

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:  
ESTUDOS LITERÁRIOS**

Maraíza Labanca Correia

*a mais*

Uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos

Belo Horizonte

2016

Maraíza Labanca Correia

*a mais*

Uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura Comparada e Teoria da Literatura, elaborada sob orientação do Prof. Dr. Ram Avraham Mandil.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Correia, Maraiza Labanca.

R221.Yc-a        *a mais* [manuscrito] : Uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos / Maraiza Labanca Correia. – 2016.

213 f., enc.: il., color.

Orientador: Ram Avraham Mandil.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura

Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 207-212.

1. Ramos, Nuno, 1960- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Psicanálise e literatura – Teses. 3. Literatura – Filosofia – Teses. I. Mandil, Ram Avraham. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342



Tese intitulada '*a mais*': uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos, de autoria da Doutoranda MARAÍZA LABANCA CORREIA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Psicanálise

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Profa. Dra. Claudia Tamm Renault - Escola Guignard/UEMG

Profa. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva - UFRJ

Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 13 de maio de 2016.

## Agradecimentos

Nuno Ramos – pelo texto-chamado que até aqui me trouxe.

Ram Mandil – pela companhia na pesquisa e pela leitura atenta.

Vania Baeta – pela leitura em voz alta, cantante.

Lucia Castello Branco – pelo nome-amor *Josefina*, por ler o *a mais* em meu texto.

Vera Casa Nova – por acolher a *forma fraca* que se esboçava, o ensaio.

Juliano Pessanha – pelo encontro que marcou, em mim, um *antes* e um *depois*.

Meus pais – por terem me dado uma casa: a escrita.

Camila Morais – porque o lugar mais calmo de um furacão é o *teu* olho.

Janaina de Paula e Julia Panadés – porque às vezes é preciso ferir a solidão, sem extingui-la.

Erick Costa – pela única regra: contaminação.

Raíssa Labanca – pela ternura mais pura.

Meus irmãos – pela resistência no amor.

Lucíolas – pela desmesura da alegria.

Alice Bedê e Camila Reis – que, por puro dom, revisaram meus escritos.

Maria Noviello, João Rocha, Tatiane Souza, Jonas Samudio e Ana Julia – pelos encontros no abismo da leitura.

Comunidade “Palavra em ponto de dicionário” – que, na dança das cadeiras, doava à minha palavra um lugar ao *rés...*

Cas’a’screver – que, como a escrita (e o amor), abriga, mas, ao mesmo tempo, arrasta para o desconhecido.

Pausa(ler) – pelo refúgio de estudo.

Luísa Greco – pela raiz do mar.

Fernanda, Troupe, Vivi, Dorothé, Alexandra, Nath V. – pelo carinho guardado na lonjura.

Fabian Fajnwaks – pelas aulas fulgorizadas e pelas conversas subterrâneas em Paris.

Flavia Trocoli – por um dia indicar, para meu alívio, que isto era “só” um começo.

Claudia Renault – pelo delicado gesto em direção ao pormenor silencioso das ruas e das árvores.

Esta pesquisa foi financiada pela CAPES.

*Só escrevemos quando o salto é dado.*

Maurice Blanchot

## RESUMO

Este estudo procura percorrer momentos de insurreição do *a mais* na obra literária de Nuno Ramos, a partir de uma experiência de leitura que privilegia a opacidade segundo suas variadas formas de ocorrência. Considerando que o *a mais* constitui aquilo que, segundo a formulação de Nuno Ramos, “não refluí para a operação de que um livro necessita”, trata-se de aproximar o *a mais* a um acontecimento de escrita. Para isso, articulo-o a conceitos extraídos da teoria da literatura, da filosofia e da psicanálise.

**Palavras-chave:** *a mais*, experiência, leitura, opacidade, resto.

## RÉSUMÉ

Cette étude recherche à parcourir des moments d'insurrection du *surplus (a mais)* dans l'oeuvre littéraire de Nuno Ramos, à partir d'une expérience de lecture qui privilégie l'opacité selon plusieurs formes d'événement. Si on considère que *le surplus (a mais)* constitue ce que, selon une formulation de Nuno Ramos, «ne verse pas vers l'opération que le livre a besoin», il s'agit de rapprocher *le surplus (a mais)* à un événement d'écriture. Pour cela, je l'articule à des concepts extraits de la Théorie de la Littérature, de la Philosophie et de la Psychanalyse.

**Mots-clés:** *le surplus (a mais)*, expérience, lecture, opacité, reste.



## Sumário

Isso me é ainda difícil de nomear .....	9
<b><i>O pão do corvo</i></b> .....	24
<i>Cifra de poeira e ventania</i> .....	25
<i>Uma forma de concentração no problema do desaparecimento</i> .....	33
O golpe do disparo e o <i>punctum</i> da escrita.....	40
<i>a mais</i> – epifania da escrita .....	70
<b>Ó</b> .....	91
A oferta de um excesso, a obra <i>a mais</i> .....	92
Eu te dou a minha palavra ( <i>A matéria não mente</i> ) .....	104
<i>Chamado longínquo de um sino</i> .....	131
<i>a mais</i> – deserto .....	161
<b><i>Junco</i></b> .....	168
A mor talha, o grão da língua .....	169
<i>a mais</i> – uma experiência.....	203
<b>Referências</b> .....	206

**Isso me é ainda difícil de nomear**

## *Não escrever particularmente bem*

Começo com uma declaração de Nuno Ramos em entrevista que, de várias maneiras, retornará ao longo de toda minha escrita:

Sempre tive uma coisa um pouco afásica com a literatura que estou tentando falar aqui – a dificuldade de narrar, uma preciosidade muito grande com as palavras. Mas talvez, mais do que tudo, acho que tenho muita facilidade de escrever e, às vezes, fica muito fácil, muito vazio, já não sei bem do que estou falando e tal. As artes plásticas, acho que vieram num momento de crise com a literatura. Comecei querendo ser escritor desde os doze, treze anos (...). Quando isso estava para dar um primeiro passo mais constituído, eu não consegui, isso lá pelos dezoito, dezenove anos. Comecei a estudar filosofia, ler uns livros mais difíceis, não sei se isso complicou um pouco, mas acho que não, acho que era alguma coisa que escrevia, escrevia, escrevia e não sabia do que estava falando, achava aquilo um vazio e tal (...). A coisa de artes plásticas, para a qual não tinha preparo nenhum, começou quando tinha vinte anos. Quer dizer, eu tinha uma bagagem na literatura que não tinha como artista plástico. Mas o fato de ser uma coisa muito física, muito corpórea, que o meu corpo fazia, que eu ia derrubando as coisas, muito atrapalhado, muito fora de mim, me deu uma coisa de que precisava e que a literatura não me dava<sup>1</sup>.

A Nuno Ramos, a literatura não dava, ainda, o que cedo encontrara nas artes plásticas. Nas telas e esculturas, podia, inábil, manejar os materiais estando “fora de si”; era uma maneira de colocar em jogo o corpo, que atuava diretamente na obra: tratava-se de “uma coisa muito física” que “o meu corpo fazia”. Só depois da passagem pelas artes plásticas, desse encontro físico com a sua matéria de composição, viriam os primeiros livros, como *Cujo* – ainda muito próximo a anotações de ateliê – e *O pão do corvo*<sup>2</sup>.

*Cujo* é um livro de fragmentos que começou um pouco associado ao ateliê, ao momento em que adquiri uma identidade mais forte como artista plástico, na coisa dos materiais, da mudança entre eles, numa coisa muito íntima com a matéria. Por isso, tem um pouco de alquimia no *Cujo*. A estrutura de fragmento vem da tentativa de mimetizar a corporeidade que eu vivia todo dia, de ver a vaselina derreter, de passar o breu, fazer a coisa virar outra. Essa alquimia que eu ia criando nos materiais é o que eu tentei captar no *Cujo*. E

---

<sup>1</sup> RAMOS, Nuno. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*. Entrevista concedida a Paiol Literário em nov. 2011, p. 7. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/Nuno-ramos/>>. Acesso em fev. 2015.

<sup>2</sup> *Cujo*, de 1993, é publicado 14 anos após seu ingresso nas artes plásticas, se considerarmos que sua entrada nas artes data de 1979, conforme informou o próprio autor. *O pão do corvo*, por sua vez, de 2001, livro em que, pela primeira vez, se insinua a narrativa, é publicado 22 anos depois.

desse lugar mais corpóreo, já mais assentado, a coisa com a literatura voltou. Na verdade, nunca parei de escrever<sup>3</sup>.

Se, jovem, Nuno Ramos elege as artes plásticas, constatando que a habilidade de escrever, o repertório literário, o saber, enfim, pareciam confinar com o vazio, após a experiência com a pintura, a escultura e a instalação, a sua relação com a escrita parece ser alterada: “Eu tinha um valor (...), que veio da minha origem, (...) que era escrever bem. Às vezes me pergunto o que isso quer dizer hoje. Gosto de autores que não escrevem particularmente bem”<sup>4</sup>. *Não escrever particularmente bem* já não sinaliza uma facilidade na condução da escrita antes por ele indicada, mas algo que falha nessa condução. *Não escrever particularmente bem* remete ainda a um fascínio por

textos em que alguma coisa se descola daquilo que está sendo narrado; alguma coisa que não pertence à economia daquilo que está sendo contado salta para fora e você fica com um patrimônio excessivo ali, só seu, que dá vontade de reler, de ler em voz alta, de usufruir de outra forma<sup>5</sup>.

A formulação acima será fundamental a este estudo e, por isso, reiterada ao longo desta tese, uma vez que condensa o que será o ponto a ser discutido: a impertinência à economia do narrado, o salto (ou descolamento) para fora do texto, constituindo seu “patrimônio excessivo”. Patrimônio excessivo que exigiu repensar a leitura e, com efeito, “usufruir de outra forma” um texto.

---

<sup>3</sup> RAMOS, Nuno. Nuno Ramos: entre a matéria e a linguagem. A arte híbrida e o pensamento sem fronteiras de Nuno Ramos. *Cult*, Edição 144. Entrevista concedida a Ivan Marques. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos/>>. Acesso em abr. 2013.

<sup>4</sup> RAMOS, Nuno. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 7. Segundo Silvína Rodrigues Lopes, “o mercado tem feito esquecer as advertências, feitas nas décadas de 50 e 60, por autores como Blanchot (...), contra os processos de redução que a cultura impõe às obras para as tornar aceitáveis e promover a sua conformação a um bem-escrever definido pelas instâncias que se arrogam o poder de julgar em nome da Lei (...). A propósito da obra de Sartre, Blanchot reflecte sobre essa insídia social que pretende levar o escritor a ‘escrever bem’ para o poder reconhecer”. (LOPES, Silvína Rodrigues. *A literatura como experiência. Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. p. 28.) Chamando atenção para obras em que não se trata de “escrever particularmente bem”, Nuno Ramos, nessa entrevista, também se alia, de certo modo, àqueles para quem a literatura passa ao largo do reconhecimento advindo do mercado e da cultura, pois dela salta, descola, algo de inconformado, excessivo, que seria preciso “usufruir de outra forma”.

<sup>5</sup> RAMOS, Nuno. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5.

## Narrativa em fracasso, o *a mais*

Na prosa, interessa a Nuno Ramos algo que não se passa no enredo ou no enunciado: “o texto e o que está sendo veiculado pelo texto não são iguais. Há alguma refração que você percebe e que talvez seja o quantum de beleza que aquele troço te dá”<sup>6</sup>. Assim, afirma ainda o autor, “gostaria de ler autores em que esse *a mais* estivesse posto, que fosse uma aventura não apenas por aquilo que ele quer me dar, mas por aquilo que ele produz sem saber o que está fazendo”<sup>7</sup>.

Esse *a mais* seria aqui, então, efeito do que refuga na narrativa, como excedente do que nela se conduzia, um excedente do seu enunciado<sup>8</sup>. Sendo seu texto também acometido pelo *a mais*, Nuno Ramos declara-se, contudo e por isso mesmo, assombrado pela procura de um certo “êxito da narrativa”, quando a dificuldade, justamente:

É conseguir narrar, é conseguir ambientar, é conseguir colocar o leitor dentro de alguma relação com a história. Quer dizer, meus textos são muito disparatados, tenho muita dificuldade de narrar. Quando narro, o meu texto cai muito, quando conto: “A personagem X entrou, fechou a porta e disse bom-dia”. Se fizer isso, já escrevi mal. Não sei dar conta disso. (...) A Clarice Lispector é uma artista de quem gosto muito – mais do que gostar, me identifico (...). Porque acho que ela tem isso também. Ela tem um texto com dificuldades narrativas impressionantes. Agora, é claro que ela é um gênio, eu não sou. Ela diz coisas que só ela disse. (...) Às vezes, um filosofês de péssima qualidade e de repente aquilo pula para um negócio! (...) ela tem dificuldade de contar, assim: ‘A personagem chegou, um raio de sol bateu...’. Não acho que funcione tão bem quanto a força quase mística que ela tem. Então me identifico um pouco com isso porque acho que não sei usar a palavra em vão. Ela também não<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5.

<sup>7</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5. Grifo do autor.

<sup>8</sup> Mas não só do que refuga na narrativa, como tentarei mostrar ao longo de minha escrita, uma vez que desejo ampliar, pouco a pouco, a partir dos textos de Nuno Ramos, os modos de ocorrência do *a mais*, relacionando-o a um “acontecimento de escrita”. Por ora, adianto apenas que o *a mais* refuga de toda ideia de unidade e de funcionalidade que faça “andar” um texto ou um livro, pois constitui aquilo que, em um texto, digamos, *desanda*, ou: escapa, salta, perfura.

<sup>9</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 6. Clarice viu seus textos serem recusados pelos jornais do Recife aos quais os endereçava ainda quando criança, uma vez que o padrão narrativo exigido lhe era distante; ela que, desde cedo, apresentou uma escrita radical. Adulta, tentaria novamente aceder às leis do gênero, arriscando um “Era uma vez um pássaro, meu Deus!”. A frase, por si só já destoava, estranha, e, mais grito do que início de uma história, era já uma história-frase “saltada para fora”, como diria Ramos. Sobre isso, a própria Clarice declararia: “gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: ‘era uma vez...’. Para crianças? perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos

Se Nuno Ramos declara que o texto que lhe interessa “produz [algo que salta para fora] sem saber o que está fazendo”, entendemos que só se pode produzir esse *a mais* sem que isso obedeça a uma condução prévia, a uma intenção. O *a mais* é o que imprime um desvio, efeito de uma contingência capaz de um rompimento nessa condução narrativa, e que lança esse algo de indefinido para fora: “de repente aquilo pula para um negócio!”. Tal indefinição se vislumbra se friso aqui como o autor se vale de uma série de expressões que tentam concernir isso que é salto e perturba a narrativa – *a mais, quantum de beleza, refração, patrimônio excessivo* –, como quem diz: “isso me é ainda difícil de nomear”.

## O erro do livro

Depois da passagem pelas artes plásticas, retificando aquilo que poderia, para ele, significar o que é “escrever bem”, Ramos declara, por fim, propondo ainda um nome a mais para isso que salta: “Isso talvez seja escrever bem – *um certo excesso*, alguma coisa que não refluí inteiramente para a operação de que o livro necessita”<sup>10</sup>. Isso que não refluí para a operação de que o livro necessita, o que o excede, estaria ligado a um erro em todos os sentidos que essa palavra possa recolher: desvio, desacerto, deriva. O ponto em que fracassa a narrativa, o que na prosa “não deu certo” ou o que parece inoperante em um livro, segundo procuro pensar aqui, desemboca em um defeito original<sup>11</sup> que marca, inescapável e desmedida, sua

---

sete anos, todas começando com ‘era uma vez’; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também.

Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para o verdadeiro ‘era uma vez’. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Seria simples, senti eu.

E comecei. Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: ‘Era uma vez um pássaro, meu Deus’”. (LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 406.)

<sup>10</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5. Grifo meu. A perturbação na ordem narrativa, para Ramos, está relacionada, ainda, a um certo apego a unidades mais mínimas da língua. “Não acho impossível narrar, mas não consigo, é uma dificuldade narrar. (...) Tenho uma coisa mais com a poesia, mesmo em prosa e usando as coisas do mundo. Mas a palavra é preciosa demais para mim, não consigo me separar disso”. (RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 6.) Em *Junco* (2011), essa atração pelas unidades mínimas da língua ficará ainda mais evidente.

<sup>11</sup> Sobre isso que “não deu certo”, é luminosa a passagem de Barthes que a seguir transcrevo: “Avancemos na noção por um paradoxo, cuja formulação (e chave) é dada por Blanchot: ‘Todo artista <é a prática que interrogamos> está ligado a um erro, com o qual ele tem uma relação particular de intimidade <...> Toda arte tira sua origem de um defeito excepcional, toda obra é a realização desse defeito de origem, do qual nos vêm a aproximação da plenitude e uma nova luz’ (...). Metáfora que acredita essa visão: as mais belas cerâmicas, aquelas em que um defeito, um excesso de cozimento da

singularidade. Pois o roçamento com o real da escrita, diria Barthes, com sua prática diária, exige, de um modo ou de outro, o abandono da rigidez da Fantasia; no caso de Nuno Ramos, fantasia de escrever uma narrativa segundo os moldes da tradição literária:

É somente ao lutar com o real (a *prática* poética, romanesca) que a fantasia se perde como fantasia e atinge o sutil, o Inédito = Proust fantasiou o Ensaio, o Romance (...), mas escreveu uma *Forma Terceira*, e só pôde começar a escrever sua obra ao abandonar a rigidez da Fantasia. A Fantasia como uma energia, um motor que põe em marcha, mas aquilo que ela produz *em seguida, realmente*, não depende mais do Código<sup>12</sup>.

## Do método

Durante a minha leitura dos textos de Nuno Ramos, muitas vezes ocorreu esse excesso ou salto, fazendo com que restasse um *patrimônio excessivo* ali onde não podia ler bem, onde eu era, ao mesmo tempo, provocada a ler, a voltar, como quem “está às voltas com”. Tratava-se do que acontece a cada um, porque esse *a mais*, como Ramos havia assinalado, é “*só seu*”, é o que “dá vontade de reler, de ler em voz alta, de usufruir de outra forma”<sup>13</sup>.

Era preciso encontrar, então, uma outra forma de ler esses saltos, sem negligenciá-los e sem aplacá-los em uma visada especialista capaz de arregimentá-los numa macroestrutura que conduzisse toda a abordagem futura da obra, como frequentemente ainda se faz na análise de casos particulares que procura ilustrar uma lei geral. Pois percebi que sofria a injunção de uma leitura nova a cada vez que *isso que para mim se agitou no texto do outro* ocorria. Cada *a mais* ocorria a seu modo: “Uma obra literária é aquela que, indecidivelmente, trava essa homogeneização da leitura e exige, para ser lida, que ela seja travada”<sup>14</sup>. A minha própria escrita sofria, assim, esses abalos, agitava-se, modificava-se parte a parte (o ritmo, a cadência, o tom), a cada vez que estava às voltas com esse *patrimônio excessivo* que irrompia nos escritos de Ramos.

---

cor produz nuances incomparáveis, manchas escorridas inesperadas, voluptuosas. De certo modo, a Nuance [ou o defeito] é o que irradia, difunde, se *arrasta* (como a bela nuvem no céu). Ora, há uma relação entre a irradiação e o vazio: na Nuance [no defeito, no erro], há como que um tormento do vazio (e por isso ela desagradava tanto os espíritos ‘positivos’). (BARTHES, Roland. *A Preparação do romance I: da vida à obra*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 96.)

<sup>12</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 22.

<sup>13</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5. Grifo meu.

<sup>14</sup> LOPES. A literatura como experiência. *Literatura, defesa do atrito*, p. 20-21.

Pois ali também, um *ali* em todo caso que não raro era difícil de situar, faltava, muitas vezes, a teoria que pudesse conduzir uma travessia mais segura. Como se pode notar na leitura destas páginas, o apoio teórico foi vindo aos poucos, sem que eu o programasse. Isso fez com que, muitas vezes, o próprio “aporte teórico”, as leituras de autores ligados a uma certa filosofia, a uma certa crítica literária e a uma certa psicanálise, por vezes me acometessem também como um acontecimento<sup>15</sup> de escrita, como se eu dissesse *É isso!* e pudesse, eu também, ir nomeando, a cada vez e precariamente, isso que se situa mal na aventura da leitura, como quem encontra, sem ferir a solidão, uma companhia.

O encontro com alguma teoria, não raro, se dava, portanto, no sentido mesmo da palavra *encontro*, como quem esbarra desavisadamente em alguma coisa capaz de provocar o júbilo do *É isso!* – que faz falar e que silencia. Dessas leituras, dessas teorias, retive, por isso, muitas vezes, apenas algumas pegadas, alguns pontos, sob o risco de desintegrá-las, de dissociá-las de um contexto teórico maior. Pois trabalhar (ou deixar ser trabalhado por) o *a mais*, na leitura da teoria ou mesmo da literatura, exige pontuar (e extrair, recortar) aquilo que no texto, durante o ato mesmo de ler, já se manifestava como desencaixe, como o que já guardava, em potência, uma medida de insularidade. O *a mais*, lembro mais uma vez, é o que salta, solitário, para fora de um texto ou de um livro.

## **Aposta**

Mas definir uma lei geral, repito, ainda parece ser, mesmo que de modo por vezes camuflado, o que atrai a maioria dos estudos voltados para a literatura, determinando um contorno que apazigua tudo numa unidade. É em vista de uma unidade que se apraz em amarrar logo os livros de um autor uns aos outros com medo de que se desatem, com medo de que contradigam um achado, uma hipótese, uma tese, um caminho seguro, que muitos leitores e críticos trabalham, ainda. Essas amarras se dão em vários níveis, naquilo que dá liga a um livro ou a vários, naquilo que dá liga até mesmo a um autor e sua época.

---

<sup>15</sup> Segundo Jacques Derrida, o acontecimento é o que vem, é o “disruptivo, inaugural, singular, na medida em que precisamente não o vemos vir. Um acontecimento que antecipamos, que vemos vir, que pré-vemos, não é um acontecimento”. (DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível* (1979-2004). Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012. p. 70.)



Em Nuno Ramos, muitos estudos tentam comprovar como o que nele dá liga é a diferença: o que, justamente, desliga. Entre um e outro livro, entre um e outro texto do mesmo livro, entre uma e outra linguagem que usa (escrita, pintura, escultura, instalação, cinema, música) e assim por diante. De um lado, a hibridez dos seus trabalhos (tão falada!) facilita que aqui não trabalhem em vista de uma unidade, de uma totalização: “Chama a atenção de imediato, na prosa de Nuno Ramos, o modo como ela parece emergir de uma desorganização”, afirmou certa vez Flora Süssekind<sup>16</sup>.

Nuno Ramos talvez também desconfie da fixidez, da acomodação de uma forma delimitada, tanto que seus inventários repõem a heterogeneidade das coisas, sem constrangê-las, apostando na “Pausa agitada de uma coisa não ser outra”<sup>17</sup>, num analógico em que triunfa o dissimilar. De outro lado, a própria hibridez, assim afirmada, é já uma totalização. Não me recuso a pronunciá-la, mas, ao mesmo tempo, ela pouco me interessa, pois o *a mais* resiste ao totalitarismo da estrutura, foge ao normativo, ele comporta uma leitura, já o disse, singular, acidentada e incerta. Quase irreconhecível, tal leitura, por isso, talvez apenas interesse a um e a outro, e cada um se interessará a seu modo. O que quero dizer é que, para cada um, um texto transborda de uma borda distinta. Essa tem sido a minha aposta, na medida em que essa palavra, *aposta*, abriga o risco, o risco de tudo perder. Assim, inexistente aqui a expressão “como um todo” (como quem diz: isso ocorre na obra desse autor “como um todo”), o que explica também o trabalho com alguns textos pouco ou nada comentados do autor<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> 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. p. 59.

<sup>17</sup> RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 41.

<sup>18</sup> Não que eu tenha optado deliberadamente por um estudo *lado b* da obra, até porque textos bastante comentados de Ramos também aparecerão aqui, mas porque o *a mais* muitas vezes acontece à escrita aparentemente mais insignificante, mais abandonada e esquecida pelo afã dos críticos mais grosseiros. Pode acontecer a textos em que não se trata de “escrever particularmente bem” e que poderiam facilmente passar em branco. Passariam em branco, se não fosse o que deles resta – o que para mim permanece, aqui, na sua (minha) teimosia. É claro que há um estilo, o que, inclusive, justifica trabalhar com um autor e não com vários. Mas, se tomamos o estilo como a marca de um acidente, de um investimento do corpo ou de uma assinatura – no sentido em que o afirmaram, respectivamente, Barthes, Blanchot, Derrida –, ele ou se define de uma vez por todas, impossibilitando que algo mais seja dito a esse respeito, ou torna-se a abertura para leituras singulares infinitizáveis, o que nos reenvia de novo, de certo modo, ao que procuro fazer aqui.

## *Escrever a leitura*

A teoria veio vindo, sob o risco de sua própria dissolução, às vezes com maior, às vezes com menor destaque, porque cumpria preservar uma medida de ignorância, isto é, uma medida de liberdade que permitisse que o próprio texto literário indicasse, com seus tropeços e a cada vez, o caminho por vir. Ao mesmo tempo, devo dizer que se debruçar sobre o que aqui, junto a Nuno Ramos, chamo de *a mais* é não trabalhar sob o pretexto de domá-lo, de possuí-lo como totalidade, pois o gesto que esse trabalho exige é o de agir decompondo um texto, para recompô-lo segundo suas ilhas de força, cortando para que ele continue – indo, assim, ainda mais longe. No entanto, para que continue, não na série anterior, mas impulsionando, roçando, junto a outros retalhos, qualidades insuspeitadas, novas, o que foi dando corpo à escrita que aqui se tece.

Nesse sentido, sem que eu pudesse prever, uma coisa foi levando a outra, às vezes quase organicamente, outras de maneira ainda retalhada, deslizando para um texto que guarda o testemunho de uma experiência de leitura. Aproximei-me, assim, do ensaio como um gênero que comporta uma “forma fraca”<sup>19</sup>. Impuro – uma vez que não exclui o que é da ordem do poético e do narrativo –, poderia acolher um pensamento que se experimenta a si mesmo, servindo àquilo que o abala, àquilo que o perfura, numa espécie de memória do tiro.

## **Balada**

Com *balada*, eu poderia me referir à palavra derivada da língua latina – *ballare* – que, segundo Massaud Moisés, nomeia duas formas líricas não inteiramente distintas. Uma delas corresponderia ao poema popular medieval, cantado, com acompanhamento musical, e, por vezes, destinado à dança (conjectura-se, inclusive, que, por isso, *balada* e *bailar* teriam a mesma origem etimológica). De teor narrativo, caracterizava-se pela espontaneidade, pela liberdade formal e por certa dose de ingenuidade, o que o aproximava mais do folclore que da literatura.

---

<sup>19</sup> “Forma fraca” é uma expressão do próprio Nuno Ramos para se referir às suas obras, em especial àquilo que produz como artista plástico. Retomarei essa expressão no texto “Eu te dou a minha palavra (*A matéria não mente*)”.

A esse poema cantado, mesclavam-se, ainda, elementos dramáticos e líricos, com enredos ou tramas por vezes fantásticos ou sobrenaturais. Sua autoria não era necessariamente atribuída a um indivíduo, mas às vezes a uma comunidade, como numa espécie de “cantiga de rua”: “(...) nem minha nem tua, / mas de toda a gente (...)”; ou ainda a um autor primeiro “cujo nome se perdeu na noite dos tempos”, pois, sendo de transmissão oral, “(...) jamais se habitua / aos lábios de alguém. / Inconstante e louca, / vai de boca em boca, / não é de ninguém”<sup>20</sup>.

Mas, com *Balada*, posso me referir, ainda, ao título do segundo livro de Nuno Ramos, de 896 páginas, publicado pela Editora 34, em 1995. Com tiragem de apenas 100 exemplares, suas páginas, virgens de palavras, foram atravessadas, no centro, pelo projétil de um revólver. A bala escreveu, no livro, um furo, em torno do qual se formou uma mancha esférica, escura, efeito dos restos de pólvora que, juntos ao orifício que ali se abriu, evidenciava a passagem violenta do tiro. O livro foi atravessado pela matéria densa da bala, que escreveu sua passagem e também o que dessa passagem restou, um furo – que ali foi guardado, contornado pela página. A escrita do livro surge, então, da matéria física da bala, mas também do furo que ele suporta<sup>21</sup>.

Abusando um pouco mais da palavra, como é preciso fazer quando se deseja esvaziar e/ou deslocar um significante da pregnância de um sentido único, posso ainda juntar algo mais ao verbo latino. Pois, se acrescento um *a* mais a *ballare*, resta-me outro verbo: *abalar*, em português. Esse verbo pode designar tanto o ato de “causar ou sofrer tremor, agitação física; estremecer(-se)” como “tornar(-se) pouco firme, seguro ou resistente”, ou ainda “tornar(-se) perturbado, agitado; desassossegar(-se)”, “provocar mudanças radicais em; subverter, convulsionar”<sup>22</sup>. Todos esses sentidos atribuídos ao termo *abalar* parecem indicar uma

---

<sup>20</sup> CEIA, Carlos. Balada. In: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: abr. 2015. Já no século XVIII e XIX, a balada teria chamado a atenção dos letrados, influenciando o lirismo romântico, que, no entanto, teria falseado a ingenuidade originária da balada. O segundo tipo de balada, por sua vez, “de extração francesa (*ballade*)”, exibiu uma forma mais fixa; praticada no século XIV e XV, apresentava, via de regra, três oitavas (rima *ababbcbc*) e uma quadra (rima *bcbc*), com refrão ao final de cada estrofe. (Cf. MOISÉS, Massaud. Balada. In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 50.)

<sup>21</sup> Nuno Ramos, ao intitular seu livro, se vale, talvez, de uma segunda entrada para o termo *balada*, no *Dicionário Houaiss* de Língua Portuguesa, que designa “cada glóbulo colorido de fogo de artifício lançado pela pistola” – designação essa provinda do termo *bala*: *projétil* + *ada* – baleando, literalmente, o corpo de um livro e fazendo disso uma escrita. (Cf. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Balada. In: *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss, 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em abr. 2015.)

<sup>22</sup> HOUAISS; VILLAR. Abalar. In: *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em abr. 2015.

instabilidade provocada em alguém ou em alguma coisa, um estremecimento de base. Parecem indicar, enfim, a perda ou ao menos a perturbação do que poderia constituir um apoio.

## Estilhaços

Recolho, por ora, essas duas palavras: *balada* – música, matéria, furo – e *abalar* – como perda ou a perturbação do que poderia constituir um apoio. Um apoio para um texto, um livro, ou, ainda: um apoio para a leitura. E agora posso dizer que me ocupei dos escritos de Nuno Ramos como quem procura franquear o que não tem apoio, a partir de uma experiência de leitura que acolhesse o que nos textos configurava um abalo<sup>23</sup>. Segundo Barthes, seria preciso, numa leitura, justamente “distinguir a euforia, a saciedade, o conforto (sentimento de repleção em que a cultura penetra livremente), da agitação, do abalo, da perda, próprios da fruição”<sup>24</sup>. A agitação, o abalo, remeteria, talvez, a momentos intratáveis de um texto, ou a “momentos de verdade”, que uma leitura só toca se não partir da estrutura, mas de pormenores, desvios, estilhaços. Estilhaços da bala que também perfuram o leitor. Sobre esses momentos, escreveu ainda Barthes:

O “momento de verdade” nada tem a ver com o “realismo” (...). O “momento de verdade”, supondo-se que se aceite ter dele uma noção analítica, implicaria um reconhecimento do *pathos*, no sentido simples, não pejorativo, do termo, e a ciência literária, coisa estranha, reconhece mal o *pathos* como força de leitura; Nietzsche, por certo, poderia nos ajudar a fundamentar a noção, mas ainda estamos longe de uma teoria ou de uma história patética do Romance; porque seria necessário, para esboçá-la, aceitar pulverizar o “todo” do universo romanesco, não mais colocar a essência do livro na sua estrutura, mas, ao contrário, reconhecer que a obra comove, vive, germina, através de uma espécie de “arruinamento” que só deixa de pé certos momentos, os quais são, propriamente falando, os seus cumes, a leitura viva, concernida, só seguindo de certo modo uma linha de crista: os momentos de verdade são como os pontos de *mais-valia* do trecho<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Não só porque a escrita parece estar impregnada por uma relação com a matéria – a bala, material, dura, inescapável, que a atravessa – mas porque se deixa abalar, em pontos em que alguma coisa sofre um desvio, uma revirada, um tremor: *a mais*.

<sup>24</sup> BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 27.

<sup>25</sup> BARTHES, Roland. “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 292.

Refiro-me também a um outro tipo de teoria ou crítica, que, “em vez de partir de unidades lógicas (análise estrutural)”<sup>26</sup>, parte de pedaços que abalam. Uma leitura viva, escreveu Barthes, que privilegia os momentos em que a obra comove, germina, resiste como uma ruína – os seus cumes: “pontos de *mais-valia* do entrecho”. Leitura que escrevo como quem aceita “depreciar a obra, não respeitar o Todo, abolir partes dessa obra, arruiná-la – para fazê-la viver”<sup>27</sup>. Falo também de um gesto de pinça: a escrita a pinçar um leitor. A esses momentos de abalo é que procuro chamar, valendo-me da expressão utilizada por Nuno Ramos em entrevista já citada, de *a mais*, a salpicar um livro ou um texto com o que o excede e o fura.

### **Ensaio, a promessa do acontecimento**

Para além da teoria, é como se aqui um certo “pensamento experimental” se operasse, a partir do testemunho de uma experiência de leitura que resultou menos que em uma tese dividida em capítulos, mas distribuída por ensaios. O ensaio, gênero nomeado por Silvina Rodrigues Lopes como uma “Forma intermediária”, *entre* a escrita literária e “um tipo de conhecimento construído segundo modelos da ciência ou da filosofia”<sup>28</sup>, consente melhor com o imprevisível que atravessa os caminhos de uma pesquisa, acolhendo a deriva como condição para a irrupção de um começo. “Porque um começo é isso – não a origem, mas o devir enquanto força de disrupção dos contextos, das referências, das destinações”<sup>29</sup>, mesma força que encontro na *balada*, no *a mais*. O ensaio, conforme assinalei anteriormente, consente melhor com um pensamento que se experimenta<sup>30</sup> a si próprio, admitindo os desvios, a fragmentação e aquilo que há de incerto em toda experiência<sup>31</sup>.

Também o ensaísta trata as palavras como seres vivos, individualizados, em movimento. Sabe que há nelas uma força não domesticada e é ela que lhe interessa. O seu interesse leva-o, como ao poeta, embora em grau diverso,

---

<sup>26</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 223.

<sup>27</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 223.

<sup>28</sup> LOPES, Silvina Rodrigues. Do ensaio como pensamento experimental. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. p. 121.

<sup>29</sup> LOPES. A literatura como experiência. *Literatura, defesa do atrito*, p. 28.

<sup>30</sup> Experimentação aqui como “gesto de abertura ao incontrollável”, por isso um “modo da experiência”. (Cf. LOPES. A literatura como experiência. *Literatura, defesa do atrito*, p. 23.)

<sup>31</sup> “Chamamos ensaio”, escreve ainda Silvina Rodrigues Lopes, “a textos em que o pensamento põe de parte a oposição entre racional e irracional e se move segundo um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito mas também a imagem, (...) não o fixo, mas o que está em devir.” (LOPES. Do ensaio como pensamento experimental. *Literatura, defesa do atrito*, p. 121.)

como diversos também são os tipos de ensaio, a estar atento à mallarmeana iniciativa das palavras: as suas relações de vizinhança, ressonâncias, ligações privilegiadas, divergências, semelhanças das suas dessemelhanças e vice-versa<sup>32</sup>.

Como o poeta, em certa medida, o ensaísta também experimenta o peso, a iniciativa e a resistência das palavras, que, no seu texto, se retiram, por vezes, da esfera puramente discursiva. Além disso, o ensaio está imbuído de uma “voz pessoal”, no entanto descentrada, isto é: lançada para fora de si mesma, uma vez que o seu centro nada mais é, segundo Silvina Rodrigues Lopes, que um efeito. Dessa maneira, o centro ordenador ou o centro emissor – o *eu* – desaparece, numa espécie de “subjetividade sem sujeito”, desestabilizando as identidades e mesmo os critérios de gosto<sup>33</sup>.

“Desde Montaigne que se deu o nome de ensaio a um tipo de composição discursiva construída sobretudo pela justaposição ou coordenação de elementos em vez de sua subordinação”<sup>34</sup>. Coordenam-se elementos num *assemblage* de palavras, assuntos, formas, que não estabelecem entre si uma relação de progressão ou de dependência, pelo menos nem sempre, mas relações de convívio marcado por vizinhanças, ressonâncias, divergências. Assim, o ensaio:

não tem outra medida senão a da experiência que é e ao ser desencadeia. É uma experiência sempre secreta (...), que em rigor não é avaliável, pois os seus efeitos, como os da literatura e de todo pensamento, não são visíveis naquilo que parece assinalá-los (...), mas que nada tem a ver com a sua verdadeira dimensão, a da potência incitante<sup>35</sup>.

No ensaio, recorre-se à herança para provocá-la, reinventá-la, inquietá-la, interrompê-la, desmonumentalizando o património recebido para fazê-lo existir na fenda, no seu furo, numa espécie de leitura que introduz, incita, no texto que lhe é anterior, algo ainda incontido nas formas já existentes. É o “pensamento que se ensaia, um pensamento por tentativas, que não teme o fracasso da totalidade, embora cada fragmento e o todo se organizem pelas relações de semelhança [e, acrescento, de ressonância], que podem ser lógicas, retóricas ou [friso:]

---

<sup>32</sup> LOPES. Do ensaio como pensamento experimental. *Literatura, defesa do atrito*, p. 122.

<sup>33</sup> Cf. LOPES. Do ensaio como pensamento experimental. *Literatura, defesa do atrito*, p. 123.

<sup>34</sup> LOPES. Do ensaio como pensamento experimental. *Literatura, defesa do atrito*, p. 123.

<sup>35</sup> LOPES. Do ensaio como pensamento experimental. *Literatura, defesa do atrito*, p. 125-126.

poéticas”<sup>36</sup>. Trata-se da “aposta de *sugerir* contra o *nomear*”<sup>37</sup>; e também: suspeitar, desconfiar, interrogar, hesitar, dizer *talvez*, lançar mão do futuro do pretérito; em vez de afirmar, categorizar, fixar, garantir. Pois, no ensaio, as categorias afrouxam, as formas enfraquecem. As totalidades se fendem e fracassam, dando a ver as perdas, o heterogêneo e os restos de um atravessamento. No ensaio, ainda, o pensamento não se conclui, mas desestabiliza as conclusões possíveis.

O ensaio é assim um modo de partir de textos literários, ou de poemas, mas também de muitos outros textos e coisas, vozes, gestos, ideias, ou lugares. De onde se parte nunca é indiferente, mas o mais importante são as linhas que se traçam. Enquanto produção, o ensaio é a expansão, em formas e ritmos, de uma energia corpo-linguagem que diverge das fixações identitárias do hábito e dá lugar à invenção de conexões imprevistas. Esse tipo de composições não corresponderia a um destino herético se nele pudéssemos separar a negação do idêntico e a afirmação do não-idêntico. Prova-se, experimenta-se, porém, que esses movimentos são indissociáveis e que, no ensaio, tal como na ‘literatura propriamente dita’, o que importa é a sua *promessa de acontecimento*<sup>38</sup>.

### *Um estilo vivo*

Percorro momentos de insurreição do *a mais* na obra literária de Nuno Ramos, a partir de uma experiência de leitura que privilegia os “coeficientes de opacidade”<sup>39</sup> em um texto<sup>40</sup>. Trata-se, aqui, de uma leitura implicada, de quem, como diria a expressão popular, não “tira o corpo fora”. Lembro-me da pergunta formulada certa vez por Vilém Flusser, que diz assim: “Devo formular meus pensamentos em estilo acadêmico (isto é, despersonalizado), ou devo recorrer a um estilo vivo (...)?”<sup>41</sup>. Para Flusser, o ensaio é um modo de recorrer a um estilo vivo, pois o “estilo acadêmico” incorre em uma “desonestidade existencial, já que quem a ele recorre empenha o intelecto e *tira o corpo*”<sup>42</sup>. O estritamente acadêmico empenha, por assim dizer,

---

<sup>36</sup> LOPES. Do ensaio como pensamento experimental. *Literatura, defesa do atrito*, p. 128.

<sup>37</sup> MESCHONNIC, Henry. Manifesto em defesa do ritmo. Trad. Cícero Oliveira. *Caderno de Leituras*, n.40. Edições Chão da Feira, out. 2015. Disponível em: <www.chaodafeira.com>. Acesso em out. 2015. p. 5.

<sup>38</sup> LOPES. Do ensaio como pensamento experimental. *Literatura, defesa do atrito*, p. 130. Grifo meu.

<sup>39</sup> Expressão utilizada por Nuno Ramos e que será retomada ao longo da tese. Cf. RAMOS. *Cujo*, p. 49.

<sup>40</sup> Esses “coeficientes de opacidade” serão abordados em suas mais diversas formas de ocorrência: na incidência da vertigem e da desordem na leitura, da sombra na imagem, da matéria na língua, da morte e do canto na escrita.

<sup>41</sup> FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Editora da USP, 1998. p. 93.

<sup>42</sup> FLUSSER. *Ficções filosóficas*, p. 93.

uma escrita “à prova de balas”, inabalável, cuja uniformidade do tom não deixa entrever os momentos em que no estilo vivo se confessa, como quem diz sem dizer: “tenho uma queda por isso” ou “por isso, eu tombo”. Procuro, pois, de minha parte, assumir um compromisso com a queda e com o que dela resta. Compromisso que se revela aqui, dentre outras coisas, pela escolha da primeira pessoa do singular, pelo mais singular em uma leitura<sup>43</sup>.

Os ensaios que seguem se dedicam, em especial, a três livros de Nuno Ramos que também intitulam as três partes em que se divide esta escrita: *O pão do corvo*, *Ó* e *Junco*, respectivamente lidos na companhia de três articuladores principais: Roland Barthes, Maurice Blanchot e Jacques Lacan. A escolha dos livros se deve à intensidade como o *a mais* neles se manifestava<sup>44</sup>. A cada ensaio, tratava-se de renomear o *a mais*, redefinindo-o ou ampliando-o, a partir de suas formas de ocorrência e de sua aproximação de termos extraídos da teoria ou do próprio texto de Ramos, como: *salto*, *vertigem*, *excesso*, *vazamento poético*, *punctum*, *coeficiente de opacidade*, *epifania da escrita*, *isso*, *canto*, *resto*, *grão da língua*. Mantendo a fragilidade de um fio “condutor” que atravessa a todos os textos reunidos aqui: a expressão “a mais” – que não conduzia propriamente, no sentido de que não afiançava garantias: ele deveria permanecer frágil –, o desejo era de não contornar com correntes aquilo que deveria guardar o disponível ao salto, aquilo que deve estar prestes a, do texto, saltar – *a mais*.

---

<sup>43</sup> Utilizo o pronome “eu” para que meu modo de empenhar-me nesta leitura-escrita seja flagrante, como quem assume a responsabilidade desse “estilo vivo”. Aqui está marcada “minha atitude perante o meu assunto e perante os que lerão o meu trabalho (...)” (FLUSSER. *Ficções filosóficas*, p. 94-95), diria sobre isso Flusser. Não se trata, portanto, de discutir um assunto simplesmente, mas de encarná-lo, porque me implico nele, como quem aceita se perder na escrita ao se misturar, ao se dispersar nela. O “estilo vivo”, escreveu ainda Vilém Flusser, “não explica o seu assunto (...). Pelo contrário, transforma o seu assunto em enigma” (FLUSSER. *Ficções filosóficas*, p. 96), ou até mesmo dilui o assunto em suas linhas, porque não escolhe o “se” (a 3ª pessoa, despersonalizada), não escolhe o público nem o objetivo ou a objetividade pura. Lembremos, contudo, que a primeira pessoa, o “eu”, pode ser, conforme escreveu certa vez Erick Costa, uma “palavra sem ninguém dentro” (COSTA, Erick. *O rosto negativo ou notas do limbo*. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/>>. Acesso em nov. 2015), marcando, conforme já mencionei, uma “voz pessoal” que, embora comporte um efeito de centro, é, repito, descentrada, numa espécie de “subjetividade sem sujeito” (Cf. LOPES. *Do ensaio como pensamento experimental. Literatura, defesa do atrito*, p. 123).

<sup>44</sup> Se se considera a sua ordem de publicação, cada um marca uma fase distinta da escrita de Ramos, que corresponde também à ordem com que são abordados nesta tese. Vale destacar, ainda, a interpenetração de motivos entre os ensaios. Nos três textos dedicados ao *Pão do corvo*, por exemplo, é marcante a presença de *Ó*. Já os textos que aparecem ao fim de cada parte, denominados *a mais*, apresentam o caráter de suplemento em relação aos demais, dentro-fora, como uma peça que deles se desprende.



*O pão do corvo*

*Cifra de poeira e ventania*

## *Flores enlouquecidas*

Tomo o terceiro livro de Nuno Ramos, *O pão do corvo*<sup>45</sup>, onde se insinua, pela primeira vez na obra do autor, a narrativa. Entretanto, já nesse livro, a narrativa insinuada sofria, de modo mais ou menos evidente, o abalo do que, em vez de consumá-la, consumia-a. O encadeamento narrativo era friccionado, em muitos momentos, por imagens opacas, interrupções, disjunções, repetições, passagens de pura descrição de pormenores ou pontos em que parecia preponderar um ritmo poético.

“Lição de geologia” abre o livro. Nesse texto, a história que se conta remonta a um ser primitivo, cujo gesto inicial foi repetido e amplificado, ao longo do tempo, pelas coisas do mundo. Trata-se do fenômeno das superposições de matéria: “Algo dentro das coisas está sendo disfarçado, escondido a qualquer preço, e até mesmo o extrato da rocha, terra e lava seca onde pisamos, construímos nossas cabanas e parimos nossos filhos”<sup>46</sup>. O fenômeno de sobreposição de camadas, que elucidaria a origem das rochas, o movimento sedimentar de formação dos solos e relevos como fundamento do mundo, segundo se lê nesse texto, teria como fim esconder uma falha original.

Contudo, esse comportamento seria encontrado, mais adiante, também em elementos que não compartilham um caráter propriamente matérico, como o outono (que a tudo equaliza “com prata e monotonia”) ou o “rosado leve do poente”. Não menos incompatíveis com o teor geológico que o texto parecia assumir, compõem ainda esse inventário, dentre outros, a “bacia onde moram os sargaços”, “o ar que enche o peito de alegria”, “a condensação das tempestades sobre o oceano”, “pedaços de madeira que naufragam”, os “olhos que a catarata vela”<sup>47</sup>.

Observo que o texto parece percorrer a macro e a microscopia, o concreto e o abstrato, como quem tenta aferir, sem diferenciar, o comportamento do grande e do detalhe (o pormenor de um corpo, os olhos), do mais físico e do mais imaterial (a cor do outono, a alegria). Assim,

---

<sup>45</sup> RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

<sup>46</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 9.

<sup>47</sup> Essa lista de elementos que se dissimulariam sob suas camadas, dentre os quais alguns se encontram citados aqui, pode ser lida em: RAMOS. *O pão do corvo*, p. 10-11.

reunindo o que parecia impossível de aproximar, é constelado no texto o que apresenta um mesmo comportamento original: “trata-se provavelmente de uma enorme operação de camuflagem”, pois, em atitude de “reclusão e vergonha”, no lugar da “afirmação explosiva a partir do nada pleno”<sup>48</sup>, as coisas encobririam um momento de *decepção*<sup>49</sup> do ser, que, então, neutraliza suas feições, passando a julgar “como perfeita a natureza envergonhada”<sup>50</sup>.

O inventário de tudo o que se deixa ocultar sob camadas se apresenta, no texto, por meio de imagens díspares que se acumulam e se depõem. Uma vez, então, que as imagens se sobrepõem umas às outras, como ocorre a tudo o que, no mundo, se deixa recobrir/encobrir sob uma “pele” (matérica ou não), poderíamos, a princípio, tomá-las, as imagens escritas, como camadas encobridoras do “disfarce de um defeito”<sup>51</sup>. Mas, antes de fixar uma tal afirmação, volto ao texto e vejo como ele mesmo já assinalava, em seus termos, a relação entre o comportamento dos seres (que se encobrem) e a linguagem, ao alegar que o encobrimento constituiria, na verdade, “a nebulização periódica do que poderia brotar em flores enlouquecidas, a monotonia de uma linguagem que devia ser de carne, uma matemática que devia ser de troncos e de mármore”, inibindo, assim, “toda a laguna de possibilidades que a frágil ambição de nossos órgãos não soube verdadeiramente desejar”<sup>52</sup>.

### **Similitudes mínimas**

As imagens díspares que se apresentam na lista de “Lição de geologia”, capazes de produzir uma certa vertigem no leitor – que se vê atordoado pela velocidade incontrolável com que, sem elos sintáticos ou lógicos, elas se lançam, se sucedem e irradiam –, ao contrário do que se poderia pensar, parecem recuperar essa laguna de possibilidades, figurando como pontos luminosos que parecem convulsionar a monotonia da linguagem. Elas parecem recuperar alguma desordem que havia sido do discurso apartada, como quem propõe agora, para me valer de um outro livro de Ramos – *Ó*<sup>53</sup> –, “associações, similitudes e combinações

---

<sup>48</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 9-10.

<sup>49</sup> Essa palavra é encontrada no próprio texto “Lição de Geologia”. Cf. RAMOS. *O pão do corvo*, p. 11.

<sup>50</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 11.

<sup>51</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 10.

<sup>52</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 11.

<sup>53</sup> RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

imprevistas, a estranha gramática que une cada camada de poeira às listras de um veludo”<sup>54</sup>. Nessa laguna de possibilidades, sobreviriam quaisquer espécies de associações, algumas vezes guiadas apenas por uma tonalidade/uma similitude mínima, como as “associações de um poente – lanternas, guache rosa, um galo, fósforos, as luzes de uma cidade vista de longe, acendendo pouco a pouco”<sup>55</sup>. Pois, acolhendo o “inordenável”<sup>56</sup>, um texto poderia abrigar “o que resta da promessa de harmonia, de sermos sequestrados pelo acaso, incluídos numa cifra de poeira e ventania”<sup>57</sup>, preservando ainda uma medida de ruína, de queda e de despedaçamento.

Assim, o tom noturno de um sobrado, a cal sem vida de um muro, a penugem cinzenta de um vira-lata (...) iniciariam uma cadeia de similitudes, e a tez de uma mulher num fim de dia, a marca de nascença em sua coxa, o rugido enfraquecido de um velho felino, a nódoa sobre a lua, seu eclipse, a concavidade dentro de um monturo, todos iriam para a mesma escrivanhinha<sup>58</sup>.

Uma tal escrivanhinha, anunciada em *Ó*, assinala apenas uma nuance de cada elemento que a compõe, esvaziado agora do excesso de predicados que, disposto na ordem convencional, ainda mantinha. Nela, cabe apenas um caractere mínimo: “a mais fugaz e remota das características”<sup>59</sup>, ou, diria Barthes, o “que não teríamos pensado em *olhar* em sua tenuidade”<sup>60</sup>. Pois a nuance não é senão o que vai contra toda a unidade do “espírito de grupo”; a ela dedica-se atenção minorada do detalhe, que demarca, nas coisas, nada mais que um pequeno incidente<sup>61</sup>.

---

<sup>54</sup> RAMOS. *Ó*, p. 115. Tal operação seria inversa à de “transformar o grito áspero da matéria e dos formatos num baralho numerado em que as cartas se dispersam apenas para retornar a nós em seguida, em tediosas canastras”. RAMOS. *Ó*. 2008, p. 115.

<sup>55</sup> RAMOS. *Ó*, p. 116.

<sup>56</sup> A operação de acolher o que parecia inordenável, de fazer sucederem imagens díspares numa espécie de listagem que abrigue o acaso, a desordem, a ruína do discurso, não será rara em outros momentos da escrita de Nuno Ramos.

<sup>57</sup> RAMOS. *Ó*, p.117.

<sup>58</sup> RAMOS. *Ó*, p. 116.

<sup>59</sup> RAMOS. *Ó*, p. 116.

<sup>60</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 103.

<sup>61</sup> Paul Valéry assim discorre sobre a ordem militar, capaz de fazer soçobrar toda a força do detalhe e, com isso, a singularidade de cada homem: “Pois bem. Aquelas longas linhas eriçadas, aquelas falanges de formidável espádua, aqueles retângulos armados que formávamos nas planícies poeirentas, não eram figuras muito simples, ao passo que cada um de seus elementos era o objeto mais complexo do mundo, um homem? E, entre esses homens, contavam-se os Sócrates e os Fídias, os Péricles e os Zenões, elementos admiráveis, nos quais se soma, à complexidade comum dos humanos, a dos universos possíveis que trazem no espírito!”. (VALERY, Paul. *Eupalinos ou o Arquitecto*. Trad. Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. p. 127.)

A nuance, segundo Barthes, é “neuroticamente censurada, recalcada pela civilização gregária de hoje. Pode-se dizer que a civilização das mídias se define pela rejeição (agressiva) da nuance”<sup>62</sup>. A nuance exigiria uma certa “aprendizagem da sutileza”, sutileza que se revela na tenuidade do gesto poético, “quando uma parte escura do objeto se põe a cantar”<sup>63</sup>. Sobre isso, diria o poeta Francis Ponge: “Essa qualidade, ela tem de aparecer, mesmo que seja menor ou antipoética, pouco importa. {...} não se trata de arranjar as coisas. {...} As coisas é que precisam nos desarranjar”<sup>64</sup>.

### As listas disparatadas

Em “Lição de geologia” e em alguns textos de *Ó*, as similitudes mínimas proliferam-se à maneira das listas. A lista, sabemos, não espera a chegada da rigidez intrincada da sintaxe subordinativa. Na lista, uma palavra (ou uma imagem) a cada linha. Palavra retirada da frase; palavra que já é, sozinha, uma frase completa e intransitiva, saltada, dessoterrada. Na lista, os substantivos “*enumerados devagar, sílaba a sílaba*”. Na lista, alguma coisa “*esperando sozinha pela concentração mineral dos seus esforços*”<sup>65</sup>, conforme escreveu sobre ela Ramos, ainda em *Ó*.

Tais espécies de listas – listas disparatadas, como a que lemos em “Lição de Geologia” – retinem sobre um “olho enfatado”<sup>66</sup>, desfazendo as repetições, numa espécie de gratuidade que quebra o ciclo das semelhanças habituais. É como se, de dentro do texto, girasse o *Globo da morte de tudo*, e as palavras fossem caindo de suas estantes<sup>67</sup>: a frase é tomada por uma ventania.

---

<sup>62</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 93.

<sup>63</sup> VAZ, Paula. *Não se sai de árvore por meios de árvore*: Ponge-Poesia. Belo Horizonte: Cas’ a’ screver, 2014. p. 21.

<sup>64</sup> PONGE apud VAZ. *Não se sai de árvore por meios de árvore*: Ponge-Poesia, p. 52.

<sup>65</sup> RAMOS. *Ó*, p. 90. Itálico do autor.

<sup>66</sup> RAMOS. *Ó*, p. 101.

<sup>67</sup> *Globo da morte de tudo* foi uma instalação montada em 2012 por Nuno Ramos e Eduardo Climachauska, em que estantes de aço com elementos diversos da cultura (como porcelana, objetos de barro, garrafas, copos, livros, troféus), distribuídos em prateleiras segundo a matéria de que eram feitos, estavam ligados a dois globos da morte, onde giraram dois motoqueiros, fazendo desabar (quase) todo o arsenal de 1.500 objetos coletados.

Escreve Blanchot:

a arte não deve partir das coisas hierarquizadas e ‘ordenadas’ que a nossa vida ‘ordinária’ nos propõe: na ordem do mundo, elas são segundo seu valor, elas valem, e umas valem mais do que outras. A arte ignora essa ordem, interessa-se pelas realidades segundo o desinteresse absoluto (...)<sup>68</sup>.

As listas de Nuno Ramos “guardam uma distância milenar” do trabalho do colecionador, mesmo o mais estranho dos colecionadores, que ainda trabalha ferido pelo “agulhão da ordem”<sup>69</sup>, repetindo-a e reproduzindo-a – lógica da produção técnica, industrial, mecanizada. O engavetamento das listas de Ramos, de salto em salto, diz respeito, ao contrário, a um acento singular, a um incidente, aproximando o que parecia fora de toda relação, por um momento, apenas. A relação sem relação acolhe o frêmito improvável dessa aproximação, fazendo tremer o que antes tomávamos como trança de um mundo inteligível. Trata-se, nessas listas, de coisas que se aproximam pela “mais fugaz e remota das características que procura ordenar”<sup>70</sup>, contra o “alinhamento cientificista de nossas gavetas”<sup>71</sup>. Nas analogias descontínuas que engendram, o encadeamento não encadeia, mas abre, desencadeando, num seriar-se do que não se seria.

### **Palavra sargaço**

A aproximação relampejante do comportamento das rochas, dos olhos e do outono, em “Lição de geologia”, fazendo implodir atributos de coerência, recusa, já agora posso dizer, “a nebulização periódica” que bloqueia o “que poderia brotar em flores enlouquecidas”<sup>72</sup>. Pois algo na língua comum, conforme sugerido menos pelo enunciado de “Lição de geologia” e mais pelo seu movimento, pela sua *refração*, ou pelo seu *vir-a-ser*, desejaria impedir (encobrendo) o brotar, nela, de uma instabilidade, de um desarranjo inoperante capaz de fazer retornar um ponto de falha, de fenda, de salto, enfim.

---

<sup>68</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 165.

<sup>69</sup> RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010. p. 119.

<sup>70</sup> RAMOS. *Ó*, p. 116.

<sup>71</sup> RAMOS. *Ó*, p. 115.

<sup>72</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 11.

Segundo leio em outro texto de *O pão do corvo*, a que faço breve referência aqui<sup>73</sup>, haveria algo de parasitário na língua<sup>74</sup>, ao menos na língua comum, que impede que seu hospedeiro se distraia, que impede que ele “se una verdadeiramente àquilo que o chama”<sup>75</sup>. Por outro lado, num outro uso da linguagem, encontraríamos um “emaranhado pantanoso de semi-palavras e fragmentos de orações que nos turva a mente o dia todo”<sup>76</sup>, ou ainda: a “fuga bailarina, cíclica e sempre renovada de uma palavra súbita (...), luminosa, cheia de sargaços, infravermelha ou afetiva”<sup>77</sup>. Nesse outro uso da linguagem, localizo agora a escrita das imagens díspares em “Lição de geologia”, que constitui também uma espécie de emaranhado pantanoso no qual nos afundamos, com seus fragmentos de orações. São imagens que imprimem um movimento de acúmulo, mas ao mesmo tempo de fuga, como se se batessem em retirada, até porque nada mais sobre elas é dito: elas brotam e em seguida desaparecem. No deslizamento da lista, cada elemento vai dando espaço para o advento de outro, enquanto os primeiros tendem a ser esquecidos, como ocorre à nuvem expelida pelos jatos, demarcando um trajeto, um rastro cujo início vai desaparecendo – nada nele se sedimenta. Antes, contudo, as imagens surgem luminosas e, pelas suas colisões, vão enrugando a lisura da língua, eriçando-a, estufando-a, esgarçando-a e nela encontrando vibrações novas.

### **Os olhos que a catarata vela**

Dessa passagem do jato de fumaça, algo remanesceu, como quem fica com um legado, sem saber bem, a princípio, o que fazer com ele. De dentro mesmo desse jardim de “flores enlouquecidas”, de dentro dessa listagem de imagens adversas, havia, entre elas, uma que, em minha leitura, parecia ecoar mais tempo nos ouvidos. Era ela: “os olhos que a catarata vela”<sup>78</sup>. Retorno, então, a esses olhos, à sua imagem, sozinha. A “persuasão narrativa” – um pacto

---

<sup>73</sup> Nesse parágrafo, trago à tona um texto intitulado “Um comunicado sobre as palavras”, em que se pode ler uma distinção do que seria uma língua matérica (feita de palavras súbitas, raras) e uma língua sempre disponível (que a tudo comenta e naturaliza). Esta estaria para aquela “como os anões de jardim para as pessoas vivas”. RAMOS. *O pão do corvo*, p. 15.

<sup>74</sup> A menção a uma língua “parasita” é feita por Nuno Ramos no texto citado e também pelo psicanalista Jacques Lacan ao apontar o caráter impositivo da língua que “aflige o ser humano”: “A questão é antes saber por que um homem dito normal não percebe que a fala é um parasita (...), que a fala é uma forma de câncer pelo qual o ser humano é atingido”. (LACAN, Jacques. *O seminário livro 23: o sinthoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. S. Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 92).

<sup>75</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 16.

<sup>76</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 17.

<sup>77</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 17.

<sup>78</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 10.



ficcional que faria com que nos fiássemos no desenrolar da história lida – ou mesmo a persuasão ensaística pareceram-me ainda mais vulneráveis, frágeis, ante essa espécie de “persuasão imagética”, num clarão inesperado que parecia se descolar (e decolar) do texto, até mesmo das listas disparatadas, retirando também, talvez, disso que na língua facilmente se torna seriado – e sobrecarregado, encobridor –, “seu disfarce”, para utilizar os termos de “Lição de geologia”.

Seria, então, o véu da catarata, um véu que revela? Mantenho a pergunta. Um *a mais* deve ser bordejado com prudência, como quem pede licença, como quem pede licença ao infinito<sup>79</sup>. Guardo-a, então; por ora, deixo-a *madurar* e atendo-me apenas a assinalar, ao final deste ensaio, conforme pude perceber só depois, que, desde “Lição de Geologia”, os olhos passam a ganhar um certo lugar nos textos de Nuno Ramos, como se esse elemento se tornasse, para sua escrita, colocada em abismo diante da minha, aquilo com que também “está às voltas”, aquilo que, *a mais* no corpo, retorna em estranheza cada vez outra, nova.

---

<sup>79</sup> Faço aqui uma alusão a um ensaio de Nuno Ramos sobre as composições de Paulinho da Viola, em especial ao trecho que diz: “Este pudor em relação ao que é desmesurado atravessa toda a sua obra: *Porque hoje eu vou fazer, ao meu modo eu vou fazer, um samba sobre o infinito* – para cantar a palavra ‘infinito’, é preciso pedir licença duas vezes”. (RAMOS, Nuno. *Ao redor de Paulinho da viola. Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007. p. 82.)

*Uma forma de concentração no problema do desaparecimento*

“Para a desaparecida”, texto de *O pão do corvo*, se inicia com a procura por aquela que abandonou a fazenda e o seu dono: “As árvores ainda cresciam quando perdi a pista dela”<sup>80</sup>. Para procurá-la, o narrador em primeira pessoa dispensa todas as figuras (humanas ou não) que poderiam distraí-lo de sua busca, todas as coisas que “apareciam demasiadamente”<sup>81</sup>, tirando-lhe a concentração, pois era “preciso ultrapassar ainda aquela aparência”<sup>82</sup>. Concentrava-se “fechando meus olhos dentro das pálpebras”<sup>83</sup>, na certeza de que ela, a desaparecida, estaria por perto, de que era ainda uma presença (“sabia, sempre soube, sabia que ela estava por perto”<sup>84</sup>), uma presença que deveria se tornar de novo manifesta.

Algumas páginas depois, a narrativa toma a forma de pequenos monólogos onde se leem recomendações de busca da desaparecida dadas, primeiro, ao agrimensor:

Para o agrimensor

É preciso ser inteiramente metódico. Há um longo caminho de recomposição geográfica das possibilidades que ela tem diante de si, possibilidades físicas em sua movimentação, que deve ser detalhadamente decomposto e esmiuçado. Antes de mais nada, precisamos conhecer a variação de altitude do terreno e compreender bem toda a sua estrutura – declives, traçado das estradas, trechos intransitáveis etc. Só assim vamos chegar a uma velocidade média (dividida pelo número de horas de um dia, descontando aquelas que tem que passar dormindo) para a sua movimentação. Quero que construa rapidamente uma maquete da fazenda para estabelecer círculos de pesquisa e depois isolá-los com cercas elétricas, impedindo assim que ela retorne ao terreno que já pesquisamos. Sei que alguns bois vão morrer nessas cercas. Mas só assim terei certeza.<sup>85</sup>

Justo porque procura a tudo esquadrihar, na tentativa de assegurar uma certeza, o método cuidadosamente calculado começa a esbarrar, no fim do trecho transcrito, no limite do que se chamaria “bom senso”, tornando inevitáveis os danos para a sua fazenda: alguns bois morreriam nas cercas. Mais à frente, no monólogo com o tratorista, os riscos se intensificariam: “Difícil dizer, mas pode estar enterrada. (...) Só você pode acabar com isso, revirando cada braça de terra com o arado e a pá”<sup>86</sup>. O problema é que, em vez de alguns bois,

---

<sup>80</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 55.

<sup>81</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 56.

<sup>82</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 55.

<sup>83</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 56.

<sup>84</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 57.

<sup>85</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 58.

<sup>86</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 59.

toda a sua lavoura estaria agora em risco. “Você vai revirar tudo. Vai maltratar a terra como nunca maltratou. Vai esmiuçar cada palmo do terreno (...). Estas são as minhas ordens, compreendeu, estas são as ordens. Sou eu quem está dizendo”<sup>87</sup>.

## O pedido ardente

Passado do cálculo minucioso transmitido ao agrimensor àquilo que poderia valer toda a sua lavoura nas ordens dadas ao tratorista, segundo uma estratégia que, pouco a pouco, vai se revelando delirante – pois acredita, por exemplo, que a desaparecida poderia estar escondida sob a terra<sup>88</sup> –, o controle se perderia. É nesse momento, então, que se dirigirá aos animais:

Para os animais

Vejam com os olhos adormecidos ou injetados. Vejam na modorra da sua gordura, mergulhados no lago de água barrenta – ou mesmo quando o pássaro amarelo se transformar no assassino do lagarto. Procurem para mim. No som que vocês emitem, quando querem uma fêmea – é este o som que estou emitindo –, digam o que está acontecendo. Digam aos ares e aos bichos das propriedades vizinhas – o que disserem vai chegar de volta até mim. Os bois mais mudos, a legião faminta de cupins, os pássaros que restaram sem tiro, procurem, procurem. Animais que cavam, cavem e os que voam, voem, os que ficam parados e de pé, as orelhas em sentinela e a boca mastigando, escutem e relinchem. A terra circula em vocês, vira poeira grudada quando rastejam, quadrúpedes, perto do solo, o longo pescoço sustentando a caveira. Preciso que leiam o pó que há em vocês e perto de vocês e me respondam, me respondam: o pé pequeno que foi o dela pisou este caminho? (...). Perguntem isso pra mim. Perguntem isso pra mim. O animal que puder, me diga<sup>89</sup>.

As repetições (*vejam, vejam; digam, digam; me respondam, me respondam; perguntem isso pra mim, perguntem isso pra mim*), a pontuação, as sentenças curtas, entrecortadas e aos jatos, o ritmo que isso imprime à narrativa fazem com que escutemos, na última passagem transcrita, a voz abismada de alguém prestes a perder o fôlego, alguém cuja autoridade e domínio sofrem, em relação aos monólogos anteriores, uma considerável mutação: suas ordens, aqui, assemelham-se muito mais a uma súplica, a um pedido ardente – “O animal *que puder, me diga*”.

---

<sup>87</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 59.

<sup>88</sup> “Pode estar viva e enterrada, respirando por um canudinho ou então num túnel que ela mesma tenha cavado para debochar de mim.” (RAMOS. *O pão do corvo*, p. 59.)

<sup>89</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 60.

O teor do texto aí se altera, a linguagem, antes monitorada pelo cálculo, é arranhada pelo ruído de um som inumano (o “som que vocês emitem”, “é este o som que estou emitindo”), culminando, nesse bloco de texto, numa escrita também revirada como um braço de terra, onde é preciso ler até o pó. Aí algo para mim salta, se levanta, a pele do texto tremula. Após a contabilidade excessiva, efetua-se uma espécie de “vazamento poético”<sup>90</sup>, uma fala já desalinhada do discurso, escorregadia, perturbada pela força de um abandono que não mais se pode medir, contar, regradar, regular.

### **Mundo em estado de perdimento**

Se sigo mais um pouco, noto que isso que salta no monólogo “Para os animais”, o coração de minha leitura<sup>91</sup>, *a mais*, terá, ainda, efeitos sobre a escrita que se segue, bem como sobre aquele que fala, uma vez que, após ir ao fundo do desespero, verá que sua angústia, também ela, será transfigurada. O homem abandonado se abandonará ao torpor, ao “sentimento aéreo” diante do que não mais se domina. No monólogo posterior (e último), homônimo ao título do texto, leio, então:

Para a desaparecida

Procuro apagar o campo do visível, que insiste em aparecer, mas também o som dos latidos ou do vento que vai ao fundo dos meus ouvidos. Tento envolver o território da fazenda numa camada de distância, um azulado de fundo que a afaste sempre. O sol incendiado, a água molhada do reservatório (onde você gostava de mergulhar os pés pequenos), a coincidência consigo, constante e tediosa, de cada coisa que reconheço, cada partícula entrelaçada ao corpo desmesurado do território inteiro (que deve ser parte de um outro corpo que nem pressinto), o comportamento sem surpresas, confiável, de tudo o que me cerca me aprisiona e entedia (...). Ponho todos os estímulos para dormir, encho meus músculos de um torpor nunca visto, examino a propriedade destruída como um rei orgulhoso do reino que perdeu, desvio o foco da minha angústia para o sentimento aéreo de um perdimento intrínseco, divino, embutido na gaveta íntima de cada ser minúsculo, enorme ou cardíaco, besouro ou músculo. Na verdade, é tudo (...) uma forma de concentração no

---

<sup>90</sup> Alusão a uma expressão utilizada por Nuno Ramos, certa vez, em entrevista concedida ao Canal Cultura. (Cf. NUNO RAMOS. *Roda viva*. São Paulo: Tv cultura, 01 out. 2012. Programa de Tv.)

<sup>91</sup> Contudo não confundamos isso que se eriça em um texto com um *clímax*, pois um *a mais* não se programa e acontece a cada um, a cada vez. Para cada leitura, funda o coração de um texto, o coração da própria leitura; ele a contrai, a expande, mas não responde a sua demanda, nem à demanda de desenlace do enredo.

problema do desaparecimento – um desvio do qual talvez eu nunca volte. É de lá que digo a você o que fazer<sup>92</sup>.

O desespero denso, a aflição que antes se lia passa a dar lugar aí a uma dissipação que pouco a pouco se realiza, aerando a angústia (o pavor se converte em vapor) e imprimindo, na fazenda, uma “camada de distância”, “um azulado de fundo”, uma nuvem que afasta o que da desaparecida era ainda uma presença segura. Para isso, cumpria obscurecer as aparências, as aparecências, o tedioso, o programado, o fiável, o reconhecível. E, num estado de entorpecimento *nunca visto*, abrigar a ruína do seu mundo, ou o mundo em seu estado de perdimento – um estar a perder encontrado agora em todas as coisas vivas, “embutido na gaveta íntima de cada ser minúsculo, enorme ou cardíaco”. Aéreo, ele sobrevoaria, então, o território desmesurado, efetuando o desvio a partir do qual agora se fala, pois “é de lá que digo a você o que fazer”.

### **Perigoso desvio**

Sua procura pela desaparecida não mais recairá num desejo de capturá-la novamente no “campo ondulado do visível”, de recobrar uma posse, segundo se pode ler em suas últimas ordens, supostamente a ela dirigidas: “Desapareça. Junto com o visível, junto (...) com cada pedaço do que foi a nossa vida, aqui, antes ou depois, desapareça como uma mordida que leva a carne do meu braço, (...) desapareça de uma vez para que eu possa achá-la”<sup>93</sup>. A ordem, aqui, reluz já esvaziada de poder, torna-se o que só pode reafirmar a ausência de poder em que essa fala desembocou e que tomou a autoridade para si. Tal autoridade passa a estar confiada e confinada a uma fala que se fala a si mesma, “este o som que estou emitindo”<sup>94</sup>, que já a ninguém pertence. Chega-se a esse momento, em que falar, ordenar, resvala para esse perigoso “desvio do qual talvez eu nunca volte”<sup>95</sup>; ponto em que se recusa tudo o que, sob o nome do visível, funcionava sob o seu poder: a cana que crescia, a vontade vertical das árvores, que se suspendiam, como quem suspende as saias, quando passava por elas<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 60-61.

<sup>93</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 61.

<sup>94</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 60.

<sup>95</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 60-61.

<sup>96</sup> Assim se lê em “Para a desaparecida”: “(...) o modo como a própria cana pede licença a mim para crescer e as árvores suspendem sua vontade vertical quando caminho perto delas”. (RAMOS. *O pão do corvo*, p. 61.)

Nesse ponto, também ele, o narrador, poderia ser apagado do campo do visível. Ele, figura de poder e contundência, ele, senhor de si e da fazenda, ele, consciência de si e dos outros, passa não só a consentir com o desaparecimento, mas a ser arrebatado por sua exigência. Com isso, não só dela, da desaparecida, se desapossaria, ou de tudo o que no campo antes obedecia a suas ordens, mas de si mesmo: “É preciso que você desapareça de uma vez, que leve consigo minha memória e meu poder, desafiando toda a fazenda”<sup>97</sup>.

Na verdade, o monólogo, nessa passagem, já não parece se endereçar a alguém, mas ao próprio desaparecimento, que, convocado para o texto, como quem cerra os olhos das coisas, também “se faz dizer”<sup>98</sup>, o desaparecimento aparece<sup>99</sup>. Ele se faz ouvir, como quem diz: *diante do intratável, dobre esse corpo de escrita*. Então a realidade das coisas sucumbe à fala suplicante que toma o lugar de um “sou quem está dizendo”<sup>100</sup>, que ainda se lia nas ordens dadas ao tratorista. Pois a súplica se coloca em outra parte, do lado de quem já nada pode. E, se se dirige ao desaparecimento – desvio perigoso –, dirige-se também ao que não se pode, ao impossível.

### **O desaparecimento aparece**

Aquele que dizia a partir de um *eu* desaparece, submetendo-se a esse desvio, a essa “espécie de morte”, diria Maurice Blanchot, a que só uma língua supliciada poderia aceder. Mas aí também se faz pressentir uma sobrevida. A destruição (da fazenda, do seu reino, do seu mundo) se converte em sobrevida, na medida em que a vida anterior, arruinada, abre-se para uma outra que acolhe o advento do próprio desaparecimento. Sobrevida que se mantém no fracasso da procura e que faz do desaparecimento seu motor: “Sobreviva a tudo isso. Desapareça. Então eu vou partir mais dissipado e nu em minha busca minuciosa, diária”<sup>101</sup>. Terá sobrevida em sua prática diária, minuciosa, de se pôr em trabalho, de se expor ao trabalho dessa força do desaparecimento, consumindo o mundo do visível, consumando o que

---

<sup>97</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 61.

<sup>98</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 160.

<sup>99</sup> Poderia dizer ainda, com Blanchot: é então que o “‘tudo desapareceu’ aparece”. (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 177.)

<sup>100</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 59.

<sup>101</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 62.

não se consuma: a morte por vir, a que, enfim, se entrega. Vislumbro aqui uma destruição que faz irromper o impróprio do que persevera: o perder tudo que também anunciaria um poema.

No lugar de uma agrimensura, tratar-se-ia, então, de apanhar a desmesura de uma fala que já não promete certezas. Nela se vislumbra a revirada na paisagem da fazenda, na paisagem da escrita, que desemboca e se detém num movimento mais incerto, numa voz “à beira do tremor”<sup>102</sup>, à beira da oração, talvez, como um clamor dirigido ao impossível. Pois isso que teima em desaparecer oblitera agora algo de si: ela, a desaparecida, fora reduzida a “uma mordida que leva a carne do meu braço”<sup>103</sup>. O que lhe retira uma libra de carne, essa perda ao nível do corpo, cava-lhe um vazio, uma ausência. Uma mordida é uma impropriedade. Não há conquistas, há um reino que se perde. Assim, fora de si, pela escrita, nasce aquele que, nu, dissipado, aéreo e aerado (como quem é lançado aos ares), permite que a falta triunfe sobre o seu corpo, sobre a fazenda, sobre uma história contábil<sup>104</sup>, como indicam os versos de João Cabral de Melo Neto:

Seja bala, relógio,  
ou lâmina colérica  
é contudo uma ausência  
o que esse homem leva<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa, Relógio d'água, 1984. p. 233.

<sup>103</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 61.

<sup>104</sup> A súplica, essa ferida oferecida, essa vulnerabilidade exposta, reaparece, de outro modo, ainda em mais um texto de *O pão do corvo*, intitulado “Eu peço ao vento”. Aí, lançando um pedido aos ares, pede-se: “Eu peço ao vento que leve o meu cheiro. Vá. Peço ao vá. Antes que meu sangue seque”. Com os paralelismos e circularidades próprios de quem faz uma oração: “Eu peço ao vento que leve meu cheiro antes que o sangue seque. Antes que eu perca o medo. Antes que alguma ave me descubra. (...) Como foi que me feriu?” É da boca de um leão que morre que leio esse perdido ardente: “Ela vai saber que o sangue é meu. Vá. A minha carne fica aqui mas o meu cheiro voa. Eu peço ao voa. Leva o meu cheiro até as narinas da minha leoa. Ela vai ouvir meu cheiro como a uma voz”. Em estado de nudez, nudez de linguagem, pede-se ao vá, aos céus, de dentro do exílio da morte: “Eu peço ao vento”. (RAMOS. *O pão do corvo*, p. 39-40.)

<sup>105</sup> Versos do poema “Uma faca só lâmina”. (Cf. MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.)



**O golpe do disparo e o *punctum* da escrita**

## Dos encontros: Lacan, Barthes

Há dois movimentos. Primeiro: o *a mais* como ele se apresenta à minha leitura. Mas, segundo movimento: “pode acontecer que um livro mostre ele mesmo o encontro de um personagem e de um momento de verdade recebido de outro livro, posto *em abismo* no primeiro (...)”<sup>106</sup>, seja ele, eu acrescentaria, teórico ou não. Pois alguns pensadores, poucos, a seu modo, dedicaram-se a ler o *a mais* na literatura ou nas outras artes, como o que resta de uma estrutura. E posso, de minha parte, lê-los<sup>107</sup>. Foi assim que me encontrei com alguns textos de Roland Barthes<sup>108</sup>.

Em *A câmara clara*<sup>109</sup>, é o *a mais* na fotografia o que assedia Barthes. Encontro-me com Barthes quando ele se encontra, então, com esse *a mais*. Encontro que para ele, e para mim, se deu sob o que ressoa de uma certa psicanálise, mais precisamente do *Seminário 11*, de Jacques Lacan<sup>110</sup>. Pois o encontro que pode ser dado ao nível da fotografia, para Barthes, é também um encontro com o Real.

Em Lacan, o encontro com o Real é sempre reencontro, reencontro com uma perda primeira, que se atualiza na *tiquê*. Para além da rede significante – o *autômaton* –, para além “do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer”<sup>111</sup>, a *tiquê* não obedece a nenhuma lei:

O *autômaton* é a rede de significantes, é nela que se encarna a ordem simbólica e onde vemos os significantes retornarem, insistirem, permutarem, serem solidários, se ordenarem, serem calculáveis. Ao passo que a *tiquê* é

---

<sup>106</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 216.

<sup>107</sup> E isso também para nós pode saltar, mesmo que seja um salto refratado, que atravessa densidades diferentes, como a água e o ar.

<sup>108</sup> É claro que, se continuamos a enumerar os estágios possíveis de ocorrência de um *a mais*, colidimos com o abismo de pensar que, numa espécie de palimpsesto enlouquecido, todo texto, produzido como efeito de uma leitura, onde advier um *a mais*, pode, por sua vez, acometer outros e assim sucessivamente, até o infinito.

<sup>109</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

<sup>110</sup> LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

<sup>111</sup> LACAN. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 59.

perfurada, não obedece a uma lei. Esse encontro acontece como que por acaso.<sup>112</sup>

Como que por acaso, há (re)encontro com o real, um encontro com o que, segundo Lacan, nos escapa. Esse encontro não é conduzido pelo princípio homeostático de regulação e acomodação da energia psíquica, conforme elaborado por Freud em “Além do princípio do prazer”<sup>113</sup>. Trata-se de um encontro, às vezes cruel, com a perda do objeto que se atualiza na *tiquê*, do qual não participa o ser consciente<sup>114</sup>.

Consignado ao incognoscível, o encontro com o Real, um encontro sempre faltante, perfura, rompe, abala a trama dos significantes e, ao nível do olhar, desorganiza a percepção, permanecendo fora dos domínios do “campo ondulado do visível”<sup>115</sup>. O que Barthes procura recuperar na fotografia é justamente “o ponto tíquico na função escópica”<sup>116</sup>, um ponto “de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde seu próprio desfalecimento”<sup>117</sup>, vindo a fracassar, vindo a tornar-se “dissipado e nu”<sup>118</sup>. Assim Barthes o definira: “Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a Tiquê, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável”<sup>119</sup>.

---

<sup>112</sup> MILLER, Jacques-Alain. Progressos em psicanálise bastante lentos. *Opção lacaniana* n° 64. São Paulo: Edições Eolia, 2011. p. 40.

<sup>113</sup> Cf. FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer (1920). *Obras psicológicas de Sigmund Freud - Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente* (1915-1920). Trad. Luiz Alberto Hanns (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 2.

<sup>114</sup> Vê-se o que (se) apaga e o apagamento, o que falta à representação. Vigia-se o ponto de abandono – o ponto onde a perda se deu: a soleira da porta por onde a mãe foi embora e que deu início, na criança, ao jogo repetido do *fort da*. Porque toda mãe, para uma criança, é, quando ocorre aceder ao campo da fala, a figura da desaparecida – figura presente no texto “Para a desaparecida”, de *O pão do corvo*. Esse “encontro imemorable”, segundo Lacan, pode ganhar a estatura de um rito, que constitui essa repetição sobre a saída da mãe, sobre a sua desapareição, sobre esse fundo de ausência, com o que da criança se destaca como um pedaço de si – “uma mordida que leva a carne do meu braço”? –, o carretel, o jogo – “uma forma de concentração no problema do desaparecimento”? –, a lembrar do poço-fosso onde a história corre o risco de ser dragada. Pois, após aberto o fosso nas “fronteiras do seu domínio”, à criança resta apenas o “jogo do salto”. (Cf. LACAN. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 63.)

<sup>115</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 60.

<sup>116</sup> LACAN. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 81. Segundo Miller, teria havido alguém “que entendeu Lacan, alguém que, sem dúvida, entendeu muito bem o *Seminário 11* e o traduziu à sua maneira. Esse alguém foi Roland Barthes que, em seu último livro, (...) intitulado ‘A câmara clara’, escreveu sobre a fotografia”. (MILLER. Progressos em psicanálise bastante lentos, p. 41.)

<sup>117</sup> LACAN. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 86.

<sup>118</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 62.

<sup>119</sup> BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 14.

Na fotografia, alguma coisa para ele se agita, mal conformada ao enquadramento que lhe é dado. O enquadramento captura o referente, alojando-o e imobilizando-o na condição de objeto, de objeto delimitado (isto é, morto), à nossa disposição, à disposição de nossa visão. Mas essa delimitação é perturbada quando não se trata de se conformar a um corpo de imagem, mas de mobilizar outra coisa, mais infatigável, mais fosca, mais viva, exterior ao quadro.

### ***Punctum, centro silenciado***

O que Barthes coloca em jogo é o papel do olhar do espectador (*spectator*, por oposição ao *operator*, o fotógrafo, segundo a terminologia por ele utilizada), papel que se dedica a interrogar. Por isso passa a interrogar a si mesmo, Barthes, como *spectator*; passa a interrogar o que nas fotografias solicita-o, leva-o a olhá-las. Encontra, então, duas medidas afetivas que o acompanhariam, que o ajudariam a pensar o que, na fotografia, constituiria ou não esse particular absoluto.

Barthes, nesse momento, assinala a copresença, isto é, a presença simultânea de duas medidas afetivas que fundavam seu “interesse particular” pelas fotos. Primeiro, um “afeto médio”, ligado àquilo que na foto reconheço com “bastante familiaridade em função do meu saber, de minha cultura”<sup>120</sup>, ligado àquilo que é facilmente nomeado, descrito: na foto de um campo de guerra, reconheço os homens de farda, nomeio-os soldados, os escombros, a ruína, e me interesso por eles, como “testemunhos políticos”, aprecio-os como “bons quadros históricos”<sup>121</sup>. Esse afeto médio, a que Barthes chamaria *studium*, não escapa ao campo do habitual, da cultura, do que participa da ordem da realidade, confirmando-a. No *studium*, tudo na foto pode ser tomado como objeto do meu saber.

Há, porém, outro afeto

que vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim

---

<sup>120</sup> BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 35.

<sup>121</sup> BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 36.

existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)<sup>122</sup>.

Com o *punctum*, Barthes se refere a algo contingente que, portanto, não poderia ser programado pelo *operator*. Permanecendo do lado do *spectator*, distingue-se do que na foto possa provocar prazer ou indiferença, porque constitui um afeto extremado que faz com que algo, para o sujeito que olha, se agite, provoque um “júbilo” que vai além da lógica prazer-desprazer, da escolha: gosto/não gosto. O *punctum* remete “a um centro silenciado, um bem erótico e dilacerante, enterrado em mim mesmo”<sup>123</sup>. É o que compromete sua condição de objeto, de objeto delimitado sobre o qual eu investia meu saber: agora “ela [a fotografia] me anima e eu a animo”<sup>124</sup>, pois nela há algo de interior/exterior a mim. Isto é, mutuamente, nos agitamos, nos inconformamos com a delimitação imaginária instituída pelo campo do *studium*.

Não raro, o *punctum* decorre, segundo Barthes, de um pormenor que faz mancha na imagem, restituindo em mim uma ferida, ou uma mordida, a que não chega o saber ou a significação, mas à qual se acessa por outras vias: “meu gozo ou minha dor”<sup>125</sup>. Sendo pontuado, pode ser um detalhe (ainda que tenha uma “força de expansão”), um detalhe intempestivo, fazendo vacilar todo o campo do *studium* e obstruindo a leitura. Constitui a evidência de um ocultamento, de algo que ignoro: não consigo nem mesmo dizer exatamente por que ele me punge. Toda possibilidade de análise, assim, é abalada, nessa incrustação do meu olhar; esse estalo, eu o recebo “em meu rosto”<sup>126</sup>.

Esse afeto forte, de acordo com Barthes, suplementa a imagem pelo *operator* programada: alguma coisa vem ali pousar a despeito das vontades estéticas, realistas ou jornalísticas do

---

<sup>122</sup> BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 36.

<sup>123</sup> BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 26.

<sup>124</sup> BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 30.

<sup>125</sup> BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 38.

<sup>126</sup> BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 53.

*operator*<sup>127</sup>, pois só a partir do olhar do *spectator* pode ganhar vida e, assim, do quadro saltar. No *studium*, ao contrário, o espectador compartilha das decisões do fotógrafo<sup>128</sup> e com elas se identifica, encontrando ali um campo amplo de referências que reconhece e que consome: compartilhamos nossas fantasias, nossos mitos, damos-lhes funções<sup>129</sup>.

A irrupção do *punctum* de Barthes, ou a *tiquê* de Lacan, é da ordem do que não se aloca no lugar da cultura, do que fracassa nas intenções. Sendo algo de não programado, suplementar, distinto para cada sujeito, não só perturba a imagem elaborada segundo as intenções do fotógrafo, fazendo fremir as delimitações que continham o objeto – o referente –, como faz estremecer algo naquele que a olha. Esse frêmito mútuo dos limites cria “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ele dá a ver”<sup>130</sup>, empurrando o enquadramento sempre para um pouco mais longe, mais além do seu limite.

O *punctum*, dentro-fora do quadro, opaco, ocorre quando a representação se eclipsa<sup>131</sup>, constituindo um mais-além do *studium*, ou um mais-além do “campo ondulado do visível”<sup>132</sup>. Para Barthes, se, diante do visto, a relação com o desejo entra em jogo, haverá já algo de elidido na imagem, que, no entanto, concerne àquele que a olha: “é um bem erótico, dilacerante, enterrado em mim mesmo”, repito.

## O golpe da câmera

Interrompo um pouco, agora, o Barthes de *A câmara clara*. Pois, se, para esse Barthes, o *punctum* poderia ser experimentado apenas pelo espectador, restava-me perguntar, ainda, se o *operator*, ao fotografar, também poderia ser atingido, no corpo, pela fotografia, se ele também

---

<sup>127</sup> “Assim o detalhe que me interessa não é, ou pelo menos não rigorosamente, intencional, e provavelmente não é preciso que seja (...)”. (BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 57.)

<sup>128</sup> E pode “aprova-las, desaprova-las, mas sempre compreendê-las (...), pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores”. (BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 37.)

<sup>129</sup> “Essas funções são: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade”. (BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 38.)

<sup>130</sup> BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 67.

<sup>131</sup> “A representação é isso: quando nada sai, quando nada salta fora do quadro: do quadro, do livro, do écran”. (BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 67.)

<sup>132</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 60. Ou ainda, diria, mais além da rede significante, o *autômatom*, segundo formulou Lacan.

poderia sofrer sua picada, sua mordida. E um caminho começou a se esboçar a partir da pena não de um teórico, mas de um operador, a partir de quem justamente lida, em sua prática diária, com a câmera, seja a do cinema, seja a da fotografia. Falo de Wim Wenders<sup>133</sup>, cujo texto intitulado “Uma vez”<sup>134</sup> (“*Once*”) generosamente oferecia uma pista nova. Nesse texto, dizia-se assim:

Tirar fotos é uma ação em duas direções:  
para a frente  
e para trás.  
Sim, tirar fotos também “sai pela culatra”.  
Essa comparação nem é tão capenga.  
Assim como o caçador ergue sua espingarda,  
faz a pontaria no cervo a sua frente,  
puxa o gatilho  
e, quando a bala sai do cano,  
é jogado para trás pelo coice da arma,  
o fotógrafo, analogamente, é jogado para trás,  
para si próprio,  
quando aperta o botão da câmara.  
Uma fotografia é sempre uma imagem dupla,  
mostrando, à primeira vista, seu objeto,  
mas, num segundo olhar – mais ou menos visível,  
“escondido atrás dela”, por assim dizer –,  
o “contracampo”:  
a imagem do fotógrafo  
em ação.  
Porém, assim como o caçador não é atingido pela bala,  
mas apenas sente o coice do disparo,  
essa contra imagem contida em toda fotografia  
tampouco é capturada pelas lentes.  
(Embora de algum modo permaneça inextricavelmente na imagem,  
como uma impressão invisível do fotógrafo,  
que até chega a ser revelada na química da câmara escura...)<sup>135</sup>

Wim Wenders, assim como Barthes, assinala como a fotografia é capaz de atingir o corpo. Para Wenders, está em jogo, contudo, também o corpo do *operator*, que, análogo ao caçador com sua espingarda, sofre o golpe da câmera – o que promove uma retração do seu corpo, lançado para trás. Atividade e passividade se conjugam em um instante: o *operator* não tem um *domínio todo* sobre o que faz. E, mesmo que não seja o alvo, a maneira como seu corpo é

---

<sup>133</sup> Wim Wenders (Düsseldorf, 14 de agosto de 1945) é cineasta, dramaturgo, fotógrafo e produtor de cinema alemão.

<sup>134</sup> WENDERS, Wim. Uma vez. *Zum Revista de Fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, abr. 2013. p. 46-65.

<sup>135</sup> WENDERS. Uma vez, p. 63.

afetado, abalado, pelo instante do *flash*, o “coice do disparo”, terá efeitos sobre a imagem, sobre a fotografia<sup>136</sup>.

A fotografia não reproduzirá, é claro, um seu retrato, a imagem clara do seu rosto ou das suas mãos, mas, segundo Wim Wenders, o seu desejo diante das coisas. “A câmara, portanto, é um olho/ capaz de olhar para a frente e para trás/ ao mesmo tempo”<sup>137</sup>. A câmara é capaz de olhar também para trás, para o sujeito que se coloca por trás da cena, do qual resta apenas uma “vaga sombra”<sup>138</sup> – o que não é pouco. A câmara, quando o fotógrafo pousa seus olhos nas lentes, também olha, olha “direto através dos olhos dele (ou dela) [o fotógrafo ou a fotógrafa]/ para o fundo de sua alma”<sup>139</sup>.

### O disparo na escrita

Como quem tece um texto espiralado, felino, retorno agora de novo a Barthes e em Barthes, na tentativa de vislumbrar como esse disparo se efetua na escrita. Além de se ater a interrogar o espectador, em *A câmara clara*, Barthes havia se detido a examinar a fotografia. Mas, em um texto ainda anterior ao seu encontro com o *Seminário 11* de Lacan, Barthes<sup>140</sup> observava aquilo que parecia “sobrar” de uma operação descritiva no texto realista de Flaubert, “Un coeur simple”<sup>141</sup>. Ao avaliar os objetos descritos na narrativa de Flaubert, o autor localizou um pormenor, o barômetro, que restava à parte, como se operasse uma espécie de desserviço à narrativa.

---

<sup>136</sup> “O que é então o coice do fotógrafo?/ Como sentimos seu impacto?/ Como ele afeta o objeto,/ e que vestígio dele aparece na fotografia?/ Em alemão há uma palavra muito reveladora/ para esse fenômeno,/ uma palavra/ conhecida em uma multiplicidade de contextos:/ EINSTELLUNG./ Significa a atitude/ com que alguém aborda alguma coisa/ psicológica ou eticamente,/ isto é, o modo de você entrar em sintonia/ e então ‘absorve’ a coisa./ Mas *Einstellung*/ é também um termo de fotografia e cinema,/ que significa tanto o take (uma tomada específica e seu enquadramento)/ quanto o modo como a câmara é ajustada,/ em termos da abertura e da exposição/ mediante as quais o homem da câmara ‘tira’ a foto./ (...) Cada foto, de fato,/ reflete a atitude/ de quem a tirou./ Assim, o coice do atirador/ corresponde ao retrato do fotógrafo/ que é mais ou menos visível ‘por trás da foto’,/ só que, em vez de captar as feições dele (ou dela),/ define a ATITUDE do fotógrafo/ em relação ao que quer que esteja a sua frente.” (WENDERS. Uma vez, p. 63-64.)

<sup>137</sup> WENDERS. Uma vez, p. 64.

<sup>138</sup> WENDERS. Uma vez, p. 64.

<sup>139</sup> WENDERS. Uma vez, p. 64.

<sup>140</sup> Trata-se aqui do texto: BARTHES, Roland. O efeito de real. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 181-190.

<sup>141</sup> FLAUBERT, Gustave. Un coeur simple. *Trois contes*. Paris: G. Charpentier, 1877.



“um velho piano suportava, sob um barômetro, um amontoado piramidal de caixas de papelão”. O que são esses detalhes? Barthes admite que isso acontece na casa da patroa da empregada doméstica, Félicité, e que o velho piano pode assinalar seus status social. As caixas e o papelão indicam que há certa desordem, que a casa é mal cuidada. Mas, e o barômetro? Ah, isso não se explica. O interesse de Roland Barthes se centra, sobretudo, no barômetro, ou seja, em um *detalhe* que parece *supérfluo, a mais*. Este é, de algum modo, o *punctum da descrição*<sup>142</sup>.

*Era isso!* Além da fotografia, o *punctum* poderia ocorrer na descrição. Então, como certa vez proferiu o próprio Barthes, ainda em outro momento, posso agora entrar “numa arte por meio de outra”<sup>143</sup>. Pois, quando um elemento não funciona a serviço de uma narrativa ou de um enredo, já que nada assinala, nada indica, *a mais*, é também do *punctum* que falamos: “resíduo irreduzível”<sup>144</sup> que pode ameaçar todo o funcionamento. Se se lhe atribui uma função, tratar-se-á de uma função enigmática, de sobra, *supérfluo*, excesso, luxo, escândalo da estrutura.

### **Lugar (in)seguro de onde (não) vejo**

A descrição, muitas vezes, tal como a fotografia, recorta e imobiliza uma cena. Do outro lado, aquele que lê recompõe a cena descrita à sua maneira, convocando “imagens mentais”. No dizer de César Guimarães<sup>145</sup>, tratar-se-ia de uma “imagem textual visiva”<sup>146</sup>, associada, portanto, à ordem da visão. Há um texto de *O pão do corvo* em que parece predominar a descrição, uma descrição que, contudo, retendo-se nos pormenores e promovendo pequenos saltos, aproximar-se-ia, em vários momentos, menos da visão do que do ponto tíquo da função escópica, no sentido em que o desenvolveram Lacan e Barthes.

O texto de que falo é intitulado “Dentro do pátio sem luz”. Nele se lê uma série de fragmentos que descrevem elementos que compõem um espaço de espera – um edifício, talvez um hospital ou uma clínica, onde nada parece mudar e, por isso, esses elementos passam despercebidos por aqueles que povoam esse espaço. No entanto, ganham lugar na escrita de

---

<sup>142</sup> MILLER. Progressos em psicanálise bastante lentos, p. 41-42. Grifo meu.

<sup>143</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 144.

<sup>144</sup> Cf. MILLER. Progressos em psicanálise bastante lentos, p. 42.

<sup>145</sup> A relação entre imagem legível e visível foi detalhadamente desenvolvida por esse autor em: GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG editora, 1997.

<sup>146</sup> GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. p. 76.

Ramos. Alguns deles são: o porteiro, o vaso, a sombra, o silêncio, a música, os vãos – que geram também alguns dos subtítulos do texto.

Todos os fragmentos fecham-se com a sentença “e entro no pátio sem luz”, sugerindo que algo ali, circular, volta sempre ao mesmo ponto. Circular, mas também labiríntico, o percurso é sem saída, de quem entra já estando lá. Há um movimento apenas esboçado, que logo estará suspenso, numa espécie de estado de adiamento: o texto, como o interior do edifício, torna-se também um espaço de espera. Nada acontece propriamente. As breves cenas descritas – sem valor, menores, insignificantes – poderiam, mas não avançam para a narrativa, permanecem interrompidas, contraídas, tensionadas sobre si mesmas.

O porteiro, o primeiro a ser descrito, é tomado como parte da edificação, em seu (também) estado de espera. Distinto daqueles que entram e saem do edifício a todo tempo, parece estar mais próximo da mobília ou das paredes que o contornam do que das coisas vivas. Está fixado, concretado, preso ali como um banco, um vaso, uma mesa velha. Ele nada mais é que um objeto em face do qual se coloca aquele que o descreve.

não sei há quanto tempo está sentado ali. Tem a cara de verniz descascado, de madeira empenada, de móvel antigo. A nicotina comeu suas mãos e seus dentes. Quase posso sentir o cheiro daqui, *do lugar seguro de onde o vejo. Vejo tudo*. No entanto, não está fumando. (...) Há uma memória de barcos, de vela e de remo, o balanço do mar em sua barba grisalha. No entanto, não está navegando<sup>147</sup>.

O lugar seguro de onde se vê tudo garante uma posição estável, de onde é possível dispor das coisas vistas, tomá-las como objetos aos quais um sujeito não se mistura. Mas, se dou continuidade à leitura do texto de Nuno Ramos, verifico que, quando começa a descrever o elevador, essa posição, segura e estável, é, de modo imprevisto, abandonada. Se ver supunha a distância, ou, conforme escreveu Blanchot, “a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão”<sup>148</sup>, a imposição de uma inevitância feita aparição faz advir a passagem do seguro para o inseguro e perturba a unilateralidade do olhar. Pois, no elevador, essa “cápsula onde nos fechamos”<sup>149</sup>, irrompe o que as portas e as paredes tentavam

---

<sup>147</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 63. Grifo meu.

<sup>148</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 23.

<sup>149</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 65.

esconder. Ele para “de repente, mas ainda não é o meu andar. (...) Vejo pelas frestas da grade a laje entre os andares. Parece o branco do olho de uma pessoa em convulsão”<sup>150</sup>.

### **Olho convulso**

A distância que assegurava a separação bem definida entre sujeito e objeto começa a se desfazer quando aquele que descreve se põe dentro do objeto descrito, assimilado por ele. Nesse ponto, algo salta do “campo ondulado do visível”, pelas frestas da cena. Sublinho sua *de repência*, sua emergência inesperada: “Nenhum de nós esperava por isso”, “quase sinto o espanto dos outros dois”<sup>151</sup>. Era a laje branca, mas a laje branca era um olho. Quando um olho a mais se apresenta na cena, o ponto de vista do homem – sua onividência – é ameaçado. Mas, ao mesmo tempo, tratava-se de um olho em convulsão, de um olho, portanto, que já nada vê.

O olho branco imprimiu uma fenda na paisagem monótona do edifício, na engrenagem das entradas e saídas, dos andares-janelas, portas e grades dados a ver pela maquinaria do elevador. O olho branco, cego, era o raro ponto de excesso na estrutura dessa maquinaria. A *mais* na imagem, excedia a paisagem dessa edificação desacontecida pelo hábito, pela repetição dos dias, “como se se tratasse”, diria Blanchot, “de ir rumo ao chamado desses olhos que veem para além do que há para ver”<sup>152</sup>.

Um olho que nada vê, dissociado da visão, arrancado de seu uso, abriria, também, uma perturbação sobre o próprio estatuto do corpo como um amontoado de funções. É possível tomar tal olho como um *a mais* do corpo funcional, pois no olho branco, convulso, revirado, há algo que não reflui para as operações costumeiras do corpo, para a sua maquinaria, constituindo um *patrimônio excessivo* bem aí<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 65.

<sup>151</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 65.

<sup>152</sup> BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 79.

<sup>153</sup> No verbete “olho” do seu dicionário crítico, escreve Bataille: “*Iguaria canibal*. (...) Parece de fato impossível, em relação ao olho, pronunciar outra palavra que não seja sedução, já que nada é tão atraente nos corpos dos animais e dos homens. Mas a sedução extrema está provavelmente no limite do horror”, como, de fato, parece estar nos momentos em que o olho irrompe nos textos de Nuno Ramos. “Nesse sentido” – continua Bataille – “o olho poderia ser aproximado do *gume*, cujo aspecto também provoca reações agudas e contraditórias: é isso que devem ter experimentado de maneira

## Caneta-câmera

Em “Dentro do pátio sem luz”, um olho cego irrompe na cena, como um golpe, sem ter sido convidado. No ponto em que o objeto descrito pelo texto de Nuno Ramos (o elevador) passa a concernir, envelopar o sujeito que descreve, podemos dizer, com Lacan, que há um deslocamento da noção de objeto, cujo *Ob*, “em latim, significa, em primeiro lugar: ‘diante’, ‘em face de’”<sup>154</sup>.

Lacan, porém, conservou a palavra ‘objeto’ para falar do objeto *a*. Mas precisamente, não se tratava do objeto no sentido daquilo que está ‘em face’. Ele começou assim, pois era o modo como se usava no discurso psicanalítico: entender o objeto como aquilo que está em face. Se Lacan manteve o termo objeto para o objeto *a*, foi também por ter explorado outro valor do ob latino, que significa: ‘por causa de’.

(...) como o objeto que, estando por trás, causa nosso desejo<sup>155</sup>.

Retomando Wim Wenders, ousou aproximar o sujeito que jaz por trás da câmara (o *operator*, nos termos de Barthes) daquele que passa a descrever os pormenores ou as pequenas cenas em “Dentro de um pátio sem luz”. Se o *spectator*, na fotografia, poderia ser, na escrita, análogo ao leitor, o *operator* seria correlato àquele que descreve. Posso pensar também, por extensão, numa “caneta-câmera”<sup>156</sup>, que, tal como a espingarda, atira para frente e para trás<sup>157</sup>. *Balada?*

Wenders havia assinalado que “para a frente, a câmara vê seu objeto,/ para trás vê o desejo/ de captar esse objeto específico em primeiro lugar,/ mostrando assim simultaneamente AS

---

terrível e obscura os autores de *Cão andaluz* quando, nas primeiras imagens do filme, decidiram pelos amores sangrentos desses dois seres. O corte a sangue frio, com uma navalha, do olho deslumbrante de uma mulher jovem e encantadora é o que teria sido admirado até a desrazão por um jovem que (...) teve subitamente vontade de tomar um olho com a colher. Vontade singular (...). Pois o olho é de nossa parte objeto de tal inquietude que jamais o mordemos. O olho chega, aliás, a ocupar um lugar extremamente elevado no horror (...). (BATAILLE, Georges. Olho. In: Georges Bataille: textos para a revista *Documents*. *Inimigo Rumor*. Revista de Poesia, número 19. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7 letras/ Cosac Naify, 2º semestre 2006/ 1º semestre 2007.)

<sup>154</sup> MILLER. Progressos em psicanálise bastante lentos, p. 23.

<sup>155</sup> MILLER. Progressos em psicanálise bastante lentos, p. 23.

<sup>156</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 186.

<sup>157</sup> Cf. BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 203.

COISAS/ e O DESEJO por elas”<sup>158</sup>. Isso ocorre porque passa a haver o investimento de um corpo. Se um corpo se coloca e sofre os efeitos do seu ato, sofre também a mordida do desejo.

O fotógrafo e aquele que a tudo descreve só tentariam apreender algo “porque ele (ou ela) é fascinado por uma certa LUZ/ ou ROSTO/ ou GESTO/ ou PAISAGEM/ ou ESTADO DE ÂNIMO (...)”<sup>159</sup>. Quando o fotógrafo, ou aquele que (d)escreve, é atingido por esse ponto que punge, ele é olhado desse ponto, como da laje branca do elevador, deixando de ser simplesmente seu observador, seu operador, e passando, então, a deixar algo de si ali também, ainda que não seja o seu rosto ou o seu auto-retrato. Nesse caso, a relação estável entre sujeito que olha e prepara o enquadramento da cena – o *operator* – e objeto fotografado ou descrito (como aquilo que se coloca em face de si) é inexoravelmente perturbada.

### Uma luz pouca

Apanho mais algumas descrições de Nuno Ramos em “Dentro do pátio sem luz”. Do olho que olha no elevador, passo à descrição do vaso, um pormenor

entre dois bancos, não digo uma flor, mas uma planta. Há umidade também em meio ao falso limpo dos linóleos e azulejos, em meio à falsa luz das vidraças foscas como janelas de ambulância, em meio à falsa vida de estar dentro, ali dentro (...). Ali, entre dois bancos, feito lava quente, a matéria fere a arquitetura insípida<sup>160</sup>.

O vaso oferece outra temporalidade: “Perco as horas meditando, sentado naquele banco. Posso passar dias aqui, na companhia da minha planta”<sup>161</sup>. Ali, entre dois bancos, essa planta oferecia a sua lava quente. Em meio à falsa vida do edifício, em meio à estiagem do acontecimento, esse pormenor traga o olhar daquele que descreve, oferecendo o viço da sua matéria, capaz de ferir uma arquitetura insípida. Esse viço da matéria persevera nos fragmentos, fazendo com que mesmo as coisas mais imateriais ganhem, de novo, propriedades mátericas, como se devolvidas à sua lava quente: assim a música é “espécie de

---

<sup>158</sup> WENDERS. Uma vez, p. 64.

<sup>159</sup> WENDERS. Uma vez, p. 64.

<sup>160</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 67.

<sup>161</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 67.

nódoa sonora”, “mancha confusa”, “tinta se espalhando pelo prédio”<sup>162</sup>; a luz é “lua líquida que bóia no pires do lustre”, “estrela morando na parede”, “mistura de voz e de água”<sup>163</sup>.

Já a sombra, após o vaso, é “retratada” como buracos cavados no contorno de cada coisa, capaz de desfazer as formas, imprimindo-lhes “o contraste encantador dos semitons, terra de úmbria com laranja, cinza com um pouco de cádmio, lilás, sim, o mais puro lilás”<sup>164</sup>. A minúcia das coisas, sua geometria de desvãos, suas tonalidades imperceptíveis, suas nuances, são flagradas graças à pouca luz das sombras, que desfaz os contornos antes engessados, empurrando-os para mais longe e fazendo acordar, em cada coisa, em cada aresta, sua “quina multiplicada”:

Há certos buracos que a sombra cava por sobre o contorno de cada coisa, como o retângulo cinza-escuro em meio à fileira de bancos ou a faixa verde-musgo contra a parede clara. É a parte da sombra esta quina multiplicada, geometria de desvãos (...). Muitas vezes, como agora, ela vem devagarzinho, não no desenho brusco que um corpo projeta sobre o outro, recados à distância de um armário junto à janela sobre a fileira de azulejos na parede em frente, mas no tom progressivo e lento, no murmúrio monótono que faz transcorrer a tarde num lugar como este<sup>165</sup>.

Entre a luz e a falta dela, a sombra ocorre quando “ainda é de tarde, [quando] ainda a noite não merece suas promessas”<sup>166</sup>. Para ocorrer à noite, “será preciso que a lua acorde com seu olho insano para devolver ao breu monótono a riqueza minuciosa destas sombras”<sup>167</sup>. Novamente aparece no texto um olho, olho branco que é agora o da lua. E, se o entrevistado no elevador era convulso, este, agora, era insano (talvez porque, destituído de pálpebras, arregala-se mais do que o hábito humano é capaz de suportar). Mas era ele que permitia arrancar as coisas de sua monotonia, iluminando o pormenor de um pormenor, uma nuance,

---

<sup>162</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 75.

<sup>163</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 77.

<sup>164</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 68.

<sup>165</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 68.

<sup>166</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 68. Se me valho de outro texto de Nuno Ramos, “A minha fantasma”, seria possível acrescentar que há também uma “tonalidade intermediária” quando é cedo, quando “o dia ainda não nos machucou muito”: “noite acendida ou dia apagado, indecisa entre dois reinados”. Período atento aos “meios-tons, sem o exibicionismo escandaloso, exageradamente contrastado das horas seguintes”. (RAMOS, Nuno. *A minha fantasma. Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007. p. 385.)

<sup>167</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 68-69.

justamente porque torna seu contorno borrado<sup>168</sup>, como uma “mancha confusa”, “nódoa”, “tinta se espalhando”. Nem a luz total do dia nem o breu monótono da noite, mas a iluminação pouca, lunar, que acolhe, num só tempo, o que é próprio do dia e o que é próprio da noite<sup>169</sup>.

A sombra, nesse trecho de “Dentro do pátio sem luz”, é o que devolve às coisas, pouco a pouco, para além da “falsa luz das vidraças”, seus “coeficientes de opacidade”. Nos demais fragmentos desse texto, cada pormenor, ao ser descrito, parece ganhar, também, isso que a sombra devolve às coisas: semitons, contornos borrados, impurezas, nuances, matizes esquecidos na arquitetura anêmica do mundo. É, como em Ponge, a “parte escura do objeto que se põe a cantar”<sup>170</sup>?

## O silêncio, os vãos

Tomo agora, também de “Dentro do pátio sem luz”, a descrição do silêncio, um silêncio que vem das coisas:

Parece um silêncio que vem das coisas, do que está parado, não das pessoas que murmuram baixo seu cansaço, sua falta de assunto (...). Vem da própria alvura enodada das paredes ou do relógio congelado que já não move seus artelhos (...). Parece que está na falta de luz este silêncio, no crescimento imóvel daquelas plantas, na morte que ronda o vinco enrugado, (...) parece que está nos pombos, em seus arrulhos desde a altura improvável das cornijas, parece que está na tumba de se estar dentro, aqui dentro. (...) Vai estar na lanterna do guarda-noturno, no frio de uma noite sem lua, uma noite escura de granizo e ventania, uma noite escura<sup>171</sup>.

A alvura enodada das paredes emite seu silêncio, silêncio que (não se sabe bem) vem (também) do relógio que já não move seus artelhos ou (talvez) do arrulho dos pombos ou

---

<sup>168</sup> Assim, não se trataria de ver as coisas simplesmente, mas de olhá-las com os “olhos adormecidos ou injetados” ou “mergulhados no lago de água barrenta”, conforme se pode ler em “Para a desaparecida”, no monólogo dirigido aos animais. (RAMOS. *O pão do corvo*, p. 59.)

<sup>169</sup> Sobre a evocação de uma “luz sombria” em textos de Nuno Ramos, ver: CORREIA, Maraíza Labanca. Luz sombria: o resto em Nuno Ramos. *Revista Graphos*, vol. 14, nº 1, 2012. UFPB/PPGL. p. 153-164. Disponível em:

<<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/13310/8085>>. Acesso em 10 mar. 2015.

<sup>170</sup> VAZ. *Não se sai de árvore por meios de árvore: Ponge-Poesia*, p. 21. Sobre a nuance, retornar ao ensaio “Cifra de poeira e ventania”.

<sup>171</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 70.

(ainda) da morte que ronda o vinco enrugado. Mas, um pouco depois, nesse texto que é todo ele elevado à altura de um talvez (o silêncio *parece que está...*), o silêncio é também do sujeito que enuncia, emana de si, como quem se confunde com os objetos: “*Talvez* este silêncio esteja em mim quando assobio uma melodia (...). *Talvez* esteja em mim quando passeio por estes consultórios e corredores, por estes elevadores e enfermarias enquanto espero sem saber esperar pelo resultado da minha sorte (...)”<sup>172</sup>.

Também os vãos (“vertigens profundas”, “buracos onde o corpo pode passar”, “corredores verticais em que não se anda, se cai”, que “têm a memória do mofo e do tempo”, “da morte e do tombo”<sup>173</sup>) são componentes da arquitetura do prédio, mas também são componentes dos corpos dos homens, como se borrassem os limites entre um e outro, entre quem olha e quem é olhado, como quem não mais sabe o que é próprio das coisas e o que emana de si. Pois, no corpo do operador – tornado um corpo de ressonâncias, flexão de seus contágios e interpenetramentos –, também residem esses vãos: “Entre estes vãos de dentro e os de fora nós arrastamos nossa carcaça adocida – ela mesma com suas catacumbas e salas internas em meio ao mar de água e de sangue. Sinto seus vazios enquanto espero”<sup>174</sup>.

O ato de descrever, como o de fotografar, voltando mais uma vez a Wenders, também “atira em duas direções”<sup>175</sup>, contaminando a imagem, que, por sua vez, pode contaminar aquele que se queria um observador sob controle, que deseje a tudo ver de seu lugar seguro. É contaminado “de modo que o ‘atrás’ se dissolve na ‘frente’,/ ela [a câmera, a escrita] permite ao fotógrafo [e àquele que (d)escreve],/ no momento exato do disparo,/ estar na frente com os objetos,/ em vez de separado deles”<sup>176</sup>. A imagem não é, então, toda ela produto ou propriedade do seu olhar. Quando o observador efetua o disparo (da câmera ou da escrita), ele pode ser lançado para o outro lado, pode encontrar-se fora de seus domínios, perdendo-se de si. E, das coisas, assimilar os seus silêncios: tudo, agora, ganha uma focalização difícil, incerta. Pois o operador parece ter sido golpeado pelo que (d)escreve; nesse caso, ele não mais opera, é também operado pelo instante de engeuecimento do *flash*. Ele se descreve naquilo que olha, ele olha a si naquilo que não vê.

---

<sup>172</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 71. Grifo meu.

<sup>173</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 72.

<sup>174</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 72.

<sup>175</sup> WENDERS. *Uma vez*, p. 64.

<sup>176</sup> WENDERS. *Uma vez*, p. 64.



## A nudez dos olhos

Abriria parênteses antes de continuar esta parte. Os olhos constituíram um ponto de excesso na cena. Destacados do corpo, insanos ou cegos, escapavam à maquinaria dos edifícios e dos órgãos. Olhos enceguecidos que também adviriam em outro livro de Ramos, *O mau vidraceiro*<sup>177</sup>. Desse livro, poderia tomar o texto “Cenário”, em que é descrito um *set* de filmagem onde tudo é falso – pera vitrificada, beija flor de asas de crepom, luz postiça, neblina falsa. Lugar em que “não há poemas nem há tigres (...)”. “Não há vida, mas filmagem”. No entanto, mesmo ali “há matéria ainda, peso e cheiro. Algo sua *no cenário*”. Então, quando as luzes se apagam, o cenário se desfaz, e um “imenso rebatedor, que já não iluminava, parecia um olho vazado”. Nesse momento, aparece o que *sua no cenário*, algo que não mais ilumina a cena, mas dela salta, escapa. O imenso rebatedor – o olho vazado – devolve ao que era falso – postiço, filmagem – um ponto de opacidade<sup>178</sup>.

Só pensamos no corpo quando ele adocece, proferiu certa vez Paul Auster<sup>179</sup>. Jacques Derrida<sup>180</sup>, por sua vez, assinalou que só começamos a pensar no olho, quando esse também adocece: “Marvell cria saber que perdendo a vista o homem não perde os olhos. Pelo contrário. O homem começa a pensar nos olhos”<sup>181</sup>. Pensemos, então, nos olhos, convulsos, cegos ou velados pela catarata, como quem pensa num corpo no leito.

---

<sup>177</sup> RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

<sup>178</sup> Todas as citações deste parágrafo encontram-se em: RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 99-101. Poderia ainda tomar um outro texto desse livro, “Metáforas”, em que os olhos de novo aparecem. Aparecem quando uma linguagem metafórica é transformada em coisa. Segundo se pode ler nesse texto, transformar as metáforas em coisas deixaria “*os olhos turvos*”. As metáforas – *fantoches*, “semelhança *entre tudo e tudo*” – ganhariam, com isso, de novo “*um olho vazado e fixo – cego porque não vê*” e, enfim, não se pareceriam mais com nada. (Cf. RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 51-52. Grifo meu)

<sup>179</sup> Transcrevo a passagem em que tal afirmação aparece: “quando estamos sãos e com boa saúde, não pensamos no corpo, mas, quando adoecemos, toda nossa vida gira em torno dos problemas do corpo” (AUSTER, Paul. “Tout commence avec le corps”. *L’express*. França, 01 mar. 2013. Entrevista a François Busnel. Disponível em: <[http://www.lexpress.fr/culture/livre/paul-auster-tout-commence-avec-le-corps\\_1224572.html?fb\\_action\\_ids=494159753982025&fb\\_action\\_types=og.recommends](http://www.lexpress.fr/culture/livre/paul-auster-tout-commence-avec-le-corps_1224572.html?fb_action_ids=494159753982025&fb_action_types=og.recommends)>. Acesso em mar. 2015.) “quand nous sommes sains et en bonne santé, nous ne pensons pas au corps, mais dès que nous tombons malade, tout notre vie tourne autour des problèmes du corps”. Tradução minha.

<sup>180</sup> DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

<sup>181</sup> DERRIDA. *Memórias de cego*. O auto-retrato e outras ruínas, p. 131.

Mas os olhos são também aquilo que, mesmo são, alertou Derrida, estando na superfície de nosso corpo, não vemos.

E quando se veem os próprios olhos – a supor que se vejam os próprios olhos no espelho –, não se vê nada. Quando se veem os próprios olhos, se vê algo vidente de certa maneira. Quando vejo olhos, vejo meus olhos me olhando no espelho, vejo meus olhos vendo, mas vendo algo que vê, não vejo algo visível, logo não vejo nada. Eu não vejo quando vejo meus próprios olhos (...). Logo, a impossibilidade de ver-se. Os senhores podem também observar que, quando trocamos um olhar com alguém vidente, com um vidente, na própria medida em que vemos os olhos do outro nos ver e em que se produz essa estranha experiência dos olhares cruzados, vertiginosa experiência dos olhares cruzados, vemos o outro vendo e, conseqüentemente, não vemos os olhos dele. (...) E essa experiência no autorretrato, especialmente em Fantin-Latour, de duplo engehecimento (ele tenta ver os olhos videntes (vendo) e, conseqüentemente, não os vê; ou então, para vê-los, ele tem que ver seus olhos como olhos de cego e, nesse momento, ver a si mesmo como cego), é dessa experiência aterradora ou angustiada que se pode, penso eu, pressentir os traços quando se olha isso<sup>182</sup>.

O olho é já um espelho. Em um olho olhado, vemo-nos, lá dentro, apequenados. A perturbação: dentro do olho alheio, vejo-me incorporado, ou melhor, vejo uma imagem que me concerne, embora no corpo de um outro. Mas não vejo seu olho. Para vermos também nossos próprios olhos, teríamos de furá-los e, aí também cegos, vazados, já não os vemos. Se um olho nos olha, nosso ou alheio, não o vemos. Nesse sentido, quando se trata de ver um olho, nossos olhos, sem saída, adoecem, são acometidos por uma cegueira<sup>183</sup>. Eles estão velados, como se uma catarata lhes assaltasse de quando em quando. Os olhos são, portanto, o ponto cego de um corpo, ponto cego que Nuno Ramos, no entanto, ergue.

Todos os olhos estão velados quando se trata de olhar um olho, todos os olhos estão doentes. E apontar o que vela, penso, não é pouco. Pois haveria “um excesso de visão no coração da própria cegueira”<sup>184</sup>, um *a mais* de visão acontece quando a cegueira é assim colocada. Por isso, talvez, é eficaz a imagem de Nuno Ramos que desde o início da leitura de *O pão do corvo* me foi lançada no rosto<sup>185</sup>. No momento em que a leio, o véu, de um outro modo, se

---

<sup>182</sup> DERRIDA. *Pensar em não ver*. Escritos sobre as artes do visível (1979-2004), p. 186-187.

<sup>183</sup> Escreve Drummond: “A vista se barra / a si mesma”, não a catarata, ao se chocar com seu próprio limite: “Quis interpretá-lo. / Valeu? Hoje / barra-me (há luar) a vista”. (ANDRADE, Carlos Drummond de. *Opaco. Claro enigma*. Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p. 39.)

<sup>184</sup> DERRIDA. *Memórias de cego*. O auto-retrato e outras ruínas, p. 23.

<sup>185</sup> Trata-se de “os olhos que a catarata vela”. Sobre isso, retornar ao ensaio “*Cifra de poeira e ventania*”.

(entre)abre. O véu, primeiro, talvez se revele em sua “incandescência do invólucro”<sup>186</sup>; ele, o invólucro, a catarata, isso que cega, salienta a nudez, a nudez do olho. Mas também coloca em crise o lugar seguro de onde acredito ver os olhos, ver um corpo e, por que não dizer: ler um texto. É-me lançada “uma forma de concentração no problema do desaparecimento”, que me faz consentir com ele. Ver o véu de novo vela, mas vê-lo revela-se, como se tornasse visível de novo o olho, ao dissimulá-lo expondo-o no corpo do texto<sup>187</sup>. O véu – a sombra – de novo ilumina o olho – cego –: obscura claridade no coração da própria cegueira. (Os olhos são para um corpo o que o *a mais* é para um texto?)

Porque às vezes é preciso falar das coisas – sem violá-las, sem feri-las na sua opacidade – no espaço-tempo de uma piscadela, fecharia, aqui, parênteses de novo, como quem fecha um olho.

### **A intrusão da sombra**

Em “Dentro do pátio sem luz”, de *O pão do corvo*, mais precisamente na parte dedicada à descrição da sombra, encontrei uma espécie de elogio à penumbra, penumbra de um fim de tarde ou das noites com lua. Em outro livro de Ramos, *Ó*, que aqui evoco brevemente nas próximas duas páginas, leio uma cena escura ou sob a “luz de uma lua baça, que aparece depois da tempestade”<sup>188</sup>, a pratear uma rua. Uma cena saída do sonho, onde as imagens ganham uma luz pouca, onde nem tudo se vê: “visão confusa e linda”. Mas se é convidado a estar ali dentro, ali junto às crianças, junto aos “restos da ventania”<sup>189</sup>.

Trata-se de uma cena íntima que, no entanto, se passa na rua, rua onde ainda se pode o anonimato. Uma cena “quase sólida”, que aparece para o “bêbado renitente”, o “sonado”, ou “aquele que fita o muro”. Cena por onde se passa invisível e tonto – ninguém olha, ninguém

---

<sup>186</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 173.

<sup>187</sup> Eu poderia pensar na expressão: *olho* do furacão, onde não há nada, nenhum vento, apenas calmaria. Apenas um furo – aqui Blanchot, de certo modo, localiza a leitura: “Mesmo que exija do leitor que ele entre numa zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, mesmo que, fora dessas abordagens tempestuosas, a leitura pareça ser participação na violência aberta que é a obra, em si mesma ela é presença tranquila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda a tempestade”. (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 213-214.)

<sup>188</sup> RAMOS. *Ó*, p. 69.

<sup>189</sup> RAMOS. *Ó*, p. 68.

acena –, não há filmagem. Mas é “em sua indiferença que está o convite, na intimidade com que mal reparam em mim”<sup>190</sup>. Cena daquele que se cobre com “tinta preta para descansar”. Daquele que merece “uma alegria antiga”<sup>191</sup>, sem vigilância e sem vigília, como quem erra por uma cidade à noite, como em meio a uma gravura de Goeldi<sup>192</sup>. Cobrir-se com um pouco de tinta negra, merecer uma cena noturna – o que não é um compromisso com a morte, mas um compromisso com a vida.

A lua se abre. A luz amarela se apaga dentro do casario ao fundo, que encerra a cena. Uma janela range. O homem baixinho desaparece na perspectiva da rua escura. (...) Alguma coisa grita, mulher ou bicho, ou geme como um desgosto. Pequenos traços no chão, restos de poça (...). Agora uma mulher desce do casario e caminha até o armário (...). A prata da lua está tão forte que converte seu rosto numa efígie de moeda. Caminho no sentido contrário, entrando pela rua funda onde o homem baixo passou dentro do guarda-chuva. (...) A nuvem esconde a lua e a cena parece ainda (...) mais escura. (...) As migalhas vão caindo como se eu alimentasse os pássaros. (...) Suas árvores, feito enormes canudos de tinta, puxam do solo toda a escuridão. Então transborda para mim o que carregam dentro delas e sinto o gosto de nanquim em minha boca, e a borra de uma tinta preta em meu pensamento. Uma figura sai de dentro de um bueiro, feita de uma luz hachurada, e projeta-se no ar como um para-quedas invertido. (...) Sou feito talvez da mesma matéria destes seres (...)<sup>193</sup>.

Nessa cena, tudo ganha uma focalização difícil e incerta: alguma coisa grita, ou geme, mulher ou bicho. Não se sabe. Seres aparecem e desaparecem, seres que ganham uma impermanência, nenhuma espessura. Deles, pouco sabemos. Nela, na cena, a intrusão da penumbra nas coisas, no olhar do homem, ele mesmo feito da mesma matéria desses seres que descreve: há um transbordamento da escuridão que, vinda do chão, contamina as árvores, o homem, o seu pensamento. “Como se na noite completa uma lanterna dirigisse sua luz às coisas, e, ao invés de iluminá-las, uma matéria escura subisse pela luz, recuando lâmpada adentro, que se iria escurecendo. Espécie de lanterna negativa”<sup>194</sup>. O homem, então, se mistura à noite e aos outros seres, descreve-se a si mesmo quando descreve outrem, contaminando-se com a mesma tinta. Em toda parte, uma luz hachurada, um destino-desaparecimento.

---

<sup>190</sup> RAMOS. *Ó*, p. 71.

<sup>191</sup> RAMOS. *Ó*, p. 68.

<sup>192</sup> Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro, 1895 – 1961) foi um desenhista, ilustrador, gravador admirado por Nuno Ramos e em cuja obra se banham algumas de suas exposições.

<sup>193</sup> RAMOS. *Ó*, p. 69-71.

<sup>194</sup> COSTA. O rosto negativo ou Notas do limbo. Disponível em: [fiodeaguadotexto.wordpress.com](http://fiodeaguadotexto.wordpress.com). Acesso em nov. 2015.

Nessa cena parece, em suma, advir um olhar mais impuro, num mundo em que caberia não saber bem, em que caberia um *talvez*. Em que no próprio homem possa residir uma mancha confusa. Um mundo em que não haja filmagem, em que algo escape, sue no cenário, ainda. Um mundo em que as luzes se apaguem, devolvendo ao que era falso (postição) a matéria, a vida, o tigre que salta. O poema, a opacidade<sup>195</sup>.

### **Opacidade irreduzível**

Mas “Ver tudo” é o que anima o discurso da ciência, o fantasma de uma verdade transparente<sup>196</sup>. Vivemos em um mundo dominado pelo olhar da técnica, que nos olha a fim de nos tornar transparentes, a cada passo. Nesse mundo temos perdido o direito à sombra, uma vez que tudo é transformado em filmagem, em imagem com nítidos contornos. Não há nuance. A cada passo, é-nos exigida visibilidade, no sentido estrito. Exigência por vezes inescapável. Fazer mancha à máquina do visível, à máquina da transparência, é se colocar fora dela, portanto fora do mundo. Pois o mundo das transparências em que caímos, como declara o psicanalista Gerard Wajcman, é o mundo onde tudo deve estar sob plena luz, sob olhos posições, num voyeurismo generalizado.

Nesse mundo que violenta todo modo de experiência<sup>197</sup>, reaver uma medida de opacidade parece ser uma tarefa ética. Uma tarefa poética, talvez. Nele, os olhos se mostram em toda parte, não como olhos insanos ou convulsos, mas como olhos (oni)videntes, como olhos-máquina: não há vida, mas filmagem. Tudo ver sem que haja resto – essa a “*théologie de*

---

<sup>195</sup> Alusão ao texto “Cenário”, de *O mau vidraceiro*, já mencionado no ponto “A nudez nos olhos”.

<sup>196</sup> Ver (*voir*) para saber (*sa-voir*); ver, enfim, como um modo de poder (*pou-voir*). É o que tem animado também a obsessão pelas câmeras de segurança nos espaços públicos, prevenindo (*pré-voir*), na maior parte das vezes sem sucesso, o terrorismo, o crime e toda sorte de imprevisto. Há olhos videntes e posições por todos os lados – assinala o psicanalista Gérard Wajcman –, nas ruas, nos edifícios, no comércio, dentro das casas, nas universidades, nos computadores, nos celulares. “O olhar de Deus, outrora transcendente, desceu ao mundo. Ciência e técnica produzem deuses em série, que se pregam em toda parte, um deus policial, um deus médico, um deus auditor etc.” (WAJCMAN, Gérard. *L’œil absolu*. Paris: Denoël, 2010. p. 13.) “Le regard de Dieu, autrefois transcendant, est descendu dans le monde. Science et techniques produisent des dieux à la chaîne, qu’on va coller partout, un dieu policier, un dieu médecin, un dieu évaluateur, etc”. Tradução minha.

<sup>197</sup> Sobre isso já havia falado Georges Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, ao mostrar como a luz dos holofotes violenta ainda mais a experiência do que a propaganda nazista. (Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Árbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.)

*l'image*”<sup>198</sup> que convém à ciência e à política que se estabeleceu no mundo, a crer num visível puro.

Porém, o império das imagens, o império da transparência e o fato de sermos olhados de toda parte também nos cegam, nos cegam para esse resto, para a opacidade que resiste e persevera. “Existe uma opacidade irreduzível que a ciência não vê”<sup>199</sup>. Algo sua no cenário, ainda.

### O direito ao resto

O íntimo está exposto ao olhar alheio, que expropria o direito à intimidade. Um certo direito, eu diria, ao resto, a um resto pela imagem inapropriável. O íntimo, um lugar onde não se é vigiado – numa casa, *chambre* de penumbra, por exemplo, onde se resguarda da rua e se pode parar para olhar a si mesmo, subtraindo-se da onividência alheia – é ameaçado. “Esse gesto complexo, que descreve aqui Heidegger, é, no fundo, aquele que se mostra e se realiza na penumbra do consultório do psicanalista, que incarnaria finalmente para cada um ‘esse olhar para si na distância de si mesmo’”<sup>200</sup>.

No íntimo irromperia o que não é da ordem da transparência, o que em nós não é transparente a nós mesmos, o nosso quinhão de sombra, talvez. Nele, pode-se, curiosamente, estar fora de

---

<sup>198</sup> WAJCMAN. *L'oeil absolu*, p. 21. Nesse mundo, só o visível é considerado real, e todo real seria passível de se tornar visível.

<sup>199</sup> WAJCMAN. *L'oeil absolu*, p. 258. “Il existe une opacité irréductible que la science ne voit pas (...)”. Tradução minha. O tudo ver teria atingido até mesmo o mundo da arte, conforme mostra Wajcman, ao apontar como as telas do Museu do Prado de Madrid, disponibilizadas virtualmente, em imagens de altíssima definição, modificam o olhar do espectador. As imagens, que podem ser ampliadas a um *click* de *mouse*, tornam visível o *pixel*, o pigmento, o que nos oferece uma visão científica da pintura, uma visão sem experiência: “perdeu-se a ordem do detalhe da pintura (...), para entrar na ordem do detalhe visual, do detalhe da imagem, da imagem numérica” (WAJCMAN. *L'oeil absolu*, p. 64.) “on a quitté l'ordre du détail de peinture (...), pour entrer dans l'ordre du détail visuel, du détail de l'image, de l'image numérique” Os olhos do espectador virtual avançam no quadro e entram onde não há mais pintura, mas o informe do *pixel*, “um informe numérico – altamente formal”. (WAJCMAN. *L'oeil absolu*, p. 64) “un informe numérique – hautement formel” Tradução minha. Com efeito, o *Google Earth – le Prado* transforma a arte em transparência, pois não há aí nenhum obstáculo para o olhar. E, se não há obstáculo, não há pormenor, não há *punctum*. Ver uma tela aí, ainda segundo Wajcman, não é olhar uma pintura, mas olhar uma imagem devassada pelo dispositivo da técnica.

<sup>200</sup> WAJCMAN. *L'oeil absolu*, p. 45. “Ce ‘geste complexe’ que décrit ici Heidegger, c’est au fond celui qui se montre et s’accomplit dans la pénombre du cabinet du psychanalyste, qui incarnerait finalement pour chacun ‘ce regard de soi dans l’éloignement même de soi’” Tradução minha.

si. Pois a minha parte opaca não é senão algo, na verdade, de exterior a mim, mas que permanece interior à minha intimidade<sup>201</sup>. Olhar a si mesmo, portanto, não como quem descobre, desvela um *eu*, mas como quem se coloca em enfrentamento com a própria opacidade – a nossa “mancha confusa”. O mais íntimo é opaco. E isso também deve valer para as ruas.

Mas, se esse mundo deseja varrer o resto, Wajcman lembra: “Que a sombra reste na sombra, esse é o direito dos sujeitos”<sup>202</sup>. Proteger-se contra o intruso de fora, a técnica, é proteger o intruso de dentro<sup>203</sup>, intruso a nós mesmos, que, no entanto, garante que derivemos um pouco sobre o imprevisto de uma experiência pelo mar do inconsciente: “é urgente preservar uma parte de sombra sobre a terra”<sup>204</sup>. Pois é esse intruso interior o que nos dá alguma singularidade.

*A Femme sans ombre* de Hofmannsthal surgia do romantismo alemão, arrasada por saber que não viveria o verdadeiro amor enquanto não possuísse uma sombra, e que tomar a sombra de alguém significava matá-lo... Mas, no mundo do cientificismo, as coisas vão terminar como no romantismo: arrancar a sombra de alguém significa também o matar.<sup>205</sup>

## **Coefficiente de opacidade**

Volto aos olhos, aos olhos humanos. Os olhos são a única parte do corpo que espelha a luz, que tem algum brilho. Mas “tudo o que reflete some”<sup>206</sup>, escreveu Ramos. A catarata, por sua

---

<sup>201</sup> “O latim nos oferece essa carga paradoxal ao íntimo: ‘o mais afastado, o mais recôndito; o âmago, o mais secreto’”. (EYBEN, Piero. O júbilo e as palavras errantes (sobre *Epiphanies*). In: JOYCE, James. *Epifanias*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 14.)

<sup>202</sup> WAJCMAN. *L’oeil absolu*, p. 47. “Que l’ombre reste dans l’ombre, c’est le droit des sujets”. Tradução minha.

<sup>203</sup> Wajcman escreve sobre a necessidade de preservar uma parte obscura de nós mesmos, a nossa “parte maldita”, seja ela “o mal para os filósofos, a pulsão de morte para Freud, o objeto (a) para Lacan” (WAJCMAN. *L’oeil absolu*, p. 112.), o que objeta contra toda forma de transparência. Pois seria preciso também que nossa parte escura se ponha a cantar...

<sup>204</sup> WAJCMAN. *L’oeil absolu*, p. 48. “il est urgente de préserver une part d’ombre sur la terre”. Tradução minha.

<sup>205</sup> WAJCMAN. *L’oeil absolu*, p. 48-49. “*La Femme sans ombre* de Hofmannsthal sortait du romantisme allemand, déchirée de savoir à la fois qu’elle ne vivrait pas de véritable amour tant qu’elle ne posséderait pas une ombre, et qu’acheter l’ombre de quelqu’un signifiait le tuer... Mais dans le monde du scientisme, les choses vont finalement comme dans celui du romantisme: arracher l’ombre de quelqu’un signifie aussi le tuer”. Tradução minha.

<sup>206</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 49.

vez, é justamente conhecida como a doença da opacidade, que impede de tudo ver<sup>207</sup>. Nos textos de Nuno Ramos evocados neste ensaio, diferente do que denuncia Wajcman a propósito do mundo contemporâneo, o olho não constitui a intrusão da transparência na opacidade. É de um outro intruso que se trata: a intrusão da opacidade na transparência.

Em *Cujo* – primeiro livro de Nuno Ramos –, leio que a opacidade é o que garante às coisas que elas sejam separadas das outras, singulares, guardando “para si suas propriedades. Chamamos um feltro de feltro pelo que nele não reflete (ou tornar-se-ia um espelho, um cristal idêntico aos demais. O que vemos de feltro no feltro é um grau determinado de incapacidade para refletir, um coeficiente de opacidade (...). “Não vemos [por exemplo] o espelho”, continua Ramos na mesma página,

apenas o que nele reflete. Se o espelho estiver sujo, veremos a sujeira sobre ele depositada e não veremos tão bem as imagens refletidas. Quanto mais impura e opaca a superfície, mais identidade ela própria ganha. (...) Se todas as coisas refletissem como espelhos, viveríamos num mundo de relações ininterruptas: tudo remeteria a tudo, como quando pomos um espelho em frente ao outro (mas como seria monótono!)<sup>208</sup>.

Os objetos que vemos precisam refletir a luz para que sua imagem se forme em nossos olhos. No entanto, sem um grau de opacidade, um grau de absorção da luz, os objetos se tornariam formas espelhadas, devolvendo-nos, então, virtualmente, não o que são, mas imagem daquele que os olha, isto é, a imagem de nós mesmos. Lembremos que é também um grau de opacidade que permite a existência das cores, como já havia notado o poeta Francis Ponge:

O que ele sabe de cor escapa a toda apreensão argumentativa. Meu coração é. Assim como (...) é o sentido trágico da cor em Braque: onde o azul é azul porque não pode deixar passar os raios azuis. Estes ficam. *Todas as coisas queriam ser brancas, deixar passar todos os raios. Mas elas não podem. Todas têm um defeito, uma danação*, e é a partir daí que as cores são.

Tem coisas que ficam<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> A catarata vela o cristalino, parcial ou totalmente, comprometendo o atravessamento da luz e, portanto, a formação de uma imagem ao chegar à retina.

<sup>208</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 49.

<sup>209</sup> VAZ. *Não se sai de árvore por meios de árvore*: Ponge-Poesia, p. 102. Grifo da autora.



Tem coisas que ficam. Um defeito ou uma danação: é a partir daí que as cores são. Um coeficiente de opacidade, um resto, talvez. Uma opacidade, que, salvo o paradoxo, é o brilho nas coisas mesmas. Pois um grau de não reflexão singulariza as coisas, dando-lhes algum brilho. Do opaco, então, se extrai uma luz, mas uma outra espécie de luz: ela decorre daquilo que, nas coisas e nos homens, não vemos. Assim também ocorre a um texto?

A sombra também brilha na escrita de Nuno Ramos, luminosa. E a opacidade ganha lugar na parte obscura da imagem, no “vidro transparente (com opacidades conquistadas)”<sup>210</sup>. Salto para fora do campo ondulado do visível, como se dissesse: *é preciso encardir a transparência*. Pois é preciso que reste algo de insondável nas coisas e nos homens, que não deve ser colocado sob a ordem do evitamento. (O mesmo poderia ser dito dos textos?). Um resto opaco, ainda, que guarda o segredo de um gozo. Resto sem imagem, cuja face está perdida desde sempre.

### **Dar a não-ver**

Mas seria preciso dizer ainda que o invisível, de modo muito sutil, distingue-se da opacidade, uma vez que a opacidade não pode mais ser convertida em visibilidade. Ela não traz o visível em latência, ainda que a ciência o queira. Além disso, o invisível tende sempre a remontar uma coisa, um objeto delimitado, mesmo quando não visto. A opacidade vai mais longe, pode ser a propriedade também do que não é capturável pela visão nem por qualquer outro tipo de conhecimento, pois não é forçosamente uma coisa, uma coisa delimitável, sequer existente, ainda que real.

Em disjunção com a ciência, escreve Wajcman, a arte poderia fazer retornar, a esse mundo, uma fração de opacidade. Esta era outrora a essência da arte: dar a ver, tornar visível o invisível<sup>211</sup>. Agora, contudo, esse é o projeto da ciência. “Tudo ver (...); tudo dar a ver (...). A arte é outra coisa. Ela se ocupa de mostrar. E de mostrar também o impossível, os limites da

---

<sup>210</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 69.

<sup>211</sup> Wajcman relembra a fórmula, já superada, de Paul Klee: “A arte não reproduz o visível, ela torna visível”. (WAJCMAN. *L’oeil absolu*, p. 184.) “L’art ne reproduit pas le visible, il rendre visible”. Tradução minha.

Ciência”<sup>212</sup>. A arte, agora, pode mostrar que há algo que se subtrai do imperativo da transparência. Tratar-se de uma arte que não dá a ver, mas oferta a sua opacidade. Ela dá a *não-ver*<sup>213</sup>. Nesse sentido, escreve Brizuela a respeito da instalação de Nuno Ramos exposta em 1993:

Esse réquiem pelos 111 presos mortos no massacre da Casa de Detenção de São Paulo ocorrido em outubro de 1992 surgiu, segundo o próprio artista, como resposta ao excesso de imagens fotográficas dos mortos que infestaram os meios de comunicação de massa nos dias imediatamente posteriores à tragédia: “Foram as fotos dos mortos expostos assim tranquilamente em qualquer banca de jornal, em plena luz do dia, que de fato me impressionaram. Havia uma espécie de mal naquelas imagens, anônimas, algo coletivas” (RAMOS. 1996, p.177). Ao literal daquelas imagens de horror, ao desenfreio midiático por mostrar tudo, ao apetite cidadão (cultivado e elaborado, claro está, pelas estruturas de poder), por consumir o impensável, ao mal que jazia ali completamente visível, jogando com uma transparência, Nuno respondeu com uma encenação que não mostrava, em aparência, nada reconhecível, e que antes nublava precisamente a visibilidade extrema e realista, quase pornográfica, que tivera a catástrofe<sup>214</sup>.

Singularizar os corpos, conceder-lhes sombra, retirando-lhes de uma identificação puramente numérica – que imperava nos jornais à época do massacre da Casa de Detenção de São Paulo –, era a tarefa da obra *III*, uma das únicas de cunho declaradamente político de Nuno Ramos. A obra compunha-se de “tumbas” com fatias de jornais que noticiaram o massacre e cuja disposição tornava-os ilegíveis. Nas paredes de uma das salas da exposição, havia transcrições de passagens de *Cujo* (publicado pouco depois), do mesmo modo pouco legíveis. “A ilegibilidade radicava”, avaliou Brizuela: “Nem as fotografias impressas nas paredes nem as fotografias penduradas remetiam a algo reconhecível no mundo”, funcionando, portanto, como “signos de opacidade”<sup>215</sup>.

---

<sup>212</sup> WAJCMAN. *L’oeil absolu*, p. 322. “Tout voir (...); tout donner à voir (...). L’art c’est autre chose. Il s’occupe de montrer. Et de montrer aussi l’impossible, des limites de la Science”. Tradução minha.

<sup>213</sup> Lembro aqui a declaração de Marguerite Duras a propósito do cinema que propunha: “É pela falta que dizemos as coisas, a falta a ver, a falta a viver, é pela falta de luz que dizemos a luz (...). dando menos a ver e mais a pensar e mais a escutar” (AGATHA et les lectures illimitées. Escrito e realizado por Marguerite Duras. França: Benoit Jacob Video, 1981. 1 DVD (83 min.)) “C’est par le manque qu’on dit les choses, le manque à voir, le manque à vivre, c’est par le manque de lumière qu’on dit la lumière (...). en donnant moins à voir et plus à penser et plus à entendre”. Tradução minha.

<sup>214</sup> BRIZUELA, Natalia. *Mutações. Analogias. Fotografias. Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. p. 205-206.

<sup>215</sup> BRIZUELA. *Mutações. Analogias. Fotografias.*, p. 209.

## Na língua, o grão do corpo

Segundo Derrida, uma das funções do olho é “precisamente a de *ver vir*, isto é, de nos proteger contra o que vem. Para nos proteger, antecipamos. ‘Antecipar’ quer dizer tomar previamente (*antecipere*), apoderar-se previamente”<sup>216</sup>. Diferente dos olhos cegos, os olhos que veem previnem o perigo, apreendem, dominam e, por isso, evitam ou neutralizam o acontecimento<sup>217</sup>. Pois, “se vemos vir alguma coisa, nada vem”<sup>218</sup>, nada que possa ser chamado de acontecimento.

Para que o acontecimento venha, é preciso, então, despojarmo-nos de nosso “alcance antecipatório ou preensivo ou apreensivo”<sup>219</sup>. Ele vem de trás, como um golpe, de baixo, num tropeço, de cima, como o que cai e vela meus olhos, mas nunca se coloca face a face. Para que o acontecimento venha, é preciso estar, nesse sentido, também cego. “Como pensar a experiência do que (de quem) vem, do acontecimento, de um acontecimento que cai em cima, que cai em cima de nós sem prevenir e sem que o vejamos vir?”<sup>220</sup>.

Um pensamento sobre a experiência do acontecimento, segundo Derrida, necessariamente, deve ir além ou aquém do que concerne à razão: o cálculo, o calculável, a prova, o provável, o discursivo, o estável, o estabelecido, o agrimensável, as noções de proporção, de medida etc. Pois a experiência é “viagem ou a travessia, o que quer dizer *experimental* rumo a, através da ou desde a vinda do outro na sua heterogeneidade mais imprevisível; trata-se da viagem não programável, (...) sem meta e sem horizonte”<sup>221</sup>. Travessia, ela não se encerra em um ponto de partida e em um ponto de chegada. É uma viagem que ameaça, “em vista do impossível, em vista do que não está em vista”<sup>222</sup>. Só acontece se nos despoja de nossos instrumentos, passados e vindouros, uma vez que dela nada se apropria. A experiência consiste, como se lê

---

<sup>216</sup> DERRIDA. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível* (1979-2004), p. 69.

<sup>217</sup> Segundo Derrida, a experiência do acontecimento “é uma experiência passiva, rumo à qual, e eu diria contra a qual, acontece o que não se vê vir, e que é de saída totalmente imprevisível, não pode ser predito; é próprio do conceito de acontecimento que ele venha sobre nós de maneira absolutamente surpreendente, inesperadamente”. (DERRIDA. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível* (1979-2004), p. 70.)

<sup>218</sup> DERRIDA. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível* (1979-2004), p. 70.

<sup>219</sup> DERRIDA. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível* (1979-2004), p. 71.

<sup>220</sup> DERRIDA. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível* (1979-2004), p. 75.

<sup>221</sup> DERRIDA. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível* (1979-2004), p. 80.

<sup>222</sup> DERRIDA. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível* (1979-2004), p. 80.

em “Para a desaparecida”<sup>223</sup>, em experimentar, portanto, um estado de impropriedade, o “fato de que o outro não é apropriável”<sup>224</sup>.

Na insurreição do *a mais*, algo também chega, chegada que corta, fere a pele contínua do texto. Cru, vem porque não estávamos prontos. E extrai do formulado um informulado, uma opacidade, que dali nos interpela. Quando a parte escura de um texto se põe a cantar? Cada *a mais*, um *acontecimento* de escrita, único. Assim, nenhum pode ser tomado como exemplo, pois nenhum é exemplar: ele ignora o todo, toda a ideia de arranjo. Em um texto, por isso, as impurezas, os pormenores, os acidentes e transbordamentos. Ali, alguma coisa culmina, dele alguma coisa eclode, se lhe damos sobrevivência, acompanhando sua solidão, acompanhando o ponto onde o texto realiza sua curva, por meio de, ainda, uma outra escrita, uma escrita a mais, que, por todos os lados, se contamina. É preciso fazê-lo ressoar – soar de novo, como no mito de Eco<sup>225</sup>. É preciso re-saltá-lo, dando-lhe sobrevida.

O *a mais* nos concerne, ao mesmo tempo em que nos dispensa, nos é indiferente: sobre si, ele de novo se enrola, arisco. Ele se acrescenta, subtraindo(-nos): *a menos?* Ocorre quando a escrita nos expõe esse “fruto estranho”<sup>226</sup>, e quando, ouvindo seu chamado, seguimo-lo. Por ele, temos uma espécie de amor clandestino, uma espécie de cumplicidade no contrabando. Sobre ele, ainda, outros autores se inclinam, se curvam. Tomo um trecho de Haroldo de Campos:

há um momento em que tudo fica parado em que todas as tensões se retensam para um ponto vélico um mamilo onde arfa a umbela cósmica

<sup>223</sup> Cf. o ensaio “Uma forma de concentração no problema do desaparecimento”.

<sup>224</sup> DERRIDA. *Pensar em não ver*: escritos sobre a arte do visível (1979-2004), p. 80.

<sup>225</sup> Sobre o mito de Eco, escreveu Jacques Derrida: “Ora, o que fez Eco? O que é que ela já tinha tentado, condenada pela ciumenta Juno a nunca ser a primeira a falar e a apenas repetir, um pouco, o fim, somente o fim da frase do outro, logo a citar um fragmento, e mesmo uma cadência? Eco tinha brincado com a língua, irrepreensivelmente, como intérprete ao mesmo tempo dócil e genial. Tinha fingido citar, a partir de Narciso, ali onde o fragmento repetido voltava a se tornar uma frase inteira, inventada, original e dita, para quem podia ouvi-la, em seu próprio nome assinado Eco, sem que a prova de sua marca jamais pudesse expô-la à vingança divina”. (DERRIDA. *Pensar em não ver*: escritos sobre a arte do visível (1979-2004), p. 199.)

<sup>226</sup> Alusão ao título da escultura de Nuno Ramos exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2010, em que duas árvores desfolhadas têm suas copas atravessadas por um monomotor; título que, por sua vez, teria sido extraído da canção que ficou célebre na voz de Billie Holliday: “*Strange Fruit*”. Fotos da exposição estão disponíveis em:

<[http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Artista=110&cod\\_Serie=106](http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106)>. Acesso em jul. 2015.

então como um jardim em quincúncio o texto outorga seu diamante legível por um momento só e queima no ultra-branco mas esse momento são jardins como disse em quincúncio que abrem para outros jardins<sup>227</sup>

Crista do texto, crispa, mamilo, como um grão do corpo. Nele, tudo arfa, na aparição de um diamante legível que logo se converte em ilegibilidade e em desaparecimento. Ele queima no ultra-branco e irradia, abrindo-se para outros jardins, pois um *a mais* é por todos os lados reticente – “espinho com pequenas trevas por todos os lados”<sup>228</sup>. Falha, erro, acidente textual a que um leitor pode ou não dar vida, pois a pequena zona do acontecimento é uma província insegura, perigosa, passageira, que abre, que fecha, partindo. Obriga um leitor a escandir um livro num ponto para ele decisivo, fazendo uso como que de “lâminas eróticas que cortam sem cortar”<sup>229</sup>. Pois, para continuar com Haroldo, um olho para após mover “os gonzos do acaso”<sup>230</sup>, entre “fios de luz que se prendem entre o visível e o invisível”<sup>231</sup>. E, em verdade, ele, leitor, também se partiu ao meio: seu corpo também foi borrado, mordido, escandido.

Pediria, talvez, outro escritor contemporâneo, Herberto Helder, que esse momento “seja um grão de sal aberto na boca do bom leitor impuro”<sup>232</sup>. De novo, o grão, o grão de sal onde a língua granula, na boca do leitor, e o bom leitor é impuro. Sobres-salto da leitura: as inflexões, os pedaços de real expelidos, que pulsam ainda e que visitam esta escrita. Ruga e, ao mesmo tempo, cavidade: um vale onde se depõe um ermo imenso. Mas também pode, além daquele que lê, conforme já o mostrei, atingir a voz que no texto fala, uma vez que a escrita, ou, talvez, a “caneta-câmera”, atira para ambos os lados: operador e espectador sofrem seus efeitos no corpo, ambos podem sofrer seus abalos. Assim, justo sobre esse momento se encurvou a também artista-plástica-escritora Julia Panadés, com quem termino este ensaio:

(...) fazemos boas operações criativas com nosso domínio técnico. E preferimos evitar uma má operação, evitamos insistir no inoperante, é ruim não conseguir dizer algo porque nos faltam modos. Precisamos dos modos, mas precisamos demais os modos e os resumimos em um modo. Mas, *pense*, é urgente. (...) *Um dia algo salta, pense*, e não podemos mais usar as mesmas ferramentas, algo pode exigir e pedir mais coragem das mesmas habilidades,

<sup>227</sup> CAMPOS, Haroldo de. “a criatura de ouro...”. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004. s. p.

<sup>228</sup> HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. p. 98.

<sup>229</sup> CAMPOS. “tudo isto tem que ver...”. *Galáxias*, s. p.

<sup>230</sup> CAMPOS. “tudo isto tem que ver...”. *Galáxias*, s. p.

<sup>231</sup> CAMPOS. “tudo isto tem que ver...”. *Galáxias*, s. p.

<sup>232</sup> “Peço por isso que um qualquer erro de ortografia ou sentido / seja um grão de sal aberto na boca do bom leitor impuro”. HELDER, Herberto. *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora, 2014. p. 7.

*pense*, se as convertemos em novas perguntas? (...) Pense as medidas que tomamos para proteger a esperteza e o quão libertadora pode ser uma medida de ignorância, para ir um pouco além do funcionamento pleno?<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> PANADÉS, Julia. *Conheço essa palavra pessoalmente ou de como desenho escrevendo*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, nov. 2013. Comunicação oral apresentada na disciplina Literatura e Psicanálise, ministrada por Erick Costa.

*a mais*  
– epifania da escrita

Começo por James Joyce, para quem, segundo escreveu em *Stephen Hero*, “toca ao homem de letras registrar” uma epifania “com extremo cuidado”, uma vez que seria o mais delicado e evanescente dos momentos<sup>234</sup>. Feitas às vezes de curtos diálogos, ou breves cenas, notas, as epifanias de Joyce apresentam formas, temas, características bastante diversas entre si, dificultando que sobre elas se proponha uma definição essencializante.

Em Roland Barthes – mais precisamente em *A preparação do romance I: da vida à obra* –, encontro, contudo, alguns apontamentos a mais sobre a epifania, em cujos registros, para ele, “a futilidade do Incidente se põe a nu”<sup>235</sup>. Chama a atenção de Barthes, por exemplo, o destino que Joyce dá a suas epifanias, após serem registradas. Uma vez escritas, Joyce não permitira que elas se bastassem em sua brevidade e evanescência, decidindo integrá-las, depois, em “obras de longo fôlego”. Assim, o autor de *Ulisses*

renuncia a utilizar esses fragmentos [as Epifanias] como tal, e decide incluí-los num romance, *Stephen Hero*: trata-se de “arranjar esses espasmos isolados de psicólogo <espasmos: a palavra faz tilt (...)> numa cadeia organizada de momentos”, “em que a alma nasce” ... “e, em vez de ser o autor de obras curtas, ele (...) devia vertê-las, sem nada perder das mesmas, em obras de longo fôlego”<sup>236</sup>.

Segundo Barthes, Joyce obedece ao condicionamento (de alongar o breve) do ocidental, “mediação pacificadora, elaboração de um grande sentido”<sup>237</sup>, enxertando as epifanias em longos romances que assegurariam algum arranjo para os seus espasmos. Nesse momento, Barthes tenta aproximar, diferenciando-os, a epifania em Joyce e o haikai japonês, em cuja

---

<sup>234</sup> JOYCE apud EYBEN. O júbilo e as palavras errantes (sobre *Epiphanies*), p. 16.

<sup>235</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 211. “Quais são esses *momentos* epifânicos?”, pergunta Barthes “– Não são definidos pela beleza, o êxito (no sentido apolíneo, goethiano), a sobre-significância -> momentos fortuitos, discretos, que podem também ser de plenitude, de paixão (...), ou vulgares, desagradáveis: vulgaridade de um gesto, de uma fala, experiência desagradável, coisas que devem ser rejeitadas, exemplos de tolice ou de sensibilidade ‘habilmente captados na troca de duas ou três frases’”. (BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 186.)

<sup>236</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 209.

<sup>237</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 212. Sobre isso, proferiu também Barthes: “(...) enorme condicionamento do Ocidente a dar, a todo fato contado, o alibi de uma interpretação: civilização de Padres; nós interpretamos, não suportamos as formas *curtas* de linguagem (no sentido de *acabar de repente*, de ‘está um pouco curto, rapaz’). Formas breves, para nós, devem ser sobre-significantes: máximas, poemas líricos -> o haikai (e seus substitutos) é impossível para nós. Daí, talvez, o malogro de Joyce, e a transformação desse malogro: *verter* as Epifanias no Romance, afogar o intolerável do breve, do curto, na narrativa; mediação pacificadora, tranquilizante, elaboração de um grande sentido (Destino)”. (BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 212.)



fugacidade e brevidade, poderíamos encontrar essa aparição “fosca e um tanto boba”<sup>238</sup>, que facilmente passaria em branco, caso não fosse capturada pela escrita (ou, eu acrescentaria, pela leitura).

Teríamos, então, de um lado, a epifania de Joyce, como pequenas cenas posteriormente incluídas no interior de uma história maior, e, de outro, o haikai, que, para Barthes, é o tipo exemplar da anotação na ardência do presente. O haikai marca e demarca – em uma frase – “um elemento tênue da vida ‘real’ presente”<sup>239</sup> ou a “verdade do instante”<sup>240</sup>. Sua imediatez, assim como sua inteireza e brevidade atribuir-lhe-iam o poder tátil da forma. Na anotação, trata-se de “capturar uma lasca do presente, tal como ele salta”<sup>241</sup>. Essa lasca, esse pedaço, esse resto, equivaleria, para Barthes, àquilo que acontece a cada vez, sem se repetir e sem compressão possível: é um irreduzível.

Mas podemos encontrar, afirma ainda Barthes, “numa história, algo que vai saltar, como uma película, uma lasca, que terá todo o espírito do haikai, mas, de fato, não se misturará com a história: um *tilt* (...)”<sup>242</sup>. Assim também tenho tomado, aqui, o *a mais*, no seu parentesco com o *punctum* (e, agora, talvez, com a epifania). Pois um *a mais* também seria aquilo que, diria Barthes, “não se presta”<sup>243</sup>. Não se presta ao enquadramento narrativo ou ainda: o que não presta, o sem valor, insignificante, tal como seria também o *punctum* da descrição. Tratar-se-ia, ainda, de um “momento de verdade”, “nó repentino no *cursus* da leitura, que adquire caráter excepcional”<sup>244</sup>. Nesse sentido, diferente de (e talvez inversamente a) Joyce, que primeiro escrevia as epifanias e só depois procurava recompô-las à ordem narrativa, integrando-as em *Stephen Hero*, mas também em *Um Retrato do Artista Quando Jovem* e em *Ulisses*<sup>245</sup>, os textos de Nuno Ramos muitas vezes expõem essas lascas, esses “espasmos

---

<sup>238</sup> BARTHES. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia, p. 14.

<sup>239</sup> BARTHES. *A preparação do romance I*: da vida à obra, p. 48.

<sup>240</sup> BARTHES. *A preparação do romance I*: da vida à obra, p. 52.

<sup>241</sup> BARTHES. *A preparação do romance I*: da vida à obra, p. 185.

<sup>242</sup> BARTHES. *A preparação do romance I*: da vida à obra, p. 183.

<sup>243</sup> BARTHES. *A preparação do romance I*: da vida à obra, p. 184.

<sup>244</sup> BARTHES. *A preparação do romance I*: da vida à obra, p. 215.

<sup>245</sup> “As epifanias fazem parte dos primeiros textos em prosa de Joyce. (...) Joyce não os intitulou simplesmente ‘Poemas em prosa’ mas designou-os com este nome bizarro, tomado de empréstimo à liturgia. De fato não são poemas. (...) Estes textos se apresentam em sua maior parte na forma de fragmentos de diálogo. Joyce não os publicaria como tal mas inseriu alguns em suas obras posteriores *Stephen Hero*, *O Retrato*, *Ulisses*”. (MILLOT, Catherine. Epifanias. Trad. Claudia Moraes Rego. *Revista da Letra Freudiana*, ano XII, nº 13. Rio de Janeiro: Escola da Letra Freudiana, 1993. p. 144.)

isolados”, esses *incidentes* de fôlego curto, ao longo – e de dentro mesmo – da narrativa (ou até mesmo de um livro de ensaios<sup>246</sup>): são por ela precipitados. Nesse caso, seria a prosa o que produz isso que punge “sem saber o que está fazendo”<sup>247</sup>; seria a prosa que gestaria esses “aerólitos, [essas] pedras caídas de outro mundo”<sup>248</sup>, segundo a expressão usada por Millot para se referir às epifanias de Joyce. Pedras de outro mundo que, em vez de produzidas fora e depois arranjadas, incluídas em narrativas de longo fôlego, vão sendo, na verdade, por elas produzidas e por elas expulsas. Como se, depois de um período de incubação, a prosa desse à luz, numa espécie de parto inesperado, um filho que não se parece com ela, que vai mais além da (desarranjando) sua “cadeia organizada de momentos”. Dela se destaca alguma coisa que se isola de um contexto, com autonomia e vida própria, constituindo-se como “significantes puros, isolados de toda significação”<sup>249</sup>. É a escrita, então, que *se epifaniza*.

Mas aqui saio de novo dos textos de Nuno Ramos para neles melhor entrar depois. Volto a Joyce e decido ler uma de suas epifanias:

Opacas nuvens cobriram o céu. Onde três estradas se encontram e diante de uma praia pantanosa um cachorro grande está em repouso. De tempos em tempos ele levanta o focinho no ar e solta um prolongado uivo triste. Pessoas passam para olhá-lo e seguem adiante, algumas permanecem, presas, pode ser, por essa lamentação em que eles parecem ouvir a elocução de seus próprios pesares que uma vez tiveram suas vozes, mas que agora estão mudos, um servo de dias trabalhosos. Chuva começa a cair<sup>250</sup>.

Tomo primeiro o que parece bordejar a cena, como o que abre e fecha um parêntese: o que se passa passa-se no instante breve que se inicia com o anúncio da chuva, quando *opacas* nuvens cobriram o céu, e o momento de sua precipitação. É nesse tempo comprimido que ocorre a epifania de Joyce, em que nada acontece propriamente, salvo o uivo triste de um cão *num litoral onde três estradas se cruzam*. Uivo suplicante a partir do qual as pessoas passavam a ouvir, por um instante, suas próprias lamentações, seus próprios pesares. Para Hélène Cixous, efetua-se, na epifania de Joyce, assim como acontece em “Dentro do pátio sem luz”, uma

---

<sup>246</sup> Sobre isso, remeter ao texto “*O chamado longínquo de um sino*”.

<sup>247</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5.

<sup>248</sup> MILLOT. Epifanias, p. 144

<sup>249</sup> MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/ Faculdade de Letras UFMG, 2003. p. 126.

<sup>250</sup> JOYCE, James. *Epifanias*. Trad. Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 41.

“passagem entre o objeto e o sujeito, ou melhor, a abolição da diferença”<sup>251</sup>. Isso ocorre porque o uivo do cão, apenas uivo destituído de palavras, “torna-se a voz sem palavras da dor humana. É que a revelação pela epifania é bem uma linguagem sem palavras (...)”<sup>252</sup>.

Cena que passaria em branco, mas a cujo alcance um escritor, segundo Hélène Cixous, deve aceder, entrando, também ele, em zonas não verbalizáveis da experiência, a fim de acompanhar “a triste eloquência do uivo e dos silêncios”<sup>253</sup>. Mas como, ao escrever, ser fiel à eloquência do uivo se faltam as palavras? Como arcar com o acontecimento excessivo e súbito que me retira do “lugar seguro de onde vejo”<sup>254</sup>? Essa pergunta parece perseverar em Joyce e em Barthes, mas, também, em outros escritores, como Juliano Garcia Pessanha e Nuno Ramos. Tentarei acompanhá-la aqui.

Antes, porém, abro ainda mais um parêntese para a chuva. Se, da epifania de Joyce, decido extrair apenas a última frase – “Chuva começa a cair” –, noto que ela poderia ser facilmente encontrada em algum dos haicais por Barthes investigados em *A preparação do romance I: da vida à obra*. Facilmente, na sua tenuidade, na sua insignificância, poderia compor aquilo que, para Barthes, constitui o que no haicai é a notação de um tempo que faz<sup>255</sup>, de um presente ardente, que corta a continuidade do tempo – a anotação como um “gesto sagrado: *marcar* (isolar: sacrifício, bode expiatório etc.)”<sup>256</sup>. Mas, guardo de novo a chuva, aguardo para ver se ela se precipitará de novo em meu texto.

---

<sup>251</sup> CIXOUS, Hélène. Evolução da noção de epifania. Trad. Olga M. C. Souza. *Revista da Letra Freudiana*, ano XII, nº 13. Rio de Janeiro: Escola da Letra Freudiana, 1993. p. 129.

<sup>252</sup> CIXOUS. Evolução da noção de epifania, p. 129.

<sup>253</sup> CIXOUS. Evolução da noção de epifania, p. 129.

<sup>254</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 63.

<sup>255</sup> Barthes observa que no haicai é frequente a notação sobre *o tempo que faz* bem como diversas alusões às estações do ano – a essas notações ele chamaria *circunstantes*, como o que circunda o sujeito. Para Barthes, ainda, a notação de um *tempo que faz*, segundo as várias digressões que podem ser lidas em *A preparação do romance I: da vida à obra*, relacionar-se-ia àquilo que na linguagem é insignificante. Nas conversas cotidianas em torno do tempo, por exemplo, entre dois desconhecidos ou entre duas pessoas que se amam, prevalece a função fática da linguagem, que ocorre quando já não dizemos nada, mas um nada que seria, para Barthes, precioso. “Assim, é impossível de imaginar notação mais tênue, mais insignificante que a do ‘tempo que faz’”, escreverá Barthes em outro momento. (Cf. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 64.)

<sup>256</sup> “A notatio aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto –, e de um gesto sagrado: *marcar* (isolar: sacrifício, bode expiatório etc.)”. (BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 37.)

Antes de tomar os textos de Nuno Ramos sobre a epifania, percorro alguns livros de Juliano Garcia Pessanha, que, a seu modo, também escreveu sobre a epifania. Não mais exatamente ligada à tenuidade de Barthes, mas não menos ligada a um *espasmo*, a epifania, nesse autor, é da ordem de um gesto que testemunha uma aparição desmedida. Gesto que traça um “componente de opacidade”<sup>257</sup> num mundo devassado pela medida e pela moldura, mundo esse que “destrói e apaga a rugosidade da vida, sua face opaca”<sup>258</sup>, porque nele imperaria aquilo que o autor nomeou de “satanismo da luz”<sup>259</sup>. Trata-se de um gesto não antecipado pelo pensamento, que “excederia o que pode ser pensado no pensamento”<sup>260</sup> e a transparência do sentido, pois “haveria uma precedência do gesto e da opacidade inomeada sobre o que é, além, clarificado”<sup>261</sup>. Gesto, enfim, que, segundo suas palavras, conhece a *intensidade* e o *arrebatamento*.

Num dos fragmentos de seus livros, encontro a seguinte passagem, a que ele chamaria também de “celebração antiplatônica”:

Ainda me retornam o pátio vermelho e o ladrilho azul de um casarão reminescente, mas o que mais me lembro é do menino êxtase, do menino-das-velas quando as luzes se apagavam. O interior da casa se transfigurava e, imersa na penumbra, cada coisa retomava a dignidade da pergunta...

Suspensa entre duas metades da mesma noite e abraçada pela insistência do escuro, a vida do homem sobre a terra equivale ao passeio encantado do menino-nostalgia: cada coisa é uma epifania permanente, e todo gesto humano testemunha o lugar surpreendente.

Abandonar a medida é confiar na ternura da aparição<sup>262</sup>.

É condição para a epifania conforme escrita por Pessanha que as luzes se apaguem, pois as coisas precisariam estar imersas na sua penumbra, na sua sombra – ou, segundo lemos na epifania de Joyce, as coisas estariam sob opacas nuvens a cobrir o céu. Sob essa luz pouca,

---

<sup>257</sup> PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade Perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 29. Continuou Pessanha: “Por componente de opacidade entendo o fato de que as significações dos gestos e atos de alguém lhes são, em grande parte, ou desconhecidos ou conhecidos apenas posteriormente”. (PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 29.)

<sup>258</sup> PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 29.

<sup>259</sup> PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 35.

<sup>260</sup> PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 29.

<sup>261</sup> PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 30.

<sup>262</sup> PESSANHA, Juliano Garcia. *Ignorância do sempre*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000. p. 45.

cada coisa poderia retomar a dignidade da pergunta, cada coisa seria tomada pelo “vento do enigma”<sup>263</sup> que a informula. Suspensa entre duas metades da mesma noite, cada coisa, sem medida, constituiria uma aparição que o gesto humano deve celebrar: “Basta olhar. Uma criança faz gesto. Ao ver céu e montanha, ao ver o animalzinho correndo, ela ergue os braços em perplexidade. Ela está tomada pelo enigma”<sup>264</sup>.

Segundo escreve Juliano Pessanha, o gesto da escrita também deve testemunhar esse lugar surpreendente, que excede a inanição do mundo do dia, dizendo “a crina avermelhada do cavalo, o confuso espelho d’água na tormenta, a família curda fugindo na montanha, a calma no porto abandonado e o camelo devorado pela tribo”<sup>265</sup>. Para isso, cumpriria não só estranhar as coisas, o mundo que se nos apresenta sem nenhum “componente de opacidade”, como também estranhar a própria língua, recusando sua forma pedagógica, abstrata ou asséptica. Só assim poderiam ser transfiguradas as coisas e as palavras, permitindo o “encontro amoroso e sem medida” com uma “terra viva”, em que a linguagem ainda portaria o fogo da “gosma alaranjada das lenhas”. Linguagem essa que não re-produziria as coisas, mas se tornaria, ela também, coisa, uma vez que diria de sua própria concretude:

Sua sorte e privilégio foi ter estranhado e ter ficado excluído desse mundo que se apresentava como sua casa. E o que era esse estranhamento senão uma saudade e uma espera da terra viva e de um encontro amoroso e sem medida? (...) Ensinavam-lhe as palavras e ele passou a picotá-las e a dividi-las. (...) Ele assistia toda a linguagem de fora precisamente porque não podia aceitar a linguagem aprendido, a linguagem-abstrata do mundo, e ansiava pelo fogo quente da linguagem que brotasse do seu corpo atravessado pelo mistério das coisas. (...) A linguagem do corpo terra, que diz a partir da concretude, da proximidade com as coisas. Diz a gosma alaranjada das lenhas. Disseram-me que o âmbar é uma resina que cai dos pinheiros no fundo do oceano. Dizer só a partir da concretude mesma, da ressonância, uma palavra inteiramente não produzida<sup>266</sup>.

Esse apelo por uma linguagem que brotasse do corpo, de um corpo terra, e por um dizer a partir da concretude também encontro em Nuno Ramos. Em especial no texto “Epifania,

---

<sup>263</sup> PESSANHA. *Ignorância do sempre*, p. 44.

<sup>264</sup> PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 30.

<sup>265</sup> PESSANHA. *Ignorância do sempre*, p. 30.

<sup>266</sup> PESSANHA, Juliano Garcia. A exclusão transfigurada. In: *Tertulia – encontros de literatura*. SESC Pinheiros, 2008. Palestra. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03\\_GHCc](https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03_GHCc)>. Acesso em mar. 2015. Há uma versão um pouco modificada desse texto, com o mesmo título, publicada em: PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade Perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 43-62.

provas, erotismo...”, de *Ó*, a epifania parece estar ligada ao corpo – um corpo não menos “atravessado pelo mistério das coisas” – e a uma linguagem que fale a partir da concretude mesma.

(...) como seria se tivéssemos palavras, cores, arpejos, nomes, mentiras, truques, aromas para mantê-las [as coisas, as epifanias] perto de nós, seu lacre aberto? Vermelho, tu serias meu desejo? Alguém? Silêncio? Eu tropeçaria no ideal, como quem chuta um cachorro; recitaria categorias da metafísica, enchendo-as de areia fina. Faria de fumaça todo o dicionário e arranharia a porta do quarto iluminado onde a beleza ilude os pretendentes. Voltaria sempre para elas, para as coisas, como uma luz de fundo aprisionada, e suprimiria no mundo antigo as verticais, a solidez calcária, e a todos os pronomes encheria de matéria, tanto ele como tu, eu, nós, vós, eles (...). Seria súbito sendo lento na larga curva em torno à flor: explica, Forma; responde, bola de fogo. E não teria necessidade de te ouvir, resposta, nem ao mínimo ninguém de um raciocínio<sup>267</sup>.

A passagem se inicia também perguntando (pergunta que se repetirá ao longo do texto) como seria possível escrever, (a)notar esses instantes evanescentes, como seria possível escrever a epifania, em seu acontecimento excessivo, sem domesticá-la e sem voltar-lhe as costas. Também numa espécie de celebração antiplatônica, leio que o ideal, as categorias metafísicas deveriam ser transfiguradas em matéria, em areia fina, uma vez que cumpriria sempre voltar a elas, às coisas, na sua luz de fundo aprisionada, no que nelas resta ainda informulado e desmedido – suprimida sua solidez calcária, suas formas já dadas pelo conhecimento. Assim, as formas claras, estanques, as coisas engessadas em seus próprios limites se abririam ao “fogo quente da linguagem”, que a nada explica e que a tudo responde com o que abraça um corpo<sup>268</sup>, antes mesmo de um “mínimo ninguém de um raciocínio”. Então, nesse ponto, talvez um corpo também seja transfigurado.

Acompanhando o texto de Nuno Ramos sobre a epifania, leio que a sua irrupção revelaria “a escala do nosso desencanto, a nossa fatia de cinza e de miopia”, isto é, a “*causa* de nosso exílio”<sup>269</sup>, que não é senão, se tomo as palavras de Pessanha, a nossa fatia de inadequação

---

<sup>267</sup> RAMOS. *Ó*, p. 247-248.

<sup>268</sup> Reenviando-nos ao ato de ler, pergunta-se em outro livro de Ramos, *O mau vidraceiro*: “quem poderia compreender o que está escrito a ponto de padecer fisicamente, ferindo seu corpo (...) durante o ato mesmo de ler? (...) Este mostraria quanto vale uma palavra”. RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 53.

<sup>269</sup> RAMOS. *Ó*, p. 248. Grifo do autor.

diante de “um mundo que se apresentava como casa”<sup>270</sup>. Com isso, a epifania faria advir a saudade daquilo que seria, para Juliano, uma terra viva ou, para Ramos, o “país perdido”<sup>271</sup>: o “país natal”<sup>272</sup> do corpo, um corpo que, para ganhar sua forma, teve que sacrificar o principal.

Nosso corpo [nos instantes da epifania] logo aparece como o principal suspeito: não será inadequado, imperfeito demais? Não terá sobrevivido ao longo tempo geológico da evolução sacrificando o principal: a linguagem total e espalhada, contaminando e contaminada, o acesso enfim, perene e constante, a todas as outras coisas?<sup>273</sup>

O corpo, para aceitar a ordem do dia, havia sacrificado aquilo que na epifania retorna, fazendo com que esse corpo se torne agora inadequado, a ponto suscitar a pergunta: “As pedras, por exemplo, não serão eloquentes demais para nosso corpo?”<sup>274</sup>. Pois haveria um corpo natal perdido que, também ele espalhado, desmedido, contaminando e contaminado, poderia ser atingido pela eloquência da pedra, poderia ser atravessado pela sua opacidade. Corpo que, se contaminado pelas coisas, como ocorre em “Dentro do pátio sem luz” ou, de certo modo o apontou Cixous, na epifania de Joyce, passa a com elas se confundir, fazendo com que percam sua realidade objetiva: “E o silêncio acanhado do tampo desta mesa não virá de mim mesmo, do meu próprio tímpano tortuoso, labiríntico?”<sup>275</sup>.

Mas isso só ocorreria se as coisas se apresentassem em sua “incomunicabilidade de fundo”<sup>276</sup>, em sua recusa à revelação. Se há, portanto, um desejo de olhar por dentro das coisas, e de dentro delas (Ramos escreve: “Voltaria sempre para elas, para as coisas”), ao mesmo tempo seria preciso assumir a impossibilidade de violá-las em sua incomunicabilidade. Assim, talvez, na pedra, por exemplo, “toda uma épica circule ali dentro, grandes migrações de pedra a pedra, e corcéis de sofrimento (...). Talvez”<sup>277</sup>. A despeito de nossas pretensões de conhecimento, uma pedra apresenta uma intimidade insondável, desde que nos ponhamos a estranhá-la.

---

<sup>270</sup> PESSANHA, Juliano Garcia. A exclusão transfigurada. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03\\_GHCc](https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03_GHCc)>. Acesso em mar. 2015.

<sup>271</sup> RAMOS. *Ó*, p. 248.

<sup>272</sup> PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 33

<sup>273</sup> RAMOS. *Ó*, p. 248-249.

<sup>274</sup> RAMOS. *Ó*, p. 249.

<sup>275</sup> RAMOS. *Ó*, p. 249.

<sup>276</sup> RAMOS. *Ó*, p. 19.

<sup>277</sup> RAMOS. *Ó*, p. 249.

Mas com que pretensão, do outro lado, nós (que não conseguimos sustentar os olhos abertos por mais de alguns segundos sem molhá-los com nossas pálpebras, que inventamos tantos artifícios para suprir nossa falta de momento) condenamos estas pedras ao inerte (...). Mas quem são, quem serão? Iguais por dentro ao que mostram por fora? (...) Para descobrir, partimos uma pedra ao meio. Há pedra igual lá dentro, anotamos satisfeitos em nosso caderno. Mas como ter certeza que era assim antes que a abrissemos? Não terão se tornado integralmente pedras precisamente quando e porque foram abertas? Não será a gelatina uma propriedade exclusiva da pedra que não foi violada – que não foi objeto de nenhum conhecimento, raio-x, nada?<sup>278</sup>

A pedra se desnuda apenas em partes, guardando para si ainda um “coeficiente de opacidade”<sup>279</sup>, um mundo informulado que não se prova (assim opera a ciência) com raio-x, nada. O mesmo aconteceria a um corpo, pois a epifania, para Ramos, toca um corpo que já não mais é o mesmo que é tocado pela ciência – esse agora foi tornado inadequado<sup>280</sup>. Em seu texto sobre a epifania, a ciência é aquela que, em verdade, toca apenas um corpo morto, autopsiado e inerte em sua “solidez calcária”. “De uma forma ou de outra, todo conhecimento vem do corpo, ou, depois de grandes elucubrações, retorna para ele no momento de ser comprovado”, mas essa “prova devolve a matemática ao corpo e à carne”<sup>281</sup>, ou seja, devolve ao corpo aquela medida que a epifania teria recusado.

Sobre esses corpos que se diferem, que poderiam ser aproximados dos textos que lemos, dirá Barthes:

(...) o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição [de gozo] feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um

---

<sup>278</sup> RAMOS. *Ó*, p. 249-250.

<sup>279</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 49.

<sup>280</sup> Eu te dou a luz do mundo, eu sou a luz do mundo – diz-nos a ciência, que toma o visível por verdade e a verdade por visível. Tudo ver do mundo e do homem, que passa a ter seu corpo também invadido pelo olhar da medicina, desde a invenção da radiografia no final do século XIX. O raio X penetrou o corpo humano, dando a ver o seu interior sem que seja preciso cortá-lo, incutindo a transparência na opacidade. Mas, para um raio X, escreve Gérard Wajcman, todos os corpos – reduzidos aos seus esqueletos – são iguais, inclusive de homens e mulheres. O corpo humano é, nesse sentido, tornado abstrato, é tornado um cadáver. Ele passa a existir somente em relação a uma espécie e a suas doenças. Na verdade, o corpo é constantemente desmaterializado pela ciência, que o penetra e o transforma em imagem, em corpo de imagem, virtual, portanto, imaterial. A medicina, “ela vem trazer a luz para a opacidade da carne”. (WAJCMAN. *L’oeil absolu*, p. 254.) “ele vient porter la lumière dans l’opacité de la chair”. Tradução minha.

<sup>281</sup> RAMOS. *Ó*, p. 250.



outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos de linguagem (esses fogos vivos, essas luzes intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes). (...) o texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico<sup>282</sup>.

O que é vivo no corpo permanece inalcançável pela armadura científica, que só toca um corpo já desvitalizado, sem *animus* (em latim: paixão, audácia, intenção, desejo), destituído de um gesto vivo. “Sim, porque é isso o que a Ciência procura – firmar-se através de provas (...). Mas tudo o que é corpóreo quer repetir-se, tudo o que respira e geme e sua quer respirar e gemer e suar de novo (...)”<sup>283</sup>. A Ciência se firma e se fixa na prova, “um apoio morto, granítico, que não precisa ser refeito a cada vez que se levanta o argumento”<sup>284</sup>. Mas algo no corpo, como em um texto, não para de se levantar, de novo e de novo, ignorando o que dele a ciência extraiu como prova, e exigindo, a cada vez, uma nova experiência de seu *levantar-se*, atualizando, *ad infinitum*, o que a ciência não pode acessar<sup>285</sup>: fogos vivos, luzes intermitentes, traços vagabundos, sementes...

Assim, a velocidade ansiosa da Ciência foi traindo a morosidade do corpo separando-se dele, que deixou para ela apenas aspectos secundários seus – aqueles que cabem nas operações de mensuração – e guardou para si territórios primários, que não podem ser mensurados<sup>286</sup>.

Do corpo, territórios primários, ou desmedidos, como proferiu Juliano Pessanha, retornam na epifania. A epifania diria, pois, de um corpo que se separa da prova granítica e morta da ciência e suas operações de mensuração. Corpo que, em seu gesto vivo, palpita, pulsa, tem espasmos, arrebenta as paredes “desse mundo que se apresentava como sua casa”, apresentando não um outro mundo, mas o fora desse mundo pedagógico e de ponta a ponta programado por uma linguagem abstrata. Nesse sentido, Nuno Ramos parece dizer que a epifania é justamente a visita de um certo *fora*, visita que poderia ocorrer de diversos modos. Um deles seria a chuva.

---

<sup>282</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 24.

<sup>283</sup> RAMOS. *Ó*, p. 251.

<sup>284</sup> RAMOS. *Ó*, p. 251.

<sup>285</sup> “Nós seríamos científicos por falta de sutileza”, escreveu ainda Barthes. (BARTHES. *O prazer do texto*, p. 71.)

<sup>286</sup> RAMOS. *Ó*, p. 251-252.

*Chuva começa a cair.* Essa era a frase derradeira de Joyce em uma de suas epifanias, que citei aqui. Essa é, também, a frase que me vem à boca diante do que acontece a uma das obras de Nuno Ramos. Menciono agora não um de seus textos, mas uma de suas instalações, *Morte das casas*, montada a partir do poema de Carlos Drummond de Andrade, “Morte das casas de Ouro Preto”. Do poema, Nuno Ramos extraíra os seis primeiros versos, que seriam, por várias vozes, repetidos ao longo de alguns minutos em caixas de som dispostas no chão do interior do edifício do Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Chão sobre o qual cairia uma chuva caudalosa, atravessando os três andares do saguão do prédio. Eis os versos recitados do chão:

Sobre o tempo, sobre a taipa  
a chuva escorre. As paredes  
que viram morrer os homens,  
que viram finar-se o reino,  
que viram, reviram, viram,  
já não veem. Também morrem<sup>287</sup>.

Nesse poema, a parede olha os homens e, como eles, é devolvida à terra, à lama – lama que é tratada por Nuno Ramos, e por Drummond, como o que guarda a indeterminação das formas, seus movimentos, suas metamorfoses. Nela, o definido se encontra com o indefinido, num *continuum* indiscernível, anterior à unidade. E, na instalação, literalmente chove sobre os versos de Drummond lidos em voz alta<sup>288</sup>, colocados, se no chão, em posição de terra e de lama.

Mas não só.

Sigo com cuidado, como, advertiu Joyce, toca ao homem (e à mulher) de letras fazer. Seguindo, sinto a exigência de buscar os versos do poema que Nuno Ramos não mostra na instalação, que aparentemente teria deixado de lado. E transcrevo, dele, algumas partes:

ai, pareciam eternas!  
Não eram. E cai a chuva  
sobre rótula e portão.

---

<sup>287</sup> ANDRADE. *Claro enigma*, p. 69.

<sup>288</sup> Não é raro, nas exposições do artista, o recurso à leitura em voz alta de textos literários ou a execução de algumas canções.

Só a chuva monorrítmica  
sobre a noite, sobre a história  
goteja. Morrem as casas.

Morrem, severas. É tempo  
de fatigar-se a matéria  
por muito servir ao homem,  
e de o barro dissolver-se.  
Nem parecia, na serra,  
que as coisas sempre cambiam  
de si, em si. Hoje vão-se.

O chão começa a chamar  
as formas estruturadas  
faz tanto tempo. Convoca-as  
a serem terra outra vez.  
Que se incorporem as árvores  
hoje vigas! Volte o pó  
a ser pó pelas estradas!

A chuva desce, às canadas.  
(...)  
Como bate, como fere,  
como traspassa a medula,  
como punge, como lanha  
o fino dardo da chuva  
(...)

Não basta ver morte de homem  
para conhecê-la bem.  
Mil outras brotam em nós,  
à nossa roda, no chão.  
A morte baixou dos ermos,  
gavião molhado. Seu bico  
vai lavrando o paredão  
e dissolvendo a cidade.  
Sobre a ponte, sobre a pedra,  
sobre a cambraia de Nize,  
uma colcha de neblina  
(já não é a chuva forte)  
me conta por que mistério  
o amor se banha na morte<sup>289</sup>.

Sobre o chamado do chão, escreveu Eduardo Jorge: “A partir do chão, do seu chamado, a terra desestabiliza a estrutura arquitetônica concebida pelo homem. Nesse sentido, como todas

---

<sup>289</sup> ANDRADE. *Claro enigma*, p. 69-71.

as outras construções humanas, a parede cai (...)”<sup>290</sup>. E assim acontece em *Ai, pareciam eternas (3 lamas)* – outra instalação de Nuno Ramos montada, também ela, a partir do mesmo poema de Drummond –, onde réplicas das casas em que viveu o artista são parcialmente afundadas em três lamas, compondo uma paisagem posterior à chuva, quando a lama prevalece, conjugando, no chão, terra e água, para, talvez, melhor dissolver as formas. “Esparramar a matéria e vê-la fulgurante na beleza estranha e singular: a lama”<sup>291</sup>.

Mas, desde *Morte das casas*, há a morte, há o tombo, cortando o (que parecia) eterno (corte, por sua vez, eternizado na obra) na “ternura da aparição” (pois, segundo Juliano Pessanha, assim agiria a epifania<sup>292</sup>). Formas, paredes, homens caem, um reino finda-se, porque é tempo de fatigar-se a matéria, é tempo de a matéria deixar de servir ao homem. Matéria que, em Nuno Ramos, é mais matéria à medida que toca de novo o informe da terra, da lama. A matéria, para Nuno Ramos, em sentido estrito, não é conservadora, não deve conservar seus limites.

Em *Morte das casas*, já a chuva banhou as formas (como o “amor se banha na morte”, segundo nos fala o verso final de Drummond), diluindo-as e, ao mesmo tempo, pois isto também parece acontecer nessa instalação, fecundando as vozes, fecundando, ao cair na terra, de novo, os versos. Para além do lamento, para além da morte, há na instalação algo de fértil, há uma fertilização dos versos. “A morte está ligada à terra. Ela é telúrica a o mesmo tempo erótica e, em suas distintas forças e vetores, nos convoca para a vida”<sup>293</sup>. Em *Morte das casas*, Nuno Ramos parece, num gesto de leitura, um gesto que é/terno<sup>294</sup>, erguer de novo o poema, que, para nós, agora, pode também se levantar de outra maneira, em seu fino dardo de chuva – ele bate, fere, punge, lanha, traspassa a medula. Não só pelo que, do poema, ele extrai e expõe na instalação (visual e sonoramente), mas também pelo que, do poema, ele decide não mostrar, ou mostrar de outra maneira, como se a chuva que cai no interior do CCBB fosse a

---

<sup>290</sup> OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille). Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2014. p. 27-28.

<sup>291</sup> CASA NOVA, Vera. 3 lamas: “e per si muove...”. Belo Horizonte, 2012. Trabalho inédito. s. p.

<sup>292</sup> “Abandonar a medida é confiar na ternura da aparição”, escreveu Juliano Pessanha ao falar da epifania, numa passagem já citada. (Cf. PESSANHA. *Ignorância do sempre*, p. 45.)

<sup>293</sup> OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), p. 29.

<sup>294</sup> Nuno Ramos, em várias entrevistas, declara seu encontro amoroso com a poesia de Drummond.

continuação dos versos iniciais que as caixas de som reproduziam em eco. Os versos se tornam água, os versos se tornam chuva.

Figura 1 - *Morte das casas*



Fonte: site do artista – <http://www.nunoramos.com.br>.

Se assisto ao vídeo que documentou a instalação<sup>295</sup>, vejo ainda como as pessoas que passavam na calçada do entorno do CCBB, no momento em que a chuva começa a cair, param (como pararam os passantes para ouvir o uivo triste do cão em Joyce), entram no edifício e olham para cima, espantadas, como quem é tomado por um (es)pasmo, sem ainda poderem compreender o que acontecia. Sem compreenderem, de imediato, nem mesmo que se tratava de uma obra de arte, por alguns instantes foram arrancadas da sua rotina para ver, não sem surpresa, como a chuva, essa visita do fora, pode acontecer dentro de uma casa.

---

<sup>295</sup> RAMOS. *Morte das casas* (2004). Disponível em:  
<[http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Artista=104&cod\\_Serie=64](http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=104&cod_Serie=64)>  
Acesso em mar. 2015.

Mas não sou eu que digo que a chuva traria a visita de um certo fora, que a chuva poderia ensejar uma epifania. É Nuno Ramos quem, em alguns momentos de *Ó*, menciona a chuva. Em “Coisas abandonadas, gargalhada, canção da chuva...”, leio:

A chuva é mais do que podemos beber, mais do que podemos apanhar com as mãos em concha, e a febre que desperta em quem se encharca é o anúncio de um excesso, a palpitação de um corpo novo, um supercorpo alheio e nosso, que não suporta cobertor nem veste. Estão ouvindo? O corpo novo está batendo nas paredes. A cada momento. Então posso deixar minha capa para trás, arrancar as telhas do velho refúgio e ouvir o murmúrio da água sobre os móveis e os eletrodomésticos que comprei. Chuva. Abro a boca. Bebo. Ouço o chapinar molhado dos meus passos. Ponho as mãos nos bolsos para apanhar as notas de dinheiro encharcadas, inúteis, grudadas umas às outras, o cruzeiro e a efígie fundidos. Posso, porque a chuva me ensinou, jogar fora estas notas.

A chuva é o *fora* cobiçado, nosso verdadeiro aliado, cuja amizade perdemos há tantos anos. E hoje é como um inimigo que verdadeiramente a tratamos – vigiando-a da altura dos satélites, imprimindo fotos de seu percurso, anunciando a todos para onde vai, de onde vem, quando atacará. Sim, a própria linguagem militar da previsão do tempo – a frente fria, como uma frente de batalha – denota que estamos em luta. (...) Quando ouvimos a previsão do tempo sabemos que estamos acompanhados, que o fenômeno – o termo é esse, fenômeno – afeta igualmente a todos, que atingirá nossa cidade e nosso estado, talvez o continente inteiro. É a *escala* que dá interesse à previsão do tempo, a escala planetária, o fato de fazermos parte de uma cadeia que tem sua origem no pólo, de estarmos ligados às mais remotas geleiras do Chile, de sofrermos hoje o que a Argentina sofreu anteontem – esta é a recompensa por sabermos que a chuva virá, inevitável. (...) Por que então este *frisson* verdadeiramente cosmopolita, esta obsessão mundial por antecipar cada pancada d’água, cada tufo de neve, senão para sentir-se parte de um imenso puzzle?

(...) acompanhamos encantados a gratuidade de um milagre banalizado pela imprensa (talvez toda tecnologia seja isto – um *milagre banalizado*, que só produz espanto quando falha, explode, mata). Ao invés das nuvens nos cobrirem como sempre fizeram, nós é que as cobrimos; ao invés de nos verem do alto, nós é que as olhamos de cima, como uma plantação de algodão no chão molhado (...) <sup>296</sup>.

Sem poder colhê-la nas mãos – a chuva é mais do que podemos apanhar com as mãos em concha –, seria preciso abrir a boca e bebê-la passivamente, ouvir o chapinar molhado que ela concede aos nossos passos. Ela, a chuva, despertaria uma febre que o corpo medido não poderia suportar – ele seria excedido. Encharcado, sua forma seria estremecida, seus limites. Pois haveria a pulsação, a palpitação de um corpo novo – alheio e nosso. Nu, esse corpo

---

<sup>296</sup> RAMOS. *Ó*, p. 212-214. Grifos do autor.

estaria sem o recobrimento de uma veste ou de um abrigo, de um mundo que se apresentava como casa. “Estão ouvindo? O corpo novo está batendo nas paredes” – quase sinto, penso agora, que posso também eu estender a mão e tocar/ser tocada por esse novo corpo que o texto anuncia<sup>297</sup>.

A chuva é isto, o *fora cobijado* – cobijado, talvez, pela escrita, esse corpo-novo –, que, no entanto, a tecnologia procura evitar, como quem previne, pré-vendo, o acontecimento, em função de um imenso *puzzle*, de uma garantia de pertencimento. Mas a chuva é um milagre. Milagre que a imprensa tenta banalizar, invertendo nossa posição diante dela, domesticando o acontecimento. Pois o mundo do dia está em luta contra a chuva<sup>298</sup>, contra o que carrega consigo, escreve ainda Ramos, “a seiva desejanter”, a “cópula de som e de estrela”<sup>299</sup>. Mas, ainda assim, “carregamos dentro da concha o ruído inexplicável do oceano. Ouve? Lá está, dentro da nossa blindagem, o vento das palavras não formadas”<sup>300</sup>. De dentro de nossas camadas encobridoras, repousa ainda um corpo sem repouso que guardou para si territórios primários que não podem ser mensurados, a que pertence um dizer ainda informulado, “uma concha vasta para ecoar e ecoar”<sup>301</sup>. Corpo que seria tanto “mais corpóreo quanto airado, cheio de entranhas e de sumos mas habitante azulado do que agora lhe acontece, estranho portador de águas novas (...)”<sup>302</sup>. Habitante do que lhe acontece, habitante da chuva, com suas águas novas, atravessado pelo mistério das coisas, contaminado por seus furos, entranhas e sumos, esse corpo, leio, geme, e “experimentamos em nossa própria pele o mecanismo sutil

---

<sup>297</sup> E todos os objetos à volta também se encharcam, inclusive o dinheiro nos bolsos, que, tornado inútil, lamacento, informe, deixa de servir ao homem, perde seu valor, tornando-se um resto.

<sup>298</sup> O sequestro operado pela tecnologia, em sua escala planetária, faz com que a potência-espanto da chuva, segundo Nuno Ramos, só retorne quando falha a técnica, ou quando, ainda que prevista, mata, arrasta, transborda, deixando, por onde passa, seus desastres particulares. “Interrompida em suas partes, ordenada em capítulos regulares, dividida, subdividida, cheia de constantes, de diplomas, de direitos e de deveres, de alíneas secretas que explicam a cláusula a que pertencem, de cifras interpretáveis, de piedade e de comiseração, de acolhimento e de amparo, de sentimentos nobres, de grandes avisos antes do inevitável, de tempestades e tufões anunciados (...), a natureza inteira, exausta, colocou-se sob cuidados, como uma grande mãe chantagista e enferma chorando a própria desgraça. Diz não poder resistir, (...) incitando todas as suas partes a recolher-se, a conter-se, a evitar desastres – mas desastres são na verdade o que tem de mais íntimo e próprio, sua respiração é um desastre, sua gargalhada é um desastre, desestabilizando montanhas, secando rios, derrubando o gado no chão”. (RAMOS. *Ó*, p. 201-202.)

<sup>299</sup> RAMOS. *Ó*, p. 253.

<sup>300</sup> RAMOS. *Ó*, p. 254.

<sup>301</sup> RAMOS. *Ó*, p. 185.

<sup>302</sup> RAMOS. *Ó*, p. 255.

que dá forma ao fogo (...)”<sup>303</sup>. Um corpo erótico, diria Ramos, um texto erótico, diria Barthes, que não é senão a lista aberta dos seus fogos de linguagem...

Estou já aqui, de novo, em “Epifanias, provas, erotismo...”, em que Nuno Ramos novamente menciona a chuva: “Então, quando um pequeno grão, o som de uma palavra, anuncia numa epifania a potência do outro lado da janela, nós acordamos, como no meio de uma chuva intensa (...)”<sup>304</sup>. Mas, nesse texto, não só a chuva traria a notícia desse fora. Ele viria também de “um pequeno grão”, do “som de uma palavra”, de “velhas palavras”, do “marulho rouco de nossa voz” ou de tudo o que pode para nós saltar<sup>305</sup>. “Saltam desde a penugem que roça o que em nós é mais profundo e leve. Maravilha, exerce sua navalha, degola o dia antes que eu me conforme. Hora cheia de dobras (...). (...) hora que não anuncia sua chegada (...)”<sup>306</sup>.

Hora inantecipável pelo pensamento, em que algo nas coisas se levanta, na sua limalha de dobras, se eriça e roça o que em nós é mais profundo e leve, como “um centro silenciado, um bem erótico e dilacerante, enterrado em mim mesmo”<sup>307</sup>. *Espanto, milagre, maravilha*<sup>308</sup>, navalha a cena do dia, imprimindo-lhe o intervalo, a pergunta cavada, a “irredutível inadequação”<sup>309</sup>. Irredutível inadequação que pode ser lida agora em outro texto de Ó, intitulado “Prédios vazios, contra fatos...”, em que também se menciona a epifania. Nesse texto, a epifania seria a arma sobre a qual não temos domínio, sem escala e sem medida – “arma súbita, poética, da epifania”<sup>310</sup>. Arma, projétil, balada:

(...) pequeno infinito da *epifania*

(...) minúcia preciosa que nada poderá reproduzir (textura da cortina, mancha de mofo, borda de manteiga, beijo plissado, luz às três da tarde, samba, sandália (...)).

---

<sup>303</sup> RAMOS. Ó, p. 256.

<sup>304</sup> RAMOS. Ó, p. 252.

<sup>305</sup> Escreve Nuno Ramos: “a epifania ronda a morte em vida e a melodia azul, a bofetada de quem gargalha, o marulho rouco de nossa voz, catapultados pela mola que já havia neles, mas dormida (...)”. (RAMOS. Ó, p. 243.) De novo, trata-se de abordar, também na epifania – como no *a mais* – o que salta, o que se descola de uma cena.

<sup>306</sup> RAMOS. Ó, p. 243.

<sup>307</sup> Assim Barthes definiu o *punctum*. (Cf. BARTHES. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 26.)

<sup>308</sup> Esses são alguns dos termos usados por Nuno Ramos para abordar a epifania.

<sup>309</sup> RAMOS. Ó, p. 171.

<sup>310</sup> RAMOS. Ó, p. 172.



(...) quando nos espantamos profundamente diante de um mugido, diante da água caindo, diante do embaçado do vidro (epifania), (...) e um coração se desgruda afinal do outro, como siameses subitamente separados andando pelos quatro cantos do mundo espantados com a própria solidão<sup>311</sup>.

Contra um “agora que ninguém de fato experimenta”, a epifania, devolvendo a solidão às coisas, fundaria a verdadeira experiência<sup>312</sup>. Súbita, destacada da cena, sem poder se reproduzir (ou se representar), tornaria os substantivos “êmbolos solitários”, “lançando fora as preposições e partículas de conexão”, “num sono sem imagens mas de carne”, num desejo de “sal e ilha”<sup>313</sup>. Pequeno infinito da epifania...

Se retomo algumas citações de Ramos, noto ainda que a epifania poderia advir da própria linguagem, do som de uma palavra, de velhas palavras e do marulho rouco de nossa voz. A própria palavra pode ser aí uma aparição, uma terra viva. Cumpriria, nesse caso, perguntar não só, agora, como escrever, registrar esses instantes evanescentes a que se tem chamado de Epifania, segundo alguns escritores (Joyce, Pessanha, Ramos) o fizeram. Cumpriria interrogar, também, de que maneira poderíamos abordar uma epifania que brotasse das palavras, inclusive das palavras escritas, inclusive da literatura. Pois se, segundo Cixous, em Joyce os objetos do mundo são “epifanizáveis”, também as palavras o seriam, desde que elas sejam estranhadas, desde que elas percam sua função objetiva, desde que, enfim, sejam transfiguradas em matéria.

Seríamos levados a pensar, de novo, no gesto do leitor, um gesto não menos vivo que o daquele que escreve a epifania. Seria o caso de convocar uma leitura que arcasse com o acontecimento excessivo que se deporta das malhas de um texto, como uma lasca – essa seria, eu diria, a “epifania do texto”. Leitura que possa ser tomada, ela também, pelo “vento das palavras não formadas” – essa a tarefa dos críticos, mas de críticos capazes de ressaltar os saltos, os restos do encontro com o “real do texto”, relançando os “fragmentos brilhantes que riscam com a sua pureza saturada [e com sua opacidade, com a sua luz pouca] o espaço [hiper

---

<sup>311</sup> RAMOS. *Ó*, p. 172-173.

<sup>312</sup> RAMOS. *Ó*, p. 172. Nesse texto, podemos ler que seria preciso combater a “legião de instantes rebatendo na câmara de espelhos”, que não é senão a “multiplicação desordenada do que acontece simultaneamente” – num “duplo infundável”, num “agora infundável que ninguém de fato experimenta” –, por meio da “arma súbita, poética, da epifania”, que não anuncia sua chegada, fundando a verdadeira experiência. (RAMOS. *Ó*, p. 172-173.)

<sup>313</sup> Todas as citações dessa frase foram extraídas de: RAMOS. *Ó*, p. 246-247.

mensurado] de transparência”<sup>314</sup>. Um leitor que faça do seu corpo o leito para o que no texto é ainda um ruído inexplicável, um leito para o que, em um texto, guarda ainda sua seiva desejante, mistura de som e de água. Num gesto do corpo, um gesto erótico, com sua mão, ele “cobre [e ergue e estremece], e enlouquece um pedaço de coxa”<sup>315</sup> que não é a sua: ele também experimenta o mecanismo sutil que dá forma ao fogo.

Não a “injeção de sentido no texto” por meio de um gesto subordinado a “uma leitura linear, progressiva, desconsiderando todo o potencial para uma experiência de leitura, como uma ‘série de saltos iluminados’”<sup>316</sup>, em que o sentido só se acha perdendo-se e se devolvido à sua opacidade. Falo de um leitor que pudesse se aproximar da (dando sobrevida) “eloquência do uivo e dos silêncios”, retraçando, em um texto, os seus incidentes, os seus coeficientes de opacidade, os seus pontos de infinito. Retraçar-lhe os fogos vivos, as luzes intermitentes, os traços vagabundos ali dispostos como sementes<sup>317</sup>. Seu gesto apontaria – iluminando-as, fecundando-as, fertilizando-as, sem, no entanto, de antemão, esclarecê-las – as rugosidades de uma escrita, realçando o que nela é ainda uma aparição desmedida.

Ele, o leitor, as levantaria como quem levanta um ramo de oliveira<sup>318</sup>.

Falo de um leitor que, como a criança descrita por Juliano Pessanha, também erga os braços em perplexidade, também se deixe tomar pelo enigma, pelos momentos em que um texto perde sua realidade objetiva, isto é, deixa de ser o “objeto” de um conhecimento, ganhando, com isso, força de contaminação e de espalhamento.

---

<sup>314</sup> Sobre os momentos de iluminação em Virginia Woolf, escreveu Blanchot: “Quão tentador seria procurar traduzir numa grande afirmação reveladora estas breves iluminações que abrem e tornam a fechar o tempo e que, muito consciente do seu preço, ela designa por *moments of being*, ‘momentos de ser’. Não vão eles mudar a vida maravilhosamente de uma vez para sempre? Trazer esse poder de decisão e de criação que tornará possível, como acontece em Proust, a obra que deve reunir-se à volta deles? De modo nenhum. ‘Pequenos milagres cotidianos’, ‘fósforos inesperadamente riscados no escuro’, eles não dizem nada que não eles próprios. Aparecem, desaparecem, fragmentos brilhantes que riscam com a sua pureza saturada o espaço de transparência”. (BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 109-110.)

<sup>315</sup> RAMOS. *Ó*, p. 254.

<sup>316</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 163.

<sup>317</sup> Aludo aqui ao trecho já citado de Barthes sobre o corpo erótico do texto. (Cf. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 24.)

<sup>318</sup> Faço alusão a um verso de Leonard Cohen que diz: “Levante-me como um ramo de oliveira”. (COHEN, Leonard. *Poems and Songs*. London: Everyman's Library, 2011. p. 161.) "Lift me like an olive branch". Tradução inédita gentilmente cedida por Camila Silva Morais.

Esse leitor deverá, ele mesmo, elaborar, agora, uma outra espécie de crítica, capaz de ser atravessada pelo fino dardo da escrita (de outrem, sua) e capaz de entrar em zonas não verbalizáveis da experiência, o insustentável de um texto. Capaz de, enfim, como afirmou certa vez Michel Foucault, fazer fulgurar, de um texto a outro, sua chuva, suas tempestades (im)possíveis, seus abalos, (re)escrevendo as epifanias com extremo cuidado, vendo que elas próprias são os “mais delicados e evanescentes dos momentos”<sup>319</sup>.

Não posso me impedir de pensar em uma crítica que não procuraria julgar, mas procuraria fazer existir uma obra, um livro, uma frase, uma idéia; ela acenderia os fogos, olharia a grama crescer, escutaria o vento e tentaria apreender o vôo da espuma para semeá-la. Ela multiplicaria não os julgamentos, mas os sinais de existência; ela os provocaria, os tiraria de seu sono. Às vezes, ela os inventaria? Tanto melhor, tanto melhor. A crítica por sentença me faz dormir. Eu adoraria uma crítica por lampejos imaginativos. Ela não seria soberana, nem vestida de vermelho. Ela traria a fulguração das tempestades possíveis<sup>320</sup>.

---

<sup>319</sup> Formulação de Joyce sobre a epifania com que comecei este texto. (Cf. JOYCE apud EYBEN. O júbilo e as palavras errantes (sobre *Epiphanies*), p. 16.)

<sup>320</sup> FOUCAULT, Michel. O filósofo mascarado. *Le monde*. nº 10.945. Paris, 6 de abril de 1980. ps. I e XVII. Entrevista concedida a C. Delacampagne em fev. 1980. p. 3.

*ó*

**A oferta de um excesso, a obra *a mais***

## Dignificar a matéria

A obra, solitária, é uma “realeza secreta”, escreveu Jean Genet a propósito das esculturas de Giacometti<sup>321</sup>. Distinta do apetrecho, que se vale da matéria para dela se retirar, ou para fazê-la esvanecer, apagar-se, em função de uma serventia; a obra de arte, segundo Heidegger, dignifica a matéria, fazendo retornar seu frescor, brilho, nudez e solidão, em que novamente se refugia. Assim a rocha é mais rocha, enobrecida e límpida: “os metais passam a resplandecer, as cores ganham luminosidade”<sup>322</sup>.

Escreve ainda Heidegger: “Tudo isto ressaí na medida em que a obra se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra”<sup>323</sup>. Se, por outro lado, determinada matéria é destinada ao uso, esse uso, segundo escreveu por sua vez Paul Valéry, dispensa o ferro e o bronze “em si”, em função, apenas, “de tal rigidez ou de tal ductibilidade”<sup>324</sup>.

Quanto mais solitariamente a obra, fixada na forma, está em si, quanto mais parece dissolver todas as relações com os homens, tanto mais simplesmente irrompe no aberto o choque de tal obra *ser*, tanto mais essencialmente embate o abismo intranquilizante e se subverte o que anteriormente parecia tranquilizante<sup>325</sup>.

Solitária, estranha, com sua “incomunicabilidade de fundo”<sup>326</sup>, a obra, contudo, nos afeta, uma vez que somos laçados em sua abertura, em sua inabitualidade: “é em sua indiferença que está o convite”<sup>327</sup>. No que na obra não é dado conhecer, institui-se o inabitual, pois o acesso à “verdade da obra” nada tem a ver com a abordagem que a ela enderece um sem

---

<sup>321</sup> GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003. p. 40.

<sup>322</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 36. Para Heidegger, essa limpidez é, contudo, opaca. A obra, ao deixar que a matéria resplandeça, promove o desocultamento, mas essa abertura só acontece no ocultamento: o *isso* da obra “só se mostra quando permanece oculta e inexplicada”. (HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 37.)

<sup>322</sup> HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 36.

<sup>323</sup> HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 36.

<sup>324</sup> VALÉRY. *Eupalinos ou o arquiteto*, p. 129.

<sup>325</sup> HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 55.

<sup>326</sup> RAMOS. *Ó*, p. 19.

<sup>327</sup> RAMOS. *Ó*, p. 71.

número de leituras prévias ou com um saber fincado sobre o “o aspecto formal da obra, as suas qualidades e encantos”<sup>328</sup>. Ela não se fundamenta sobre o que já existe; ela renuncia a todo o saber erudito ou esteta, dado que

Logo que o choque para o abismo intranquilizante é amortecido no campo do habitual e do perito, começou já o negócio da arte em torno das obras. A própria transmissão cuidadora das obras, os esforços científicos para a sua recuperação nunca mais tocam o próprio ser-obra, mas apenas a sua recordação<sup>329</sup>.

Evitando amortecer o enigma ou o abismo intranquilizante no campo do habitual e do perito, a leitura de uma obra deve preservar um estado de pergunta. Desse modo “a resposta à pergunta é, como toda a autêntica resposta, apenas a saída extrema do último passo de uma longa série de perguntas. Toda a resposta só mantém a sua força de resposta enquanto permanecer enraizada na pergunta”<sup>330</sup>. Tomar-se por essa assunção da opacidade, pelo “conhecimento mais ou menos obscuro de uma singularidade inatacável”<sup>331</sup>, é, segundo Heidegger, condição para salvaguardar a obra. Trata-se da tarefa de ler, na obra, o que nela me é recusado.

Extintos os laços culturais entre um eu e uma obra, uma longa série de perguntas irrompe, sem abandonar o relançamento no abismo intranquilizante de que a obra é feita, para que ressoe, em vez de nos oferecer apenas suas recordações<sup>332</sup>. Deslocando toda a série de familiaridades que autorizam a abordagem esteta, erudita ou científica, a obra faz advir o inabitual, reformula as possibilidades de leitura, que, então, se “des-habitualizam”<sup>333</sup>. É

---

<sup>328</sup> HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 56.

<sup>329</sup> HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 56-57.

<sup>330</sup> HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 59. Ou, diria Blanchot: “A resposta autêntica é sempre vinda da pergunta. Pode-se fechar sobre esta mas a fim de a preservar mantendo-a aberta”. (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 229.)

<sup>331</sup> GENET. *O ateliê de Giacometti*, p. 40.

<sup>332</sup> “A menos que pertençamos ao mundo dos sábios, diz Samuel Wood. O sábio é o homem satisfeito de Hegel, aquele para quem já não há perguntas, já que ele pode, de maneira sensata, responder a tudo, não querendo, não desejando, já não mudando coisa alguma. (...)”

Mas, para o não Hegel, permanecem perguntas, palavras, silêncios e também o sol glorioso, o pio dos pássaros, cantos que escapam à necessidade infernal da linguagem, júbilo das criaturas do céu, música em que, através da anacruse, se sustenta o silêncio daquilo que ainda se ouve ou vai ouvir-se naquilo que não se ouve.” (BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 36.)

<sup>333</sup> Da operação de escrita, atravessada até o fim, resta um livro capaz de tornar inabitual nosso modo de leitura. Um novo livro chega, assim, para alterar um modo de leitura que se fixava; institui o

preciso, para isso, elevar a linguagem à dignidade da pergunta, porém não da pergunta que tem em vista uma resposta, mas algo como, diria Ramos, uma “diáspora de efeitos imprevistos que não se fixavam nunca, a não ser para interrogar novamente (...). À própria interrogação interrogavam”<sup>334</sup>. Aversa a todo sistema de hábitos, a obra, como “potência completa e desimpedida”<sup>335</sup>, dignifica-se na pergunta infinitizada, que se põe em clareira, e na resposta que se retira, opaca. Ela

faz irromper o abismo intranquilizante, e subverte o familiar e o que se tem como tal. A verdade, que se abre na obra, nunca é atestável nem dedutível a partir do que até então havia. Pelo contrário, o que até então havia é que é refutado pela obra, na sua realidade exclusiva. O que a arte instaura nunca pode, por isso, ser contrabalançado, nem compensado pelo que simplesmente é e pelo disponível. A instauração é um excesso, uma oferta<sup>336</sup>.

### **Assunção do inabitual**

A oferta de um excesso, a obra. Lembro aqui que Nuno Ramos certa vez declarou achar nos textos que lhe interessam “um certo excesso, alguma coisa que não refluí inteiramente para a operação de que o livro necessita”<sup>337</sup>; são

textos em que alguma coisa se descola daquilo que está sendo narrado; alguma coisa que não pertence à economia daquilo que está sendo contado salta para fora e você fica com um patrimônio excessivo ali, só seu, que dá vontade de reler, de ler em voz alta, de usufruir de outra forma<sup>338</sup>.

Trata-se de alguma coisa de mal definida, porque opaca, excesso ou “patrimônio excessivo” que oferta, fora da série, o não-disponível, o inabitual: é preciso usufruir de outra forma. O choque produzido pela assunção do inabitual fará recomeçar, então, os modos de leitura, como se, novamente, em sentido radical, ao menos no caso da literatura, tivéssemos de reaprender a ler. Essa (nova) leitura, contudo, em nada se apoia. Salto fora da cultura,

---

inabitual na frase, na língua, na leitura, como quem desarranja as peças do jogo, as nossas bibliotecas. Com o frêmito que provoca ao cair sobre a mesa, um volume estranho passa a requerer que instauremos, diante dele, uma nova prática.

<sup>334</sup> RAMOS. *Ó*, p. 197.

<sup>335</sup> RAMOS. *Ó*, p. 114.

<sup>336</sup> HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 62.

<sup>337</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5.

<sup>338</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5.



impedindo o apelo a “conhecimentos eruditos do passado”<sup>339</sup>, à história, advém na solidão de um espaço sem tempo, despoja-nos dos aparatos culturais de abordagem, convoca para si toda forma de exclusão. A obra cria, então, um silêncio a sua volta, uma descontinuidade, uma espécie de destacamento da cena (da historiografia literária, por exemplo), restituindo, também em quem a olha, em quem a lê, uma solidão não menos cabal<sup>340</sup>, uma vez que se encontra agora destituído de todas as ferramentas<sup>341</sup>. Só desse ponto solitário, despojado, uma obra pode, então, ser olhada<sup>342</sup>. A arte, a escrita, portanto, convocando a solidão, deverá ser interpelada por outras vias, sempre diversas das já instituídas pelo conhecimento e pela “ciência da literatura”.

Para Blanchot, o escritor, que só se o torna no ato da escrita, quando então desaparece, destrói realidades já dadas, elementos da cultura; nega “os livros fazendo um livro com o que não são”<sup>343</sup>. E então:

O volume escrito é para mim uma inovação extraordinária, imprevisível e de tal forma que me é impossível, sem escrevê-lo, imaginar o que poderia ser. É por isso que me aparece como uma experiência cujos efeitos, por maior que seja a consciência com que se produzem, me escapam e diante do qual não posso me reencontrar o mesmo, por essa razão: na presença de outra coisa eu me torno outro, mas por essa razão mais decisiva ainda: essa outra coisa – o

---

<sup>339</sup> HEIDEGGER. *A origem da obra de arte*, p. 65.

<sup>340</sup> Sobre isso escreveu Jean Genet, na sua leitura amorosa das obras de Giacometti: “Para examinar um quadro, é necessário um esforço maior, uma operação mais complexa. Foi realmente o pintor – ou o escultor – quem efetuou por nós a operação acima descrita. É, portanto, a solidão da pessoa ou do objeto representado que nos é restituída, e nós, que olhamos, para percebê-la e sermos tocados por ela, devemos ter uma experiência não da continuidade, mas de descontinuidade do espaço. Cada objeto cria seu espaço infinito.

Se olho o quadro, como disse, percebo-o em sua solidão absoluta de objeto como quadro. Mas não é isso que me preocupa. É sim o que a tela deve representar. O que eu quero apreender em sua solidão é simultaneamente essa imagem que está sobre a tela e o objeto real que ela representa. Devo então primeiro tentar isolar em seu significado o quadro como objeto (tela, moldura etc.), para que ele deixe de pertencer à imensa família da pintura (mesmo que retorne mais tarde) e que a imagem sobre a tela se ligue à minha experiência do espaço, ao meu conhecimento da solidão dos objetos, dos seres ou dos acontecimentos, como descrevi acima.

Quem nunca ficou maravilhado com essa solidão não conhecerá a beleza da pintura” (GENET. *O ateliê de Giacometti*, p. 22-23.)

<sup>341</sup> Tal como também sublinhou Barthes a respeito dos textos de gozo, esses nos lançam em estado de perda, desacomodam, fazem “vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor (...), faz[em] entrar em crise nossa relação com a linguagem”. (BARTHES. *O prazer do texto*, p. 21.)

<sup>342</sup> A propósito do modo de abordagem da obra de Giacometti, escreve Jean Genet: “Severa, ela ordena que eu vá até o ponto solitário de onde deve ser observada” (GENET. *O ateliê de Giacometti*, p. 63.)

<sup>343</sup> BLANCHOT, Maurice. *A literatura e o direito à morte. A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 323.

livro –, da qual eu tinha apenas uma ideia e que nada me permitia conhecer previamente, é justamente eu mesmo transformado em outro<sup>344</sup>.

Feito a partir da destruição do habitual, um livro se nos apresenta como inovação extraordinária. Arruinadas as realidades a ele anteriores, é indócil em relação a projeções de um eu, uma vez que é resultado de uma experiência de escrita e não da consciência meditada do escritor, que, diante do livro, perde o controle da pena e, ao sabor dessa outra coisa que se lhe apresenta irreconhecível, torna-se outro.

### Uma nova tecnologia

Para além ou para aquém de toda usura, seria preciso, segundo Heidegger, tomar a obra de arte como o que se oferta recusando-se. Desabitualizando nossos modos de abordagem, exigiria o despojamento a partir do qual ela faz reluzir a matéria destituída de seu uso. Somos, então, dela desamparados; sofremos, diante dela, um desnudamento incômodo, conforme o apontou também Blanchot: “Nunca é a partir da realidade familiar presente que ela [a obra] se afirma: o que nos é mais familiar, ela no-lo retira. E ela própria, está sempre *a mais*, é o supérfluo daquilo que está sempre em falta, aquilo a que chamamos a superabundância da recusa”<sup>345</sup>.

Assim procuramos, dessa forma, assinalar ainda o que a distingue do objeto e da obra em geral. Porque, no objeto usual, como sabemos, a própria matéria não é objeto de interesse; e quanto mais a matéria que a fez, que a fez adequada ao uso, for apropriada, mais se aproxima de nada – e, em última instância, todo o objeto tornou-se imaterial, potência volátil no circuito rápido, da troca, suporte dissipado da ação que é, ela própria, puro devir<sup>346</sup>.

Mas, desapropriada do seu uso, a matéria pode, novamente, apoderar-se do que nela refulja. A obra produz essa desapropriação e, então, “a estátua [novamente] glorifica o mármore (...)”<sup>347</sup>.

---

<sup>344</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 324.

<sup>345</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 249. Grifo meu.

<sup>346</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 243. O dinheiro, a moeda, talvez seja aqui o exemplo mais extremo dessa transformação. “O que é perfeitamente evocado pelas diversas transformações do dinheiro, primeiro metal pesado, até essa metamorfose que faz dele uma vibração imperceptível, imponderável, pela qual todas as realidades do mundo, convertidas em objeto, são elas próprias, no movimento do mercado transformadas, volatizadas em momentos irreais deslocando-se permanentemente.” (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 243.)

<sup>347</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 243.

Pois o artista “parece olhar de maneira diferente os objetos do mundo usual, neutralizar neles o uso, torná-los puros (...)”<sup>348</sup>. Torná-los restos?

Alguns ensaios de *Ó*, à sua maneira, também distinguem os “objetos de uso”, ou usufruto, dos objetos que retornam de novo à matéria, não mais servindo a nada (esses precisariam ser usufruídos de outra forma)<sup>349</sup>. Encontro em alguns desses ensaios uma espécie de chamado para uma nova tecnologia, uma tecnologia, no entanto, sem técnica, desindustriosa, que transforma “os artefatos em matéria novamente”. Tratar-se-ia de uma tecnologia que, mais alta, “devesse alcançar este mistério”, em que as coisas, céleres e a nós indiferentes, seriam como: “Facas de barro, que derretem à primeira chuva; redes de restos de cabelo, tão demoradas para tecer quanto fáceis de romper; livros impressos em folhas vivas, tornando-se ilegíveis enquanto amarelecem”<sup>350</sup>. Leio aqui uma enumeração de coisas que, inexistentes, unem-se pelo gesto, tal qual o de Penélope, que lhes deu origem: trata-se daquilo que é feito para, em seguida, desfazer-se, desmanchar-se novamente, deixando de servir ao homem. Desfazendo-se, os objetos esquivam-se, resistem à lógica que opera no artefato. Deixam a matéria de novo disponível, o contorno sempre por se fazer de novo, “como um oleiro com a argila de um vaso que não deu certo”<sup>351</sup>. Pois um objeto fabricado

desaparece totalmente em seu uso, remete ao que faz, ao seu valor útil. O objeto nunca anuncia o que é mas para o que serve. Não aparece. Para que apareça, e isso tem sido dito com não menor frequência, é necessário que uma ruptura no circuito do uso, uma brecha, uma anomalia, o faça sair do mundo, saltar de seus gonzos, e parece então que, não sendo mais, torna-se sua aparência, sua imagem, o que era antes de ser coisa útil ou valor significativo. Daí converter-se também (...) numa obra de arte<sup>352</sup>.

---

<sup>348</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 42.

<sup>349</sup> De passagem, evoco aqui o que Lacan declarou certa vez a respeito da palavra *usufruto*, diferenciando não exatamente os objetos de uso daqueles que fazem reluzir a matéria de que são feitos, mas o útil e o gozo. “O usufruto – é uma noção do direito, não é? – reúne numa palavra o que já evoquei em meu seminário sobre a ética, isto é, a diferença que há entre o útil e o gozo. (...) O usufruto quer dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los. (...) O que é o gozo? Aqui ele se reduz a ser apenas uma instância negativa. O gozo é aquilo que não serve para nada”. (LACAN, Jacques. *O seminário livro 20: mais, ainda* (1972-1973). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012. p. 10-11.)

<sup>350</sup> RAMOS. *Ó*, p. 119.

<sup>351</sup> RAMOS. *Ó*, p. 120.

<sup>352</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 241-242.

### *A fração correta do fracasso*

Em “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, um dos ensaios de *Ó*, leio que o grande artefato das hidrelétricas se distancia da matéria, retirando da água “toda a potência dos seus naufrágios e afogamentos”<sup>353</sup>, tais como (enumera, lista):

o madeirame das caravelas rompido pela água salobra, a craca feroz devorando o casco, a estranha luz azul nos mastros antes da tempestade, as tripulações perdidas em ilhotas do Pacífico, a extinção virótica das populações nativas, as miríades de línguas esquecidas para sempre, os pulmões cheios de água, a tapeçaria de sal e de espuma, a ossada branca sob a corrente da âncora (...)<sup>354</sup>.

A enumeração que a potência dos naufrágios suscita é retida pelo represamento das hidrelétricas, cuja função é levar luz clara às casas. O represamento e o imenso lago que origina “é a imagem perfeita dessa operação em que todos os conflitos são apaziguados, reduzidos a girar turbinas e a acender lâmpadas”<sup>355</sup>, reduzidos à claridade. Isso é o que opera o artefato, formando o lago de contornos para sempre definidos, cujo apaziguamento não suporta aquilo que na obra desejaria se libertar. Na eclusa de uma hidrelétrica<sup>356</sup>, a água é transformada “no combustível desencantado da engrenagem de um motor”, “radical empobrecimento poético”<sup>357</sup>.

Nesse texto, acena-se para a necessidade de reaver, nas coisas, no mundo, frações da catástrofe, ou “uns restos de vontade e de pasmo”<sup>358</sup>, um “átomo de hesitação”<sup>359</sup>, o gesto da mão esquerda, o que funciona mal, o infinito no finito. Ou ainda, de dentro da lei da repetição, o segundo de eternidade que comporta uma lei mais profunda, do movimento indeciso,

---

<sup>353</sup> RAMOS. *Ó*, p. 122.

<sup>354</sup> RAMOS. *Ó*, p. 123.

<sup>355</sup> RAMOS. *Ó*, p. 123.

<sup>356</sup> Sobre essa Tecnologia sem mistérios ou naufrágios, sobre os artefatos seguros que canalizam e retiram a potência das coisas, escreveu certa vez Gonçalo M. Tavares: “Cabeça com motor; o material são tecidos cinzentos; substituem a roldana, as alavancas aqui têm uma função espiritual: gritam pelos deuses, pelo imprevisível. / – Faz falta o mistério, deveria entrar pelo motor, inaugurar a parte feminina das máquinas”. (TAVARES, Gonçalo M. *I*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 57.)

<sup>357</sup> RAMOS. *Ó*, p. 123.

<sup>358</sup> RAMOS. *Ó*, p. 130.

<sup>359</sup> “Não há um átomo de hesitação num viaduto, nenhuma ambiguidade na rodovia (a não ser quando um acidente ocorre), nenhuma risada na terraplanagem. Não há tempo livre numa laje (como não há numa guerra)”. (RAMOS. *Ó*, p. 121.)

imprevisto e inexplicável, a ser encontrado num movimento sem função ou de um enlace misterioso, como o abanar da cauda de um cão.

Sobre a canhota, nele se lê: “Imagino o mundo à feição desta metade”, sem domínio ou de um domínio atrapalhado. “A vida inteira, rascunho de uma outra, iria se espalhando, sonsa e bêbada, em avenidas tão estreitas que nem sempre um passo nosso caberia, e toda linha de contorno seria interrompida e torta, descontínua”<sup>360</sup>. A canhota resistiria à retidão dos traços medidos, calculados; entregue a um borrão ou a um rascunho. Nela, a vida seria sempre o gesto inicial de uma outra, por vir.

Improdutiva, a canhota obedece à ordem à sua maneira, decepciona as expectativas; falha, “risonha e triste”. Resiste ao aprendizado morno, a ordem não a penetra como deveria: “Na esquerda as coisas acontecem sempre pela primeira vez, não há como educá-la”<sup>361</sup>. Contudo, também nela, há uma firmeza, uma firmeza particular, que, em vez de reproduzir gestos alheios, escolhe “a fração correta do fracasso”<sup>362</sup> ou o estado começante do recém-nascido: “é isso o que parece catastrófico, sermos ainda livres para derrubar o copo, (...) como um bebê que engatinha e arrisca a vida por pura curiosidade”<sup>363</sup>. Trata-se da firmeza hesitante de um tatear de cego, aquele que gagueja com as mãos, em um gesto que se antecipa a si mesmo. A canhota é também uma mão cega que percorre “o espaço como se corre um risco”<sup>364</sup>, atraindo para si a ameaça do acidente, da queda.

Devemos a ela a quota de resguardo de nossas extremidades, que mostram não servir sempre à motricidade fina de atos (...). Então nos damos conta de que algo em nós formiga, tem som, descansa quando emitimos comando, e grita diante da clausura inumerável de tantos objetos, do controle minucioso dos pequenos gestos, do aprendizado rigoroso de trajetos, caminhos da chave à fechadura, roldanas apertadas, texturas diferenciadas no escuro, encaixe de superfícies bipartidas – não, é em outro planeta que se move nossa canhota, derrubando alegremente o que encontra, indecisa sempre entre servir e atrapalhar<sup>365</sup>.

---

<sup>360</sup> RAMOS. *Ó*, p. 112.

<sup>361</sup> RAMOS. *Ó*, p. 113.

<sup>362</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 27.

<sup>363</sup> RAMOS. *Ó*, p. 113-114.

<sup>364</sup> DERRIDA. *Memórias de cego*. O auto-retrato e outras ruínas, p. 13.

<sup>365</sup> RAMOS. *Ó*, p. 114.

A canhota assume o risco de um corpo que não responde bem às ordens que lhe são dadas, ostentando uma espécie de vida própria. Com ela, nada cai “na posição exata que nos servia”<sup>366</sup>. É também “isto a escritura: talvez uma força terrível, imperiosa, corajosa, de *decepção*”<sup>367</sup>, sobre a qual um escritor “carece de autoridade”<sup>368</sup>?

### ***Patrimônio histórico de uma pergunta***

Em “Prédios vazios, contra fatos...”, leio que os restos que irrompem nas cidades resistem ainda ao cimento plácido da higiene que faz funcionar a engrenagem repetitiva das máquinas: os prédios vazios, abandonados, mal projetados ou desfeitos não servem a ninguém ou a nada, estão “livres da quantidade fixa de humanidade dissipada na limalha e no animal, na vegetação, na geologia, em tudo o que é água, vapor, incêndio”<sup>369</sup>. São monumentos de sua própria a-funcionalidade e “desejo de solidão”<sup>370</sup>.

Como aquilo que no texto resta ler de outra forma, essas edificações votadas ao vazio constituem o patrimônio excessivo das cidades, porque a-patrimoniais, sugando de novo, “do funil de nossos propósitos, a sua libido verde ou púrpura”<sup>371</sup>. Derrisão dos motivos especulatórios, habitacionais, financeiros, comerciais, seu despropósito e silêncio a elas, às cidades, ofereceriam, mesmo quando desfeitos pelo tempo – deixando, embaixo de si, um lote vago –, “o patrimônio histórico de uma pergunta”<sup>372</sup>.

“Por isso há talvez em cada construção vazia um fundo solene, intocado, (...) alguma coisa para sempre adiada”<sup>373</sup>. Um solene abandono, uma evasiva ofertada à massa concreta das cidades. Espaço aberto no amontoado de sentidos e papéis, tais edifícios constituiriam o excesso de uma pergunta que não cessa de não se responder. Sem que se lembre a quem pertenceram um dia, fora da série que a tudo comercia, e cuja engrenagem a quase tudo assimila, acendem sua clareira incompreensível, a vontade de demoli-los ou de demovê-los de

---

<sup>366</sup> RAMOS. *Ó*, p. 115.

<sup>367</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 139.

<sup>368</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 17.

<sup>369</sup> RAMOS. *Ó*, p. 165.

<sup>370</sup> RAMOS. *Ó*, p. 159.

<sup>371</sup> RAMOS. *Ó*, p. 165.

<sup>372</sup> RAMOS. *Ó*, p. 164.

<sup>373</sup> RAMOS. *Ó*, p. 160.

sua soberana inutilidade. Parecem convidar à entrada ao mesmo tempo em que expulsam os convivas. Tais como esculturas que chamam atenção para a matéria de que são feitas, querem recuperar o reinado de alguma coisa perdida, em seu ventre: “são todos troféus da ausência completa de acesso físico, da funcionalidade incompreensível, da falta de empatia com a memória atávica de um abrigo”<sup>374</sup>. Indiferente a quaisquer propósitos, indisponível, um tal edifício “já terá cavado sua pergunta, sua irreduzível inadequação”<sup>375</sup>. E, “quando criticassem o investimento, o despropósito do gasto público, responderíamos com o silêncio do próprio prédio, até que todos entendessem”<sup>376</sup>.

### **A alma profunda dos artefatos**

A técnica parece impedir o acesso à experiência<sup>377</sup>. Mas o combate contínuo, pela técnica, disso que, na experiência, ameaça toda forma de garantia e de propriedade de pouco vale, pois “estamos indefesos e de nada serve a aeronave que neste momento espiona e nos delata, inserindo-nos numa quota qualquer de estatística”<sup>378</sup>. Aliás, ela, a técnica, segundo leio em “Coisas abandonadas, gargalhada, canção de chuva...”, também de *Ó*, é capaz de se converter na ameaça mais danosa, que nos consome sob o logro de que somos nós que a consumimos. Por outro lado, esse texto de Nuno Ramos aponta certas operações tecnológicas que, em vez de tentar arrefecer o *espanto*, combatendo a gratuidade de um milagre a fim de aclimatá-lo sob o controle dos gráficos, imprimem certa dose de *maravilha* aos seus artefatos. Assim, a ida à Lua, por realizar um “desejo ancestral”,

não terá talvez pertencido jamais ao seu próprio tempo (...). Nestes casos raros, o tempo da técnica deixa de ser o presente (...), e passa a carregar a

---

<sup>374</sup> RAMOS. *Ó*, p. 169-170. Em outra passagem do texto de Ramos, leio: “Falo de um muro que nem à lamentação se ofereça; de um telhado que nada cubra; de uma extensa fundação sem nada construído a partir dela. Falo de uma fronteira que não divida, de um monumento que não celebre, feito de aço mole, de um mármore frágil como penugem”. (RAMOS. *Ó*, p. 162.)

<sup>375</sup> RAMOS. *Ó*, p. 171.

<sup>376</sup> RAMOS. *Ó*, p. 161.

<sup>377</sup> Escreve Juliano Garcia Pessanha no texto intitulado “Heidegger ou a Velha: Falar e não Falar sobre *A origem da obra de arte*”: “Ao invés da maçã brotar, e eu, humildemente, colhê-la, eu a produzo, eu a faço no laboratório. (...) A técnica moderna (não a *tekné* grega) trai a relação com a aleteia... por isso, na época da técnica, a essência do homem corre perigo extremo e é obvio que nessas condições – de banimento do imanifesto – a arte tende ao desaparecimento. (...) A palavra do poeta não é sequer audível. Ela é apenas uma extravagância, uma esquisitice (...)”. (PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 84.)

<sup>378</sup> RAMOS. *Ó*, p. 215

memória de uma longa espera coletiva, expectante, de um impossível que temos agora o privilégio de usufruir<sup>379</sup>.

Algumas operações tecnológicas nos retirariam das coordenadas de localização – temporal e física –, imprimindo, no espaço e no tempo de quem os experimenta, o que se dá fora do espaço e do tempo técnicos. Se a máquina despoetizou o mundo, de dentro da máquina, então, do artefato por excelência, seria possível extrair uma experiência, como se a “casca de um carvalho” procriasse agora “com a fôrmica, enrugando-a, opacizando-a e dando-lhe fibras novamente”<sup>380</sup>. Teríamos algumas chances, assim, de revelar “a alma profunda de todo artefato”, tal como ocorre quando usamos as palavras para além de seu artifício tecnológico, extraíndo, da sua série significativa, do seu “valor de uso”, um resto. Extraíndo, da sua máquina significativa, um fundo vazio e solene, alguma coisa cujo sentido é adiado, incomunicável ou excedente, poderíamos enrugur de novo a língua, opacizando-a, dando-lhe, também, fibras novamente, como se ela procriasse com a matéria. Tratar-se-ia, assim, de extrair também das palavras o que nelas não é contabilizável e se solta, como lascas; o que nelas é irrepresável e resta, anômalo: o que salta dos gonzos de um texto.

---

<sup>379</sup> RAMOS. *Ó*, p. 217.

<sup>380</sup> RAMOS. *Ó*, p. 166.



**Eu te dou a minha palavra (*A matéria não mente*)**

Pego com as mãos a beleza de um dizer performativo que se admite numa promessa. A beleza desta fala: *eu te dou a minha palavra*. Nela, o dizer consente com o que lhe é alheio, com o que estaria alhures. O aqui e o ali, o agora e o outrora coincidem, pois a palavra está imediatamente dada no curso de uma fala: dizer *eu juro* é fazê-lo. Mesmo que a promessa não se cumpra – se será cumprida ou não pouco importa. O que importa é que a palavra já está dada ao ser proferida a frase. Num átimo, dizer é fazer: um juramento tem o peso de uma assinatura.

Com essa frase a sobrevoar meu pensamento, olho, por muito tempo, o detalhe de uma instalação de Nuno Ramos: *Choro negro 3*<sup>381</sup>. Olho-a, sozinha. Ali se lança uma coisa que queima e escorre, feita lágrima escura a deslizar sobre um vidro translúcido que sustém seu deslizamento. Ali, uma escultura se faz desfazendo-se, uma forma se flagra pelo seu movimento, como se fosse dada voz à matéria. Foi-lhe dada a palavra – como se passa a palavra ao outro, numa conferência ou numa mesa-redonda: ela ganha o tempo de dizer(-se). E, mesmo que não diga propriamente nada (pois não faz uso de palavras), ela fala por seus meios, por seus meandros, por seus silêncios. Ela fala fazendo. A matéria se enruga por si mesma.

Sua viscosidade garante uma forma instável, sem garantias. Ela se estende em direção ao chão, mas também se adensa, se acumula em alguns pontos. No entanto, não para. Sua cor ganha tonalidades próprias, da alegria e da doçura do dourado à austeridade do negro, passando por tons avermelhados e terrosos. Vejo que o breu – de que é feita a matéria que escorre – guardava em potência todos esses matizes que só poderiam ser atualizados pelo seu aquecimento, desfazendo-lhe a dureza e a solidez antes homogênea.

---

<sup>381</sup> A instalação foi montada em 2014, na Caixa Cultural Rio de Janeiro.

Figura 2 – *Choro negro 3* (detalhe)



Fonte: site do artista – <http://www.nunoramos.com.br>.

A forma se abre. Quase vejo, no lugar do breu que escorre, um pedaço de carne cujas fibras, irregulares, guardariam a memória das vísceras que dele se desprenderam, como essas que vemos expostas nos açougues para serem compradas, não fosse o fato de que o que escorre é a própria carne do breu, mais viscosa e inquieta do que uma carne morta. Nesse escorrimento, as nuances, sempre provisórias, acontecem no tempo de um gerúndio que enfraquece a forma, sempre vindo a ser, num movimento imprevisível e sinuoso em que o artista apenas concede o impulso inicial. A matéria é quem fará o resto, como se ela também assinasse a obra. Lembremos: não se trata mais de lágrima humana, é a matéria que chora. É a matéria que *se gestualiza*. Ela se diz, (des)fazendo-se.

O breu funde-se e escorre, quente, e a escultura acontece num *acontecendo*, animada pela força do chão, da gravidade, e pelo seu aquecimento. Ela se desfaz, fazendo-se. Ela diz, dizendo-se. O artista, nesse momento, retira as suas mãos (suas mãos nela queimariam), como quem solta o leme e consente com a deriva do que assumiu uma vida própria. Na obra insiste,

no seu visgo e nas suas cores quentes, talvez, a consumação do fogo, como quem diz a partir da concretude mesma. O breu escorre como a “gosma alaranjada das lenhas”<sup>382</sup>.

## **Duas espécies de palavras**

Mas dizer a partir de uma concretude mesma, dizer a gosma alaranjada das lenhas, não é exclusividade das artes plásticas. Há, em alguns escritores, uma língua das lenhas, atravessada pelo mistério das coisas. Nessa língua, a palavra falaria a si mesma, recusando-se a designar a generalidade dos seres: ela acolhe aquilo que se aparta da fala corrente. Alguma coisa, então, queima e escorre, em um “vazamento poético”<sup>383</sup> que opacifica (mas não pacifica) o vidro translúcido do discurso – ela também se enrugam a si mesma e fala por seus silêncios. Palavra inumana que *se gestualiza*, quente, e que diz dizendo-se. Viscosa, na sua “fuga bailarina”, “sempre renovada”, é “luminosa, cheia de sargaços”, ou ainda: “infravermelha”<sup>384</sup>.

Uma palavra vermelha – é dela que falo –, que conhece “o mecanismo sutil que dá forma ao fogo”<sup>385</sup>. A cor púrpura do mar grego traduzido por Hoelderlin e cujo gesto de tradução foi ressaltado por Campos, para que o verso brilhasse de novo<sup>386</sup>. Uma palavra vermelha, entre o negro e o dourado, que toca, ao mesmo tempo, a luz e o luto, a morte e o júbilo – o fogo. Palavra-lenha que é tratada por Maurice Blanchot em “A literatura e o direito à morte”, mas também por Nuno Ramos, em alguns de seus textos.

Porque haveria duas espécies de palavras; primeiro as que, quentes, tocaram o fogo e, segundo, as que dele se distanciam, refugiando-se na sua forma estanque e abstrata, fria. As primeiras fariam a partir das coisas, coisas que elas próprias são. As segundas aniquilariam as coisas, esquecendo-as e submetendo-as à sua inexistência. Essas últimas, designativas, pela chancela do sentido, cancelariam as coisas. Elas negam, nas coisas, o que elas são. Negando-

---

<sup>382</sup> Alusão a Juliano Garcia Pessanha. (Cf. PESSANHA. A exclusão transfigurada. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03\\_GHCc](https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03_GHCc)>. Acesso em mar. 2015. Ver também o ensaio “a mais – epifania”.)

<sup>383</sup> A expressão é de Nuno Ramos, proferida em entrevista ao Canal Cultura. (Cf. NUNO RAMOS. *Roda viva*. São Paulo: Tv cultura, 01 out. 2012. Programa de Tv.)

<sup>384</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 17.

<sup>385</sup> RAMOS. *Ó*, p. 256.

<sup>386</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo. A palavra vermelha de Hoelderlin. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

as, porém, garantem, das coisas, uma noção. Uma noção das coisas é o que encontramos nessa língua abstrata, mas sob o preço de perdê-las.

Nessa segunda espécie de palavras, perdemos as coisas, fingindo que as ganhamos. Pois, uma vez nomeadas, as coisas, escreve Blanchot, perdem sua realidade de carne e osso<sup>387</sup>. Nos seus nomes é retida apenas sua ausência, o que elas não são. Tal operação, em uso pela linguagem corrente, é o que permite, no entanto, que definamos e que distingamos tudo o que, sem ela, seria contínuo e indistinto. A linguagem articulada é o que nos aparelha simbolicamente condicionando toda nossa compreensão.

Fazendo-nos crer que nome e coisa são homogêneos e contíguos, os nomes do dia retêm a ausência da coisa dentro de seus contornos bem definidos, essencializando-a. Mortificando-a, também. Mas a coisa aí ressuscitaria “plena e certamente como sua ideia (seu ser) e como seu sentido: a palavra lhe restitui, no plano do ser (da ideia), toda a certeza que ele [um objeto, uma coisa, um bicho] tinha no plano da existência”<sup>388</sup>. Essa certeza conferida no plano do ser, da ideia, veste a ausência de tal modo que a esquecemos. Mais definitiva e segura do que as próprias coisas, essa certeza ganha naturalidade suficiente para substituir as coisas.

### **Os engodos da segunda espécie de palavras**

Nuno Ramos também interpela o estatuto do nome. O texto “Manchas na pele, linguagem” (o primeiro de *Ó*) é de ponta a ponta atravessado por essa questão. A segunda espécie de palavras é mencionada logo no princípio, quando o narrador depara com manchas em sua face – pormenores mosqueados na pele, “sinais extraterrestres no corpo”<sup>389</sup> –, que deixam de gerar angústia à medida que lhes são atribuídos nomes, diagnósticos: “e me alegrei com a possibilidade de ganhar a companhia, mesmo que de uma doença, de alguma coisa com nome definido”<sup>390</sup>. Nomear a doença é, aqui, delimitá-la na zona do pensável, é ceder ao imperativo

---

<sup>387</sup> Cf. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 331-332.

<sup>388</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 333.

<sup>389</sup> A escrita em torno das manchas no corpo retornará no último ensaio de *Ó*, intitulado “No espelho”: “E por causa dela não pude deixar de me tomar por um quase-estranho, alguém que não controla a própria aparência”. (RAMOS. *Ó*, p. 273.)

<sup>390</sup> RAMOS. *Ó*, p. 12.

de dar-lhe contornos bem definidos, é medicá-la, remediá-la, é tentar vencer a morte, suprimindo-a e velando-a pelos efeitos do discurso<sup>391</sup>.

Mas, pouco a pouco, “Manchas na pele, linguagem” vai desvelando os engodos dessa segunda espécie de palavras, “estranha ferramenta, (...) que me põe para fora do corpo (...)”<sup>392</sup>, que leva a esquecer a morte a que a coisa é relegada ao nos valermos das palavras segundas<sup>393</sup>. É a posição que assumimos quando “nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo”<sup>394</sup> (quando nomear é o gesto do senhor, que “afasta o que é nomeado para o ter sob a forma cômoda de um nome”<sup>395</sup>) que passa, gradativamente, nesse texto, a sofrer uma desacomodação. “Quando falamos”, escreve Blanchot, “tornamo-nos senhores das coisas com uma facilidade que nos satisfaz. Eu digo: essa mulher, e imediatamente disponho dela, afasto-a, aproximo-a, ela é tudo que desejo que seja, (...); a palavra é a facilidade e a segurança da vida”<sup>396</sup>. Mas o próprio Blanchot sinaliza, também, que há uma outra incidência da linguagem, vislumbrada no homem primitivo.

O ser primitivo sabe que a posse das palavras lhe dá o domínio das coisas, mas entre as palavras e o mundo as relações são para ele tão completas, que o manejo da linguagem permanece tão difícil e arriscado quanto os contatos

---

<sup>391</sup> Sobre isso, acrescento a seguinte observação de Ram Mandil: “cada língua não passa de um modo de defesa, de uma forma de apaziguamento, de adormecimento do que há de enlouquecedor e impositivo em nossa relação com as palavras”. (MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 17-18.)

<sup>392</sup> RAMOS. *Ó*, p. 17-18.

<sup>393</sup> Essas palavras segundas, ou seja, a segunda espécie de palavras, teriam uma função, digamos, tumular. Os túmulos, conforme escreve o próprio Nuno Ramos, são um dos modos de recobrir a morte, para que a toleremos, esquecendo-a. Fazemos afundar os mortos na terra, no fogo, ou no mar, velando-os para nós. Desde as “ogivas de concreto, aos mármores de suas lápides, aos emblemas de pedra ou dispostos na grama (...)”, aparentemente edificadas para nos lembrarmos dos mortos, os túmulos são, na verdade, “marcos e monumentos, pequenos oratórios à beira das estradas, cidadelas em miniatura para tentar esquecê-los”. Pois as lápides tentam nos livrar de uma morte que “rugia de perto” demais, vestindo-a com a túnica do esquecimento. As lápides “pavimentam o esquecimento, permitindo à vida que faça o que tem de fazer, seguir sem os mortos (o que nos incluirá a todos)”, seguir sem essa lacuna deixada aos vivos, pois é “isso que a morte carrega, deixando um halo, um talho, uma mordida aos vivos”. (Cf. “Túmulos”, em: RAMOS. *Ó*, p. 33-45.) “O que caracteriza a espécie humana”, escreveu, por sua vez, Lacan, “é justamente cercar o cadáver de algo que constitua uma sepultura (...). A lápide ou qualquer outro sinal de sepultura merece exatamente o nome de ‘símbolo’”. (LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 36.) Sobre isso, ver também: JORGE, Eduardo. *Minha boca é um túmulo: Representações da morte na literatura e na fotografia*. In: STUDART, Julia (Org.). *conversas, diferença n.1* [ensaios de literatura etc]. Florianópolis, Santa Catarina: Editora da Casa, 2009. p. 103.

<sup>394</sup> RAMOS. *Ó*, p. 20.

<sup>395</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 40.

<sup>396</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 330-331.

entre os seres; o nome não saiu da coisa, ele é o seu dentro, posto perigosamente às claras e, contudo, sendo ainda a intimidade oculta da coisa; portanto, esta ainda não está nomeada. Quanto mais o homem se torna homem de uma civilização, mais ele maneja as palavras com inocência e sangue-frio. Seria porque as palavras perderam toda relação com o que designam?<sup>397</sup>

## A comunidade dos falantes

Lendo Blanchot, vejo que seu texto, em vários pontos, toca o de Nuno Ramos, pois “Manchas na pele, linguagem”<sup>398</sup> também menciona os homens primitivos, tentando apresentar o surgimento de uma civilização que maneja as palavras com inocência e sangue frio. Segundo se lê nesse texto de Ramos, para os homens primitivos, a linguagem – uma linguagem que passaram a tomar por mundo – adquiria eficácia à medida que alheava a dor numa expressão que os poupasse. As palavras, fabricadas, doravante tornavam-se, para eles, uma “moeda de troca”, uma “comunhão na doença”, “a mais exótica das invenções”<sup>399</sup>. Palavras que, com o tempo, pareciam tão naturais e verdadeiras “quanto uma rocha”, substituindo-se “ao real como um vírus à célula sadia”<sup>400</sup>. Decorreu disso a formação de uma civilização, a comunidade dos falantes, que teria expulsado os “heróis mudos” (teriam eles se mantido primitivos?); civilização reunida, amarrada, pela corda da linguagem.

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. (...) Quando entramos em choque com algo

---

<sup>397</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 331.

<sup>398</sup> Esse texto de Nuno Ramos desliza para assuntos diversos: primeiro as manchas na pele, depois o envelhecimento, para terminar com a relação entre a linguagem e os homens primitivos. Nos ensaios de *Ó*, a todo tempo, assuntos tomam o lugar de outros, desterrando os primeiros, como a abrir, no centro de sua abordagem, a latência de um novo centro. Permanece, com isso, a sensação de um perpétuo recomeço, de uma procura contínua e de um certo imprevisto: nem a mão que escreve nem o leitor parecem saber bem aonde ir. De um tema a outro, a associação livre, como se fossem contíguas, por exemplo, a canhota e a hidrelétrica, a pele e a língua. No descaminho, na soltura do gesto da escrita, o próprio deslizamento dos temas advém, muitas vezes, como assunto a ser tratado em sua leitura.

<sup>399</sup> RAMOS. *Ó*, p. 22.

<sup>400</sup> RAMOS. *Ó*, p. 22-23.



inaceitável ou excessivamente belo e ficamos, literalmente, sem palavras, estamos recuperando esta etapa adormecida de nossa natureza<sup>401</sup>.

Diante dessas experiências que restam ao homem civilizado, essas experiências “fora da linguagem”<sup>402</sup>, lembramos que, sim, as palavras perderam a relação com as coisas, como já havia indicado Blanchot<sup>403</sup>. Caberia, então, perguntar se, uma vez que essas experiências existem como restos, apontariam, mesmo para o homem civilizado, um outro uso da linguagem mais além da designação, abrindo brechas, saídas, para a entrada da primeira espécie de palavras.

### **Experiências fora da linguagem**

A linguagem viral, anel da comunidade dos falantes, foi tornando o homem o que ele é hoje. Onde grassa a segunda espécie de palavras, há, segundo leio em “Manchas na pele, Linguagem”, a “anestesia das palavras”<sup>404</sup>. Com a maldição dos heróis mudos<sup>405</sup>, contudo, algo na língua escaparia ao sentido e à anestesia das palavras, uma maldição que “açoda de perto todas as línguas vivas ou mortas”<sup>406</sup>. Tratar-se-ia de uma maldição abrigada no 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”<sup>407</sup>.

---

<sup>401</sup> RAMOS. *Ó*, p. 23-24.

<sup>402</sup> Barthes, a seu modo, também sublinha esses momentos em que a língua parece tocar aquilo que a excede, a ocorrer quando uma palavra “for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, suculenta por sua novidade”. Esses momentos devolveriam à linguagem uma física do gozo: “o sulco, a inscrição, a síncope: o que é cavado, batido ou o que explode, detona”. (BARTHES. *O prazer do texto*, p. 51-52.)

<sup>403</sup> Refiro-me ao trecho já citado: “Quanto mais o homem se torna homem de uma civilização, mais ele maneja as palavras com inocência e sangue-frio. Seria porque as palavras perderam toda relação com o que designam?”. (BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 331.)

<sup>404</sup> RAMOS. *Ó*, p. 25.

<sup>405</sup> O último herói mudo que sobreviveu ao exílio, à expulsão da comunidade dos falantes, segundo leio em “Manchas na pele, linguagem”, teria lançado aos falantes “uma terrível maldição calada”: algo da dor seria para eles sempre inexprimível. Na dor cega, na dor intratável, a cisão haveria de ser total, igualando, ironicamente, nesse momento, os doentes aos heróis mudos. Na dor cega não vale nem a ilusão de qualquer expressão, pois essa dor “não se duplica”. Não é possível apaziguá-la pela linguagem, dar-lhe um nome, porque não há um nome para essa parte *pânica* da vida. A palavra comum dá conta do dia, mas abandona na dor profunda, na morte, na agonia. Ela aí não existe ou desarticula-se. (Cf. RAMOS. *Ó*, p. 26.)

<sup>406</sup> RAMOS. *Ó*, p. 26.

<sup>407</sup> RAMOS. *Ó*, p. 26.



Mais uma vez, é para os restos de uma experiência fora da linguagem-artefato que o texto de Ramos aponta, destacando agora esse momento de dor cega, que não pode ser alheado numa expressão (facial, gestual, linguística) capaz de nos poupar. Nesse ponto, evade-se o sentido; e “nosso corpo é quem de algum modo fala”<sup>408</sup>, enquanto a língua regrida, geme, grunhe ou grita. Uma língua agora esvaziada de eficácia mediadora, medicinal: só com ela se saberia que “a dor não se duplica, que não há signo para a doença e que o corpo, o corpo profundo, continua inexplorado e mudo”<sup>409</sup>. Há um corpo aonde a linguagem mal chega e, portanto, onde fracassa a nomeação, ou, pelo menos, a nomeação em uso pela segunda espécie de palavras, aquela que me põe para fora do corpo.

### **Persiste algo inominado**

Blanchot havia dito que o nome nos torna senhores do mundo, um mundo em que manejamos as palavras com inocência e sangue frio, palavras que garantem a estabilidade das coisas, mas de onde as coisas se retiram. Por vezes, no entanto, um objeto sem nome se coloca no caminho de uma vida, e “De um objeto sem nome não sabemos o que fazer”<sup>410</sup>. Mas isso que se apresenta sem nome interessa à escrita literária, ela mesma às voltas com aquilo que no corpo é inexprimível, desarticulado, e que parece não poder ser capturado pelas palavras.

Na narrativa “O nome disso”, de *O mau vidraceiro*, nos é acenado justamente o que não poderia ganhar o gesso das palavras. Introduzida por um diálogo brutalmente interrompido, após um forte ruído vindo da rua, efeito de um acidente de trânsito em torno do qual uma multidão se aglomerava, a narrativa desemboca na cena em que uma velha gritava presa ao banco do carro, pedindo ajuda. De sua boca jorrava sangue e,

Mostrando alguma coisa sólida, e muito vermelha, na palma da mão (parecia um dente, ou dois, ou ainda um pedaço de carne esmagada, ou mesmo um órgão inteiro, arrancado na batida), estendeu o braço para fora da janela, na

---

<sup>408</sup> RAMOS. *Ó*, p. 26.

<sup>409</sup> RAMOS. *Ó*, p. 26. Não raro as inflexões sobre a linguagem no texto de Nuno Ramos enviam ao interpelamento do corpo; pois haveria um corpo aonde a linguagem mal chega, de carga desarticulada, inexplorado e mudo. A linguagem como ferramenta permite o laço social que deu origem à comunidade dos falantes, ou dos doentes, processo civilizatório de que restou, ainda, um corpo, a sua “parte pânica, corpórea e dolorida – ali não há linguagem”, pois ainda não há um nome para essa “doença”. (Cf. RAMOS. *Ó*, p. 27.)

<sup>410</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 330-331.

direção dos dois amigos, e falou, quase soletrando as letras – *não sei o nome disso*<sup>411</sup>.

Assim termina o curto texto, no momento em que se tenta nomear alguma coisa por aproximação: “parecia um dente, ou dois, ou ainda um pedaço de carne esmagada, ou mesmo um órgão inteiro”. Mas persiste algo inominado, alguma coisa muito vermelha. É então que a língua da mulher acidentada *soletra as letras* e, mais certa que a dos homens que lhe assistiam, estando sem palavras, deixando que faltassem as ferramentas do dizer, que o habitual sucumbisse à brutalidade de uma ferida exposta, acederia à sentença final: “*não sei o nome disso*”.

Também insuficiente, seu ato de nomear era proporcional ao de mostrar: “estendeu o braço para fora da janela”, “mostrando alguma coisa sólida, e muito vermelha”. Como quem oferece um recém-nascido e ergue-o nos braços para o seu batismo, ela ostenta aquilo que de seu corpo foi extraído, aquilo que do seu próprio corpo tornara-se irreconhecível. Define precariamente o indefinido, negando-lhe o nome e nomeando-o, ao mesmo tempo, com o pronome *isso*, que permanece inaugural. Um *isso* que a nada generaliza, ele não cabe em uma ideia bem definida do ser. É, ainda, incapaz de se conjugar a outros significantes para “enformar” um sentido, mas tem aqui a justeza das palavras capazes de respeitar o aspecto informe, incomunicável e indefinido da coisa. Nome informe, como um “termo que serve para desclassificar”<sup>412</sup>. Anterior e resistente à nomeação, diz por meio de uma língua soletrada, que, letra a letra, nada dizendo, mostra, transtorna e resta sem sentido possível.

### ***Isso – uma vida***

Antes de continuar a ler “Manchas na pele, linguagem”, decido ainda tomar um outro texto de Nuno Ramos, também de *O mau vidraceiro*, em que, novamente, está-se às voltas com os nomes e com aquilo que os excederia. Em “Pierrô”, é descrita uma paisagem de dejetos que sobraram do carnaval: tantos cacoc, um mundo pisado, o recolhimento necessário para colher os pedaços, o que restou da festa que parecia interminável, sucedendo a euforia da véspera. A

---

<sup>411</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 60.

<sup>412</sup> BATAILLE. Informe. In: Georges Bataille: textos para a revista *Documents*. *Inimigo Rumor*, p. 81.

quarta-feira de cinzas é esse dia em que tudo parece morrer<sup>413</sup>. No entanto, em meio a essa paisagem composta de morte, advém uma *miragem*. Dicionarizada, a palavra *miragem* se refere a uma falsa realidade, a uma ilusão, mas, nesse texto, a miragem parece apontar alguma coisa na cena para além de suas formas mensuráveis pela ordem da visão, alguma coisa difícil de situar e/ou nomear.

Que dia é hoje? Que horas são? Por que tantos cacos? Garrafas espalhadas, latas de alumínio pisadas. Meus passos enroscados aos cachorros. E a visão de uma miragem.

Exatamente.

Estava pensando, que nome dou para isso? Para isso que sinto? Para que sinto isso? Sinto exatamente isso<sup>414</sup>.

Diante da miragem, esse *isso* que desestabiliza a sua relação com os nomes, cumpria fundar uma nova forma de dizer. Ante uma cidade e seus restos, em uma quarta-feira de cinzas em que tudo parece morrer, algo insistia sem nome, algo exigia um *nome novo*. É nesse momento que a voz que enuncia encontrará a música. Quando tudo silencia após a euforia dos dias precedentes, ocorre-lhe a música, “um ritmo sincopado, que pedia. E parecia úmida, frágil, quente ainda. Como uma vida”<sup>415</sup>. Sim: “Exatamente. Posso contar assim. Como uma vida. Foi exatamente isso”<sup>416</sup>. Mais uma vez, com um *isso* o texto termina, é sua última palavra. Um *isso* que, em meio à morte, convoca, agora, a vida e a música.

“Tem muita coisa desse negócio de morte na minha obra”, afirmou Nuno Ramos em entrevista concedida ao Paiol Literário em 2011, indicando que, assim como ocorre em “Pierrô”, aquilo que parece arrastar para a morte, arrasta também para a vida. “Acho que tem

---

<sup>413</sup> Nuno Ramos desejou fazer entrar a quarta-feira de cinzas nos dias de carnaval, como a morte entra na vida. Segundo frisou certa vez Camila Molina, Ramos tenta colocar “ao mesmo tempo o lado sombrio da vida evidente em suas obras. ‘Meu lance é opor, criar ressurreição entre extremos. Me identifico com uma vontade de totalização da vida, em que o carnaval possa incluir a Quarta-Feira de Cinzas’, define. Árvores com aviões e sabão falam de vida e morte, assim como os urubus da obra *Bandeira Branca* (...) remetem ao luto”. (MOLINA, Camila. Nuno Ramos e as inquietações de um criador grandioso. *O Estado de S. Paulo*, 12 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,nuno-ramos-e-as-inquietacoes-de-um-criador-grandioso,593702>>. Acesso em: abr. 2014.)

<sup>414</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 71.

<sup>415</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 72.

<sup>416</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 72.

uma potência de reformulação na morte, de reordenação da vida, tem uma potência na catástrofe”<sup>417</sup>, ele continua. Aproximar-se da morte seria, então, um gesto de aproximação da vida, talvez porque a “morte tem a potência de abrir o real”: “ela [a morte] é a mesma força que refaz a vida. É nesse sentido que a coisa da morte está presente na minha literatura”<sup>418</sup>. Para Ramos, além da lacuna deixada aos vivos, há algo a mais na morte que nos apavora, por isso nossos esforços para recobri-la sob a segunda espécie de palavras – tumulares e frias. Para o autor, haveria na morte uma “fertilidade insana”, um “florescimento incontável”<sup>419</sup>, isto é, uma vida<sup>420</sup>.

### Nome inominável

Em alguns textos, a escrita de Nuno Ramos chega e se reduz ao *Isso*, a esse limite que diz que não se pode nada mais dizer; tal qual uma nota de verdade, estreita. Diz-se: *É isso, é apenas isso* ou *é exatamente isso* – o que, sendo uma *coisa pouca*, não é pouca coisa. Fica-se, nesse

---

<sup>417</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 9. O movimento dúbio da produção de diferenças à indiferença e vice-versa parece obsedar Nuno Ramos. Trata-se de uma potência de não-conservação das formas, a alterar constantemente os limites das coisas. Ele aponta uma certa resistência à fixidez: a forma, assim, constitui um devir ou uma impermanência. Seria preciso o advento da catástrofe que relegue à lama informe, ou às cinzas, os elementos mais diversos, destituindo-os de toda a hierarquia, tornando-os irreconhecíveis. As coisas, assim, tendo perdida (quase) toda a predicação que antes mantinham, guardariam ainda um centro silencioso a partir do qual poderiam singularizar-se novamente, ganhar um corpo, ainda que mais próximo da ruína e dos edifícios abandonados do que do acabamento das obras que varreram para fora qualquer sinal da catástrofe que as tenha gerado: a ruína, desabitada do ideal, com sua fração de catástrofe e de incêndio. Nesse sentido, talvez pudéssemos torcer a sentença proustiana que diz: “é no próprio cume do particular que desabrocha o geral”, propondo que se diga agora: é no próprio cume do indefinido que desabrocha o singular, pois ali, diria Valéry, reside o “tumultuoso estado de algo que quer nascer”. (VALÉRY. *Eupalinos ou o arquiteto*, p. 65.)

<sup>418</sup> Transcrevo a seguir o trecho estendido em que se encontra a declaração citada: “Mas a morte como volta, não como algo tétrico, não tenho tesão por coisas assim. (...) Tenho ligação com aquela situação de depois do furacão. Vejo muito Discovery, ou mesmo esses programas horrorosos que mostram um bairro tal e veio uma chuva e eles vão filmar naquelas casas com as geladeiras boiando. Acho aquilo incrível. Mas não acho graça nenhuma no sofrimento da senhora que está lá chorando as coisas que perdeu. Não é isso. Mas a cena de uma matéria invadindo uma situação doméstica, aquele lar, e aquelas coisas todas bagunçadas, cheias de lama, isso eu acho o máximo. Então, acho que a morte e do que gosto nela é dessa potência de reordenação. É uma grande escultura, não é? Nesse sentido, acho que a morte tem a potência de abrir o real. (...) a força de destruição da vida é algo que quero estar perto. Porque acho que ela é a mesma força que refaz a vida”. (RAMOS. *Nuno Ramos*. *Jornal Rascunho*, p. 9-10.)

<sup>419</sup> RAMOS. *Ó*, p. 42-43.

<sup>420</sup> Também Drummond, à sua maneira, em um poema cuja força declaradamente arrebatou o artista Nuno Ramos, refere-se à morte como um florescimento: “o solene / sentimento de morte, que floresce / no caule da existência mais gloriosa”. DRUMMOND. *A máquina do mundo*. *Claro enigma*, p. 107.

limite, com o que habita o depois do sentido. Parece que aqui estou próxima daquilo que desenvolveu Roland Barthes ao propor uma leitura das formas breves em *A preparação do romance I: da vida à obra*. Nas formas breves (o haicai, a *notatio*, a epifania), Barthes sublinha o momento de *satori*, o rapto da consciência, em que o sujeito é levado a vacilar. Nessas formas breves, para Barthes, se alojaria um ponto intratável da escrita, um ponto de cesura do discurso, quando restaria então dizer: *É isto!*, como quem silencia, como quem acaba “de ser tocado por alguma coisa”<sup>421</sup>, em seu frescor. Alguma coisa, afinal, que “parecia úmida, frágil, quente ainda”<sup>422</sup>.

Isto: remetendo ao *Wu-shi*, à naturalidade -> Isso explica por que os mestres Zen citavam frequentemente a poesia (chinesa clássica), escolhendo quadras ou versículos de sentido designativo (*É isso!*), calando-se depois: a própria definição do haicai: ele designa (...) e depois se cala<sup>423</sup>.

Quando a única coisa a dizer é o *É isto*<sup>424</sup>, algo *a mais* está colocado na escrita; e o *isso/isto*, penso, torna-se o nome inominável que atesta algo impossível de dizer, abrigado num corpo inexplorado e mudo (embora de outro modo fale). O *isso* ocorreria quando algo do real se deixa pousar no texto, algo ao lado do acontecimento, ao lado do espanto, como uma autoridade pura<sup>425</sup>. Depois do “É isso” ou “É isto”, frente à força do que aí se celebra, dispensa-se a hipertrofia da interpretação, que se revela um empreendimento débil. A coisa-da-palavra é o que interessa, sem interferência do sentido<sup>426</sup>, absolutamente. No limite da linguagem, no nada a dizer, mas a mostrar-se, há o “*Neutro dêitico* ‘isto’”<sup>427</sup>.

“Isto, Isto”  
Foi tudo o que pude dizer  
Diante das flores do monte Yoshino  
(Teishitsu, Coyaud)<sup>428</sup>

---

<sup>421</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 101.

<sup>422</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 72.

<sup>423</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 167.

<sup>424</sup> Cf. BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 26.

<sup>425</sup> Cf. BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 152.

<sup>426</sup> Cf. BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 164.

<sup>427</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 165.

<sup>428</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 165.

## O nome do Real

Há o que não se ajusta a nenhuma definição, há o que não se ajusta a um dizer cujo fim é retocar, entocar, impor limite àquilo que se agita e se abisma, para além dos limites. Aquilo que resta inconforme Lacan ousou nomear, lançando mão de um *isso* que a nada se ajusta, o Real<sup>429</sup>. Mas como fazer “para que aquilo que é heterogêneo ao significante, que é um resto, por estrutura desordenado, ou seja, o real, responda à ação do significante?”<sup>430</sup>. Como o significante, e o texto que o engendra, pode convocar o real para suas linhas, se ao movimento do texto como produtor de sentido o real não adere? “Nesse ponto, entende-se a obsessão de Lacan para encontrar o que chamou de um significante novo, um significante que, como o real, não tenha nenhuma espécie de sentido”<sup>431</sup>. Esse significante novo seria único a cada vez que convocado pela fala ou pela escrita. Constituiria, como o *punctum* de Barthes, um “particular absoluto” – em relação ao tempo, ao espaço e ao sujeito. Distinto e retirado de toda categoria universalizante, excederia a língua, tornando o significante heterogêneo a si mesmo.

O que o nome não pode reter, mas nele ainda pousaria? São vários os restos, são vários os reais. Mas um real, uma vez nomeado, não é exatamente demarcado, circunscrito, fixado, visto que uma tal nomeação não configuraria uma definição essencializante disso que tende a escapar a qualquer nomeação. Esse significante novo estaria, então, dentro-fora da palavra, numa relação de *extimidade*, como o que, diria Paula Vaz, “sai da linguagem através da linguagem”<sup>432</sup>, pois “ultrapassar a palavra não significa sair dela”<sup>433</sup>.

---

<sup>429</sup> Contudo a própria psicanálise fez declinar esse nome-problema, até que, para Jacques Lacan, em certo momento, o Real estaria “vinculado ao inassimilável do trauma, à função da *tyché*”. Remeter ao ensaio “O golpe do disparo e o *punctum* da escrita”, em que procuro mostrar como a *tiquê* poderia ser aproximada daquilo que Roland Barthes nomeou de *punctum* na fotografia. Distinta do significante e do saber, o real da *tiquê*, ou o *punctum*, escaparia à possibilidade nomeadora da palavra e ao sentido. (Cf. GOROSTIZA, Leonardo. Anfibologias do real. Trad. Vera Avellar Ribeiro. *Un réel pour le XXIème siècle*. IX Congresso da AMP. 14-18 abril 2014. Paris, Palais des Congrès. p. 2. Disponível em: <[http://www.congresamp2014.com/pt/Print.php?file=Textos/Anfibologias-de-lo-real\\_Leonardo-Gorostiza.html](http://www.congresamp2014.com/pt/Print.php?file=Textos/Anfibologias-de-lo-real_Leonardo-Gorostiza.html)>. Acesso em fev. 2015.)

<sup>430</sup> GOROSTIZA. Anfibologias do real, p. 3.

<sup>431</sup> GOROSTIZA. Anfibologias do real, p. 3. Se não tem nenhuma espécie de sentido, a nada sinaliza, não é sinal de nada, ou talvez: é o sinal de um nada para além dele mesmo, de um nada de sentido. Sinal vazio de sentido que, se a nada sinaliza, não constitui a pista de um deciframento futuro; para ele, não há deciframento possível. Trata-se de uma cifra irreduzível, a que a compreensão não pode chegar.

<sup>432</sup> VAZ. *Não se sai de árvore por meios de árvore*: Ponge-Poesia, p. 106.

Em alguns momentos, Nuno Ramos toma o ato de nomear como motor de sua escrita, ora rechaçando toda possibilidade de dar nome, ora procurando-o na justeza de um nome ainda indefinido. Algumas vezes ocorre o *isso, isso* súbito que, dêitico capaz de a qualquer coisa se referir, não é capaz, nesses textos, de definir o todo. O nome permanece, aí, enraizado no inominável, “mal dito”, e fiel à precariedade da língua.

O significante novo, heterogêneo à própria lei que rege o significante, acontece a cada vez e a cada vez não é o mesmo<sup>434</sup>. É um entre outros, pois o real não é passível de totalização. Trata-se de “de *um* real, singular e a ser considerado a cada vez, por isso situado em relação a uma temporalidade que implica um *antes* e um *depois*, situando-se, porém, fora de toda ideia de regularidade (o eterno retorno do mesmo, segundo uma lei) (...)”<sup>435</sup>. Um real a cada vez, que pontua o tempo, no sentido de que *punctua*, eu diria, recobra uma ferida à regularidade temporal do *automaton*. Um real que deverá ser novamente nomeado, depois, porque um real não é igual ao outro.

### **Uma palavra súbita ou Nome úmido**

Nomes precários restam ao rés da língua de Ramos, lembrando que “isso” não cessa de não se escrever e que, “quanto a esse real, só podemos sempre ‘mal-dizê-lo’”<sup>436</sup>. Ou: só podemos dizê-lo em partes e precariamente. Ou ainda: dizêmo-lo sem dizê-lo ainda, dizêmo-lo a partir do limite do impensável, quando há um “hiato entre o gesto e o pensamento, e o gesto excederia o que pode ser pensado no pensamento”<sup>437</sup>. Dizê-lo seria fazer da palavra um “componente de opacidade” (Juliano Pessanha) ou um “coeficiente de opacidade” (Nuno Ramos).

Inaugural, o nome do Real é sem dedução possível. Não é a garantia do sucesso da palavra, o sucesso da palavra adequada para definir um objeto do mundo, pois esse *nome novo* leva à

---

<sup>433</sup> VAZ. *Não se sai de árvore por meios de árvore*: Ponge-Poesia, p. 122.

<sup>434</sup> Mas o significante novo não o é no sentido de que forçosamente deva ser talhada uma palavra nunca antes dita, ou pelo menos nem sempre. Não é a neologismos a que Nuno Ramos, por exemplo, recorre.

<sup>435</sup> GOROSTIZA. *Anfibologias do real*, p. 4.

<sup>436</sup> GOROSTIZA. *Anfibologias do real*, p. 4.

<sup>437</sup> PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 29.

“queda de toda significação que se pretenda última para nomear as coisas”<sup>438</sup>. Ele mantém-se ainda como uma “opacidade inomeada”<sup>439</sup>.

Parafraçando um dos últimos relatos de Samuel Beckett, podemos dizer que o real, sempre da ordem do acontecimento<sup>440</sup>, será sempre não apenas “mal visto”, mas também “mal dito”. “Mal visto, porque aquilo que chega subitamente como imprevisto se situa fora das leis da visão. “Mal dito”, porque os ditos do discurso estabelecido tampouco poderão nomeá-lo. E mesmo os novos ditos, inventados a cada vez, embora talvez possam dizê-lo melhor, nem por isso deixarão de fracassar – mesmo que “fracassando melhor” – em sua tentativa de nomear o inomeável do real<sup>441</sup>.

Se o *punctum* de Barthes – aquilo que, na fotografia, ao mesmo tempo me escapa e me pune – constitui o mal visto naquilo que vejo, o real também repousa sobre o mal dito no dito. Ele escapa às tentativas de apreendê-lo, de mensurá-lo com as ferramentas do dizer. Mas seria possível, ainda, “mal dizer bem” esse real que aos nomes escapa, como faria uma certa literatura. Dizê-lo por meio, talvez, de uma “palavra súbita”, diria Ramos, imprevista, abandonada dos ditos do discurso. A palavra súbita, dita a cada vez, acontece à boca de quem encontra a “fração correta do fracasso”<sup>442</sup>. Encontro, porém, que não depende das “boas intenções” de um escritor, mas de um trabalho – da mão esquerda, essa mão cega que a tudo derruba –, que se realiza a despeito das leis do trabalho, a fazer um corpo disponível de ser trabalhado por uma escrita que a ele não pertença e em que seja ainda um recém-chegado. Esse nome dito a cada vez também será, então, instável e frágil, úmido; ele consente com o fracasso de nomear e com a procura interminável por fazê-lo.

### ***A palavra não basta para a verdade que ela contém***

Retomo de novo “Manchas na pele, linguagem”, no ponto em que, nesse texto de teor mítico, foi lançada, pelos heróis mudos, a maldição calada à horda dos falantes. De acordo com essa “maldição calada”, abrigada no corpo, haveria, para cada falante, uma carga de dor

---

<sup>438</sup> VAZ. *Não se sai de árvore por meios de árvore*: Ponge-Poesia, p. 26. Nesse excerto, Paula Vaz escreve sobre o processo de nomeação no poeta Francis Ponge.

<sup>439</sup> PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 30.

<sup>440</sup> Como o *punctum*, trata-se de uma aparição sem cálculo, pois “de nada adianta haver palavras se já não há real a recolher e a dizer” (Cf. PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 34.). Um real que noticie o impossível, a cada vez que um gesto possa tocar o limite do pensável?

<sup>441</sup> GOROSTIZA. *Anfibologias do real*, p. 4.

<sup>442</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 25.



inarticulável, pânica, inexprimível, indicando que algo, nele, “vai além das palavras”<sup>443</sup>. Algo vai além das palavras justamente porque a palavra não basta para a verdade que ela contém.

Mas a linguagem literária é feita de inquietude, é feita também de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida. De um lado, numa coisa, só se interessa por seu sentido, por sua ausência, e essa ausência ela desejaria alcançar absolutamente nela mesma e por ela mesma, querendo alcançar em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão. Além disso, observa que a palavra gato não é apenas a não existência do gato, mas a não existência que se tornou *palavra*, isto é, uma realidade perfeitamente determinada e objetiva. Vê ali uma dificuldade e mesmo uma mentira. Como pode ela esperar ter cumprido sua missão só porque transpôs a irrealidade da coisa para a realidade da linguagem? De que maneira a ausência infinita da compreensão poderia aceitar confundir-se com a presença limitada e tacanha de uma palavra só? E a linguagem diária, que quer nos persuadir disso, não estaria enganando-se? Com efeito, engana-se e engana-nos. A palavra não basta para a verdade que ela contém<sup>444</sup>.

É sua condição de existência como linguagem que a palavra seja um artefato limitado, estável, rígido. Mas essa sentença implacável – *a palavra não basta para a verdade que ela contém* – apenas a primeira espécie de palavras poderia tocar. Para Blanchot, a palavra literária seria aquela capaz de apontar o que vai além das palavras nas próprias palavras, como a afirmação de uma impossibilidade; palavra de inquietude e contradição, instabilidade e pergunta. Na linguagem literária, “O lacre que retinha esse nada nos limites da palavra e sob as espécies do seu sentido se partiu”<sup>445</sup>. As palavras, como as coisas a serem tocadas pelo instante da epifania, têm agora seu lacre aberto, sua posição não se fixa, elas são “mais capazes de reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, (...) deslizamento sem fim de ‘expressões’ que não chegam a lugar nenhum”<sup>446</sup>. O movimento e o deslizamento do que segue sem objetivo definido decorrem da abertura da palavra, à mercê de sua própria selvageria e irrepresamento. Pois o que vai além das palavras não poderia ser simplesmente contornado pelo poder nomeador dos termos comuns e seu caráter excludente. O que vai além das palavras não pode ainda ser retido num sentido definitivo.

---

<sup>443</sup> RAMOS. *Ó*, p. 26.

<sup>444</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 334.

<sup>445</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 334.

<sup>446</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 334.

### *Escrever e falar com pedaços e destroços*

Ao final de “Manchas na pele, Linguagem”, onde se formula o que Nuno Ramos vai chamar de uma “última hipótese” para a origem mítica da linguagem, leio que os heróis mudos – pouco gregários, expulsos da horda primitiva que se tornava a comunidade dos falantes –, antes considerados não linguísticos, teriam uma mudez em tudo diversa da dos bichos. Sua mudez advinha do fato de que eram, na verdade, radicalmente linguísticos,

a ponto de que tudo para eles pertencesse à linguagem. Cada árvore seria 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 sangue do cervo que derrubaram; os fios de pêlo 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 (...). 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<sup>447</sup>.

Para esses heróis mudos, ler e tocar seriam operações indistintas, e o enorme livro se abriria a cada vez que o ato se impunha, porque nada poderia acontecer fora desse livro: todas as mortes, os pios, cada gota, cada sal, redobrados numa página infinita. Contudo, como toda matéria física, essa língua era mutável e perecível, aceitando certo grau de metamorfose, acima do qual se tornaria irreconhecível – o livro estaria incendiado. É então que o texto nos lança outra hipótese: “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”<sup>448</sup>. Com a perda dessa escrita que continha todo o acontecer em alfabetos físicos, os homens teriam optado por substituí-la pela fala, de fácil manuseio, e capaz de tamponar a perda sofrida. Cada palavra dita substituíria a coisa perdida, operando uma duplicação, um “falso duplo para nos poupar”, como também havia feito a comunidade dos falantes. “E assim, por precaução, nunca mais atribuíram

---

<sup>447</sup> RAMOS. *Ó*, p. 28-29.

<sup>448</sup> RAMOS. *Ó*, p. 30.

matéria à linguagem, mas apenas vento e signo sem matéria. Com isso, não corriam mais perigo”<sup>449</sup>.

Mas:

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 mauchheiro 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<sup>450</sup>.

Tratar-se-ia da tarefa de renunciar a substituir o que foi perdido, fazendo das perdas a própria linguagem, “colocando os fragmentos sob a luz, transformando todos esses restos em linguagem”<sup>451</sup>. “Pedaços de mundo (palavras principalmente)”<sup>452</sup>. Esse gesto consistiria em fazer uma linguagem de restos – isso que, nas palavras, vai além das palavras? –, portanto ainda matéria, distinta da língua que usamos para falar, constituída apenas de vento e signos sem matéria. Contra a covardia da fabricação de uma língua puramente abstrata, o texto de Nuno Ramos anuncia um desejo que requer escrever e falar com pedaços e destroços, os escombros de uma língua que, pela catástrofe acometida, calcinada, teria feito a experiência do seu nada<sup>453</sup>. Se isso ocorresse, também seria o homem uma vida que atravessou a morte, carregando consigo a potência do (vento, da tempestade lá) fora.

---

<sup>449</sup> RAMOS. *Ó*, p. 30.

<sup>450</sup> RAMOS. *Ó*, p. 30-31.

<sup>451</sup> VIEIRA, Marcela. *L’image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique*. Mémoire (Master 2 - Études Lusophones). Vincennes – Saint-Denis: Université Paris 8, 2011. p. 13. “(...) en mettant les débris en lumière, transformant tous ces restes en langage”. Tradução minha.

<sup>452</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 9.

<sup>453</sup> Seguindo Blanchot, “para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha ‘tremido nas profundezas e tudo o que nela era fixo e estável tenha vacilado’”. (BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 333.)

## *Do que disse com pedra*<sup>454</sup>

Blanchot assinala que, enquanto a linguagem corrente à coisa perdida apõe uma ideia, fazendo dela, assim, uma coisa abstrata, ou signo sem matéria, tal como os heróis mudos após a incidência do grande cataclisma sobre uma linguagem antes espalhada por tudo; diante da morte, a linguagem literária procuraria não o “espírito” (a ideia) da coisa, desfazendo sua realidade corpórea e cadavérica. A própria perda que constitui a palavra é o que a literatura buscaria designar; no entanto, a linguagem aí naufragaria, junto ao seu poder de designação, porque, para isso, não haveria nome algum.

Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é antes, se todo o meu poder consiste em fazer o que é depois? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede. (...) ela quer o gato tal como existe, o pedregulho em seu *parti pris* de coisa, não o homem, mas este, e neste, o que o homem rejeita para dizê-lo, o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar, o abismo, o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado<sup>455</sup>.

Não é o espírito ou a ideia do Lázaro o que interessa agora, mas aquele que já tem mau cheiro, como o mau cheiro de tantos bichos mortos, após o cataclisma que sobre uma língua primitiva teria incidido, segundo se lê em “Manchas na pele, linguagem”. Deseja-se agora “Não a língua da fala, mas a língua que lambe o sal”<sup>456</sup>, o pedregulho na/da palavra, as próprias cinzas do Lázaro, os escombros, a ruína sem salvação ideal. Só assim a coisa então poderia ressurgir na palavra, em sua existência desconhecida, em sua obscuridade.

Onde reside então minha esperança de alcançar o que rejeito? Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas, uma natureza, o que me é dado e me dá mais do que compreendo. Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance<sup>457</sup>.

Alcanço o que rejeito na materialidade da linguagem, na palavra que se pode torcer, quebrar, dobrar, talhar, cortar, esticar, tensionar, tocar, produzir ruído. Na própria realidade da

---

<sup>454</sup> Excerto extraído de RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 211.

<sup>455</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 335.

<sup>456</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 78.

<sup>457</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 335-336.

linguagem reside a esperança de alcançar o que é rejeitado pela segunda espécie de palavras, aquilo que me dá um *a mais* de compreensão, ao permanecer fora de toda compreensão.

### *A matéria não mente*

Então, continua Blanchot:

O nome deixa de ser a passagem efêmera da não existência para se tornar um bloco concreto, um maciço de existência; a linguagem, deixando esse sentido que ela queria ser, unicamente, procura se fazer insensata. Tudo o que é físico tem o primeiro papel: o ritmo, o peso, a massa, a figura, e depois o papel sobre o qual escrevemos, o traço de tinta, o livro. Sim, felizmente, a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra. A palavra age, não como uma força ideal, mas com um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as recém-destacadas do meio subterrâneo: não mais um nome, mas um momento de anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor face a face no fundo da obscuridade<sup>458</sup>.

“Voltaria sempre para elas, para as coisas, como uma luz de fundo aprisionada”, escreveu Nuno Ramos no texto sobre a epifania<sup>459</sup>. Era preciso dizer a partir de uma concretude. “Pensei nas palavras, em toda a tinta que já foi gasta com as palavras”<sup>460</sup>, escreveu ainda o autor em outro momento. O traço preto que delineia as palavras escritas, lê-se em *Cujo*, além de um aspecto ótico, apresenta um aspecto químico, matérico. E poderíamos dizer que este é anterior àquele: primeiro o pigmento, depois o traço na página, constituído pela coloração negra. E “a própria tinta que forma as letras quer ser cor e peso”<sup>461</sup> novamente.

Leio em Ramos um convite à escrita que faça refugar o que caracteriza as palavras do dia. Grafar as palavras, dar peso, grafá-las não só na página, mas em materiais diversos que Nuno Ramos utiliza como suporte para a escrita (o mármore, em “Monólogo para um cachorro morto”, a madeira, em “Solidão, palavra”, a vaselina, em “111”, paredes, em “Pagão”, e ainda vidro, espelho, telas, chão). Sem a volatilidade e instrumentalidade da palavra puramente oral, é possível, então, que a palavra regresse a sua realidade material, plástica, quando já não há

---

<sup>458</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 336.

<sup>459</sup> RAMOS. *Ó*, p. 248.

<sup>460</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 53.

<sup>461</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 77.

perigo de que nos engane, pois “a matéria não mente, ela cai antes de mentir, ou derrete, se esparrama, mata alguém”<sup>462</sup>.

### *A opacidade é a sua resposta*

Retomando uma vez mais o cataclisma sofrido pelos heróis mudos, sublinho o modo como termina o texto “Manchas na pele, Linguagem”, modo que combate a substituição do real pelas palavras da língua corrente, em favor de uma língua que se valeria dos restos. Nasceriam as “palavras súbitas”<sup>463</sup> dessas ruínas, estupor quando não há nada, após a catástrofe. Aí, se continuo a aproximar Blanchot e Ramos, não chega a consciência do escritor, mas as substâncias minerais, radiantes, obscuras: “o lado do dia que este rejeitou para se tornar luz”<sup>464</sup>. Trata-se da sobrevida de uma língua física, de troncos, pedaço de casca, lasca de madeira, rochas.

---

<sup>462</sup> Declaração oral proferida por Nuno Ramos em entrevista ao Canal Cultura. (Cf. NUNO RAMOS. *Roda viva*. São Paulo: Tv cultura, 01 out. 2012. Programa de Tv.) Em outro momento, sobre isso afirmará ainda o autor: “Tenho justamente confiança na matéria, a palavra é essa, pois acho que a questão essencial da matéria é permanecer aquilo que é, no sentido meio da física aristotélica – o próprio do fogo é subir, o próprio da pedra é descer, o próprio da vaselina é escorregar e derreter. *Com isso, há algo anti-retórico na matéria*. Acho que só voltei a confiar um pouco nas palavras depois de passar por uma imersão nos materiais que utilizava no atelier. Mas não saberia descrever como funcionaria essa equivalência”. (RAMOS apud VIEIRA. *L’image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique*, p. 35. Grifo meu.) Em outro momento, declara ainda o autor: as palavras “Parecem perder sentido conforme ganham corpo, e então já não há perigo de que nos enganem”. (RAMOS. *O pão do corvo*, p. 18.)

<sup>463</sup> Se retorno ao livro *O pão do corvo*, de Nuno Ramos, vejo também explicitada essa diferença entre a linguagem falada e a linguagem escrita, assim chamadas respectivamente: palavras rouba-tempo e palavras súbitas. As palavras rouba-tempo seriam disponíveis, virais, gregárias, “Como partículas subatômicas, trombam o tempo todo numa dança desordenada, mas aparentando grande lógica, de verbos e substantivos que expelem sufixos, rimas incompletas, hexâmetros de pés quebrados e um número enorme de frases feitas semicirculares. É esta pasta confusa que obscurece o céu estrelado sobre nossas cabeças, o astro vermelho que tomba diante de nós ou a branca fatia da lua. Normalmente, em sua forma mais virulenta, as rouba-tempo *comentam* aquilo que está sendo visto (...). Naturalizam assim sua própria condição dissipada, atazanando as mentes que dominam. Sim, porque é próprio das rouba-tempo afligir seu hospedeiro impedindo que se distraia, que se una verdadeiramente àquilo que o chama (...)”. A família das palavras súbitas, contudo, é constituída pelas palavras com peso, ocorrem na eternidade de um instante; seu aparecimento é raro, uma vez que elas não são reprodutoras ou virais: “Vêm em geral cercadas de espanto por seu misto de precisão e harmonia, como uma enorme coincidência que logo some, carregando consigo a breve duração de sua promessa”. São palavras começantes, constituindo sempre uma “primeira vez”. Captam a frequência da matéria, a sombra no interior das coisas, *pulso único*. (Cf. RAMOS. Um comunicado sobre as palavras. *O pão do corvo*, p. 15-18.)

<sup>464</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 336.

Não está [a literatura] além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada. Por isso ela não se confunde com a consciência que ilumina e que decide; é a minha consciência sem mim, passividade radiante das substâncias minerais, lucidez do fundo do torpor<sup>465</sup>.

Como afirmou Blanchot, manejar um nome exigiria a delicadeza – flagrada no homem primitivo – do contato *entre*, pois dizer seria tocar um ser vivo: as palavras. No ser primitivo, “o nome não saiu da coisa, ele é o seu dentro, posto perigosamente às claras e, contudo, sendo ainda a intimidade oculta da coisa; portanto, esta ainda não está nomeada”<sup>466</sup>. A função do nome, aqui, não traduz a generalidade dos seres, pois as coisas não se juntam pelo nome: “Podemos pôr palavras juntas, mas não os dias e as aves”<sup>467</sup>.

Nesse ponto, ela [a literatura] simpatiza com a obscuridade, com a paixão sem objetivo, a violência sem direito (...). Nesse ponto também, ela se alia à realidade da linguagem, faz dela uma matéria sem contorno, um conteúdo sem forma, uma força caprichosa e impessoal que não diz nada, não revela nada, e se contenta em anunciar, por recusa a dizer algo, que vem da noite e que retorna à noite. Essa metamorfose não é um fracasso nela própria. É bem verdade que as palavras se transformam. Não significam mais a sombra, a terra, não representam mais a ausência da sombra e da terra que é o sentido, a claridade da sombra, a transparência da terra: a opacidade é sua resposta; o

---

<sup>465</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 336.

<sup>466</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 331.

<sup>467</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 79. E ainda, na mesma página: “Uma pedra é tão distante de outra pedra, vizinha, mas nós dizemos pedra, nós, bichos de carne, que nem um corpo duro temos, só esta bolha fraca e molhada. Dizemos rosas às rosas e nosso dedo aponta. (...) A pedra de nossa lápide e a cal que nos termina, estas também são coisas. Mas cuidado, a palavra é que junta tudo. Nossa roupa toca nosso peito, ela é nossa. É nossa agora, ao menos, mas não, cuidado. Roupa é a palavra entre nós e essa planta morta, tecida fio a fio depois de arrancada e que nós usamos, pendurada”. Sobre o ato de nomeação nas obras plásticas de Nuno Ramos, Lorenzo Mammi o associou a uma operação gradativa de separação, diferenciação e individuação dos materiais usados nas instalações – permitindo, assim, que da massa amorfa surja alguma forma, ainda que seja uma “forma fraca”. Trata-se da aparição, junto aos nomes, de “algo reconhecível”, que começa a ocorrer “de maneira mais explícita a partir da *Craca* e das *Caixas de areia* de 1995, mas talvez já antes, na alegoria complexa de 111 (1992). Porém, essa individuação ultrapassa, de novo, o nome: o que é nomeado na *Craca* e nas *Caixas* não são bichos em geral, mas exatamente *esta* ave, *este* peixe. A possibilidade de extrair formas e conceitos das coisas volta a se esvaír, desta vez por excesso de determinação. ‘Não sei como coisas tão díspares se juntam pelo nome’, escreveu Nuno Ramos em *Cujo*, seu primeiro livro de prosas”. (MAMMI, Lorenzo. *ai, pareciam eternas! (três lamas)*. In: RAMOS, Nuno. *ai, pareciam eternas! (3 lamas)*. Belo Horizonte: Celma de Albuquerque Galeria de Arte, set. 2012. Catálogo de exposição. s. p.) Sobre os nomes opacos, eu acrescentaria ainda mais uma observação de Lorenzo Mammi: “A palavra, porém, não pode ser única, porque indica sempre uma classe de objetos. Tornando-a singular, o artista a torna também ilegível”. (MAMMI. Nuno Ramos, p. 305.)

roçar das asas que se fecham é sua palavra; o peso material se apresenta nelas com a densidade sufocante de um monte silábico que perdeu todo sentido<sup>468</sup>.

Monte silábico, pedaços de frases, palavras soletradas; no limite da linguagem, digo também: *não sei o nome d'isso*. Isso que, aqui, não mais é o nome comum, mas esse momento de “anonimato universal”. Esculturadas, estupefatas, as palavras ganham agora o sentido pelo seu aparecimento como coisa. Mas o sentido torna-se um poder vazio, determinando, segundo Blanchot, a indeterminação do sentido. Nesse ponto, “arrancando-se à pontualidade de um eu”, constitui-se como uma “espontaneidade impessoal, a teimosia de um saber desvairado, que não sabe nada, que ninguém sabe e que a ignorância sempre encontra atrás de si (...)”<sup>469</sup>.

### ***Forma fraca***

Passa-se para o lado das coisas, toma-se o partido das coisas: é preciso dar “voz à matéria”<sup>470</sup>. Assim ocorre em Ponge, afirma Blanchot, quando há o “ponto de vista das coisas em relação ao homem, a singularidade de uma palavra humana animada pela vida cósmica e pelo poder dos germes (...)”<sup>471</sup>. As palavras – tais como os materiais utilizados em tantas instalações de Nuno Ramos, como o breu escorrendo por si próprio –, com autonomia e “dinâmica interna”, são coisas vivas na medida em que possuem um comportamento próprio, como se guardassem uma indiferença em relação a um suposto gesto de autoria ou mesmo, se passamos para o lado do *spectator*, de interpretação<sup>472</sup>. As palavras são também “formas fracas”, sofrem o gesto perpetuamente indeciso, indefinido e aberto da obra que se fala a si mesma: “Trabalho com

---

<sup>468</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 338-339.

<sup>469</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 339.

<sup>470</sup> RAMOS. *Ó*, p. 155.

<sup>471</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 342.

<sup>472</sup> Sobre a escolha por materiais instáveis em suas instalações, Nuno Ramos dirá: “Gosto de utilizar materiais instáveis pelo simples fato de que têm autonomia, mantêm um segredo deles, (...) uma dinâmica interna ao trabalho – por mais que você deposite formas e conteúdos neles, eles preservam sua própria identidade primária – Caem? Não caem? Escorregam? Derretem? (...)”. (RAMOS *apud* VIEIRA. *L'image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique*, p. 34.) Sobre isso, acrescentaria Julia Studart: “as esculturas que faz são quase sempre projetos de uma arquitetura oscilante, instáveis e movediças: derretem, queimam, quebram, se partem, viram pó etc., ou seja, passam por processos dilacerantes na forma que têm. E é perfeitamente possível transpor esse procedimento para seus poemas (...)” (STUDART, Julia. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 49.)



uma noção de *forma fraca*, o que me obriga a uma movimentação constante, como se o chão estivesse quente sob os meus pés”<sup>473</sup>.

Isso porque a forma fraca resiste à *fórmula*, à fórmula que represa o sentido. Ela, a forma fraca, também vaza, escorre, cede. Potente, nunca plenamente determinada, resiste tal qual um corpo em permanente estado formativo – *goma*<sup>474</sup>, gosma, visgo, fogo<sup>475</sup>:

Mantendo tudo num estado incerto, inacabado, em que a forma não se tenha ainda ‘formado’ (...). Por isso, primam na obra de Nuno os materiais deslizantes, resvaladiços, que correm, se esfumam, patinam (...) como matéria que facilita a circulação, a passagem, a viagem, a chegada de uma margem à outra<sup>476</sup>.

Os materiais, vivos, nas instalações, são autores, aprendem a falar, assim como as palavras, nos textos, apontam uma indefinição fundamental, falam desde o insondável de coisa que agora são, em sua “potência completa e desimpedida”<sup>477</sup>. Pois o escritor, nessa primeira espécie de palavras, teria passado para o lado das coisas, e as coisas ganhariam voz, num discurso em que, no caso de Nuno Ramos, não mais há sujeito e objeto; cada palavra, coisa concreta, é intransitiva. Um discurso muitas vezes sem discurso dentro, onde se insinua o areado do barro, a viscosidade da lama, a aspereza da pedra, a sintaxe da terra. A palavra, vermelha, quente, úmida, frágil ainda, é brasa; e vislumbramos o regresso da lenha, da madeira onde ainda corra a seiva desejanse de uma palavra reencarnada – aquela que não engana.

---

<sup>473</sup> RAMOS apud STUDART. *Nuno Ramos*, p. 9. Grifo meu.

<sup>474</sup> “Nuno ainda afirma que, para tanto, não tem à disposição um coração formal e universalizante, mas, ao contrário, que sua ‘ideia de forma é a de uma goma, sempre em potência e nunca completamente determinada’”. (STUDART. *Nuno Ramos*, p. 9.)

<sup>475</sup> Ao falar de uma forma em devir, Barthes evoca Nietzsche, que diz: “[...] não somos bastantes sutis para nos apercebermos do escoamento absoluto do devir; o permanente só existe graças a nossos órgãos grosseiros que resumem e reduzem as coisas a planos comuns, quando nada existe sob essa forma. A árvore é a cada instante uma coisa nova; nós afirmamos a forma porque não apreendemos a sutileza de um movimento absoluto (Nietzsche)”. (BARTHES. *O prazer do texto*, p. 71.)

<sup>476</sup> BRIZUELA. *Mutações. Analogias. Fotografias.*, p. 199.

<sup>477</sup> RAMOS. *Ó*, p. 114.

Em Ponge, escreve Blanchot, “a coisa aprende a falar”, em sua “existência muda”<sup>478</sup>; a palavra se mistura à terra, suja-se de terra. Ou, como escreveu certa vez Marina Tsvetáieva, escritora russa que, à sua maneira, também apostou numa língua matérica:

Não escrevo por saber, mas *para saber*. Enquanto eu não escrever sobre uma coisa (não olhar para ela), ela não existe. Meu meio de conhecimento: a enunciação, o conhecimento imediato que jorra da pena. Enquanto eu não escrever a coisa, não penso nela. (...) A pena – curso habitual da verdadeira experiência, mas dormente. A Sibila sabe no imediato. A palavra é o fundo da coisa em nós. A palavra é o caminho para a coisa, não o *inverso*. (Se fosse o inverso, precisaríamos da palavra, e não da coisa, ora, o objetivo último é a coisa.)<sup>479</sup>

### ***Incomunicabilidade de fundo***

As coisas guardam sua *incomunicabilidade de fundo*, uma vez que só seriam abordáveis, definidas, finitizáveis, pelo nome, pelo nome que as aniquilam, uma vez que lhes confere uma clareza ideal. Mas o nome, conforme dele se vale a literatura, ou *alguma literatura*, poderia, segundo Blanchot, tocar o que teve de ser aniquilado. A matéria, então, ao nome retorna quando o nome sagra a obscuridade que já na coisa havia e que teve de desaparecer para advir como abstração na língua que utilizamos para nos comunicar. Trata-se de “descobrir, dentro da linguagem, o elemento matérico inarticulado”<sup>480</sup>. Trata-se de um *motérialisme*<sup>481</sup>? O nome é, agora, a própria coisa obscura:

[A literatura] Sabe que é esse movimento pelo qual, continuamente, o que desaparece aparece. Quando nomeia, o que ela designa é suprimido; mas o que é suprimido é mantido, e a coisa encontrou (no ser que é a palavra) mais um refúgio do que uma ameaça. Quando recusa nomear, quando do nome faz uma coisa obscura, insignificante, testemunha de uma obscuridade primordial, o que, aqui, desapareceu – o sentido do nome – está realmente destruído, mas em seu lugar surgiu a significação geral, o sentido da insignificância incrustado na palavra como expressão da obscuridade da existência, de modo que, se o sentido preciso dos termos se apagou, agora se afirma a própria

---

<sup>478</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 342.

<sup>479</sup> TSVETÁIEVA, Marina. *Vivendo sob o fogo*: confissões. Seleção, organização e prefácio Tzvetan Todorov. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Martins, 2008. p. 399.

<sup>480</sup> MAMMI. Nuno Ramos, p. 301.

<sup>481</sup> Neologismo criado por Lacan para se referir a uma relação com as palavras, distinta para cada sujeito, que determinará o modo como reaparecerão nos sonhos e nos tropeços da fala, indicando, assim, a “tomada do inconsciente”. (Cf. LACAN, Jacques. Conferência em Genebra sobre o sintoma. *Opção Lacaniana*, n. 23. São Paulo: Eolia, vol. 23, dez. 1998. p. 10.)

possibilidade de significar, o poder vazio de dar um sentido, estranha luz impessoal<sup>482</sup>.

Quando a segunda espécie de palavras faz com que nos fiemos na compreensão, fazendo das coisas o brilho de uma aparência ideal, elas aí se anulam. Mas, se a fatalidade da não compreensão se dá, as coisas não mais são nulas, mas, agora, impossíveis. Impossível de que se serve a língua da literatura, comprometida com a palavra-lenha. “A literatura é então a preocupação com a realidade das coisas, com sua existência desconhecida, livre e silenciosa (...)”<sup>483</sup>. Assim, continua Blanchot, a literatura não representa mais a ausência, a morte da coisa, como quer a língua corrente, clarificando o que, por natureza, é opaco. A língua ganha seu peso material à medida que obscurece, que retorna à pergunta ou à “opacidade [que] é sua resposta”<sup>484</sup>: “a própria palavra ‘mot’ [‘palavra’] vem, ela própria, de *mutum*, que designa um som privado de sentido (...)”<sup>485</sup>. Sem aparência ideal, o sentido torna-se, então, um “poder vazio”, indisponível, que deve ser usufruído de outra forma, porque dele nada mais se pode fazer. Impotência, contudo, que afirma, determina e manifesta a privação de sentido que as coisas compartilhariam – sua indeterminação primordial. Aí as palavras são sem conteúdo ou constituem-se como o que vai além das palavras. A linguagem então, imediatamente, desvela-se (torna-se nua), ocultando-se, sem fim. Aí a palavra, ela mesma, é.

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<sup>486</sup>.

(...) e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio<sup>487</sup>.

---

<sup>482</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 337.

<sup>483</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 338.

<sup>484</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 339.

<sup>485</sup> NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014. p. 39.

<sup>486</sup> RAMOS. *Ó*, p. 19.

<sup>487</sup> RAMOS. *Ó*, p. 19-20.

*Chamado longínquo de um sino*

## **A vinda da música**

Em “Pierrô”<sup>488</sup>, texto de *O mau vidraceiro*<sup>489</sup>, da visão de uma miragem em meio a uma paisagem composta de restos e de morte, após a euforia da véspera (o carnaval), surgia a necessidade de nomear um instante cujo nome escapava. É então que, no silêncio dessa paisagem de restos e de morte, das cinzas, sobrevém “a música – sob um pouco de areia, de papel picado, de uma camada fina de sujeira (...) – tinha um ritmo sincopado, que pedia. E parecia úmida, frágil, quente ainda. Como uma vida. Exatamente”<sup>490</sup>.

Paul Valéry assinalou, certa vez, que a música, ao invadir um ambiente, um salão, por exemplo, inundando-o, diferente de outros “objetos de arte”, é capaz de envolver um corpo por todos os lados, tornando-o escravo de sua presença total. Aí, nada mais existe, exceto a música. A música arranca as coisas da sua presença, arrancando também os homens da “pontualidade de um eu”<sup>491</sup>. Esteja “fora de ti mesmo”<sup>492</sup> – ela nos convida sem dizê-lo. Sua presença total, a inundar um ambiente, permite que nos distraíamos até mesmo dela: “Distraio-me a partir dela própria, que para tal me convida. Em seguida, reentro em seu seio”<sup>493</sup>.

A música leva-nos, por vezes, a pensar em algo inteiramente dela distinto<sup>494</sup>, segundo formulara Valéry, pois não exige uma atenção maior do que uma atenção distraída, a partir da qual melhor a escutamos, reentrando em seu seio. Essa atenção sagrada à desatenção, ou a

---

<sup>488</sup> Texto também citado no ensaio “Eu te dou a minha palavra (*A matéria não mente*)”.

<sup>489</sup> Cf. RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 71-72.

<sup>490</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 72.

<sup>491</sup> BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 339.

<sup>492</sup> VALÉRY. *Eupalinos ou o arquiteto*, p. 75.

<sup>493</sup> VALÉRY. *Eupalinos ou o arquiteto*, p. 77.

<sup>494</sup> “Em algumas ocasiões, até mesmo observei, ao ouvir música com atenção igual à sua complexidade, que, de certo modo, eu já não mais captava os sons dos instrumentos como sensações de meu ouvido. A sinfonia fazia-me esquecer meu sentido de audição.” (VALÉRY. *Eupalinos ou o arquiteto*, p. 81.)

atenção distraída, como Barthes propunha que acontecia, por vezes, à leitura<sup>495</sup>, ocorre, parece-me, também quando o corpo do texto é invadido por todos os lados por alguma coisa distinta do seu conteúdo, alguma coisa – eu diria – como música. São momentos em que a leitura cai em si esquecida de si; desatenta, ela não prescreve a interpretação rígida de um texto, mas, ao mesmo tempo, faz regressar àquilo que seria o seio da leitura. Em um breve texto também de *O mau vidraceiro*, que a seguir transcrevo integralmente, Nuno Ramos parece oferecer, num misto de narrativa, verbete, máxima, uma entrada para o que seria essa vinda, a vinda da música.

### Música

Em toda frase, perder o sujeito – quem a frase nomeia, o que ela predica, exatamente? Sim, por que resolver a angústia de um aposto desconectado da oração dominante? Orações não dominam, pronomes não nomeiam, verbos não conjugam – espalham-se, retalhos ardentes, colados ao peso vermelho do pó que cobre o poente. Verbo, mas como cacos afônicos de um grito, recolhendo a vasta maré em sua – música? *Do que você está falando?* – nunca, nunca responda esta pergunta, a não ser para deixar uma outra sem resposta – *de quem você está falando?* Ganhe tempo. Gagueje. E quando te encurralarem num canto – *Como você se chama? Posso ver sua identidade?* – diga que teu nome é símbolo. E se decifrarem teu símbolo, diga que é parte de uma vasta alegoria. E se decifrarem tua alegoria, diga que ela apenas anuncia a verdade. *Verdade de quê?*, perguntarão. *Da vinda. Da vinda do quê?*, perguntarão. *Da música*<sup>496</sup>.

No princípio, leio uma espécie de chamado por uma língua cujas funções se colocam em estado de perda: perda do sujeito, de suas predicções, perda da arquitetura sintática que a rege. Perda dos nomes. Perdidas as funções – os verbos nem mesmo conjugam –, essa língua seria feita de retalhos, desmontados e espalhados como o pó que cobre o poente. Esses retalhos ardentes, ou cacos afônicos, seriam, eles mesmos, música. Diferente da fala, que tenta fazer consistir um dizer dentro de tempo, espaço, contexto definidos, a música, como resposta

---

<sup>495</sup> “Estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos”, escreve Barthes, “que invento melhor o que é necessário ao meu trabalho. O mesmo sucede com o texto: ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa. (...) movimento brusco da cabeça, como o de um pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos, que escuta aquilo que nós não ouvimos”. (BARTHES. *O prazer do texto*, p. 32.)

<sup>496</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 61.

final, irreduzível, a nada mais responde. Ela se recusa a indicar “o-quê-quem-como”<sup>497</sup>. Nela, nada mais haveria a ser decifrado. Por isso, para chegar até esse ponto, seria preciso depurar o símbolo, a alegoria, que, no texto, declinam, acuram-se<sup>498</sup>, até chegar à verdade, à verdade da vinda – a música: palavra então derradeira, intransitiva.

### Canção colhida

O chamado que se escreve em “Música” não parece estar distante daquele que pode ser lido ao fim de “Manchas na pele, Linguagem”<sup>499</sup>, quando, diante de um grande cataclisma – que teria destruído uma linguagem matérica, antes por tudo espalhada –, propunha um outro modo de lidar com essa perda: em vez de relegar o desastre ao esquecimento, substituindo-o e transformando os nomes em signos seguros e abstratos, poder-se-ia falar com pedaços e destroços da ruína. Partir do que resta é ainda o que ocorre em “Pierrô”, quando, em meio a uma paisagem de dejetos e de silêncio, numa quarta-feira de cinzas em que tudo parece

---

<sup>497</sup> “Eis então quase sempre nestes textos a impossibilidade de responder a o-quê-quem-como (...)”, escreve Gonçalo M. Tavares sobre os livros de Nuno Ramos. TAVARES. In: RAMOS. *O mau vidraceiro*. Orelha de livro.

<sup>498</sup> Maurice Blanchot mostra como “se impuseram esses modos de ler que se chamam alegoria, símbolo, deciframento mítico”, na Antiguidade. A interpretação do pensamento de Homero, a que se chamou exegese alegórica, faz prevalecer verdades ocultas a serem desocultadas nos versos, onde se achariam verdades morais e metafísicas de uma época. Depois, a “antiguidade tardia e a seguir os primeiros cristãos são responsáveis por essa intemperança alegórica”, que se atém à desocultação de uma mensagem cifrada. Segundo Blanchot, a leitura simbólica “sucede à alegoria (misteriosamente em Platão, deliberadamente em Plotino ou nos românticos)”, lançando mão de um procedimento não de todo distante da exegese alegórica: “trata-se de uma leitura que é uma explicação de texto; essa explicação busca, sob o sentido aparente, um outro sentido oculto, e, sob este, ainda outro, para alcançar o centro obscuro cuja capacidade de revelar-se diretamente não é certa, uma vez que para formular-se necessita sempre de uma tradução ou de uma metáfora”. Na alegoria, haveria um mascaramento que deveria ser revertido, expondo, separando, em um texto, um “sentido manifesto de um sentido latente”. Ela privilegia o sentido latente em detrimento da aparência literal do escrito. “Mesmo o símbolo, que se interessa por um sentido menos próximo, mais rico e talvez necessariamente secreto, tem o mesmo defeito (...)”. Em ambas as leituras, trata-se de buscar o que está por trás, segundo um desejo, ainda, de transparência. A leitura distraída que menciono aqui ao citar Valéry e Barthes, por outra via, não recusa a aparência literal das letras em função do desnudamento de um conteúdo latente. A leitura distraída trai o desnudamento e o conteúdo latente em favor de uma fidelidade à aparência literal do texto, aparência literal que reúne tudo ali, o dentro e o fora, e faz com que reentremos no seio da leitura. “Ela é acolhida e entendimento, e não poder de decifrar e de analisar, de ir além desenvolvendo ou de retornar aquém desnudando; ela não compreende (propriamente falando)”. Recusando a exegese, ela, eu diria, escuta. (Cf. BLANCHOT, Maurice. *Vasto como a noite. A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 55-66.) (Cf. também RAMOS. *Metáforas. O mau vidraceiro*, p. 51 e 52.)

<sup>499</sup> Trata-se do primeiro texto de *Ó*, com que trabalhei detidamente no ensaio “Eu te dou a minha palavra (*A matéria não mente*)”.

morrer, nasce um ritmo sincopado, que pedia: a música – úmida, frágil, quente ainda, como uma vida. Em “Tró-ló-ló”, mais um texto de *O mau vidraceiro*, é novamente em meio aos restos que a música é encontrada, do chão ela é colhida:

Ali. Encontrei jogada. Peso, puxe. (...) Caia, tendendo para o chão, para a poça. Mas digo. Aceito. Cem vezes repito: no centro disso tudo há uma. Sabia? Ouviu? Ali. De novo. Bem baixinho. Ela. Agora. Can-ção. Ou-ça. (...) Mas mesmo aí, no centro da gra-gra-gravidade eu descobri uma canção. Tendendo para o centro, atraída irresistivelmente para o centro, derrubando maçãs. A Física inteira é um pequeno acorde passageiro seu. O próprio dinheiro e a circulação de capital são apenas um pedaço de uma sílaba da segunda parte. Ventos, velames, sal nos pulmões. Náufragos amarrados a seus naufrágios; desastres untados aos desastrosos. (...) Eu descobri. Agora, um apito. Vai. A soma dos suspiros. Os ais de amor. Chama. Nome. Geme. Ouviu? Mais. Eu sei, no centro do pulmão da árvore há um mel viscoso. Eu sei, no centro do mel da chuva, no anel central, cervical, da coluna imensa que sustenta tudo, a polpa amarga contaminada, noturna, escapa, feita de grãos minúsculos. Entre eles há imensos campos abertos, de cana, soja, triguais. Estes campos são feitos de música, pss. Ouça. Tr-tr-tr-tró-tró-tró-ló-ló. Mas não basta isso. Soprar a flauta não basta. Agitar a batuta com a cara pomposa, depois curvar-se ante os aplausos, depois celebrar com espuma no copo de cristal, não: antes disso, na própria composição uma canção domina, cançoneta. Ei-la. Lua líquida. Cosmo de papel. O peso fantasiado, a curvatura do espaço transformada, os pés chumbados ao chão, diga: bemol. Vê? Suspensão anterior à dominante. Escala menor. Assim, como uma progressão, bem no centro do que se apresenta. Em camisa de força, ouça: no centro, vou dizer: da Li-te-ra-tu-ra e também, coragem, prossiga, vou dizer claramente, do Ci-ne-ma e ainda, agora vou até o fim, da Es-cul-tu-ra e da própria Cla-ri-da-de há o quê, já falei, uma canção, uma canção que não compus, mas colhi. Estava ali me esperando, jogada. Na sarjeta, sim (...).<sup>500</sup>

Nesse texto de ritmo sincopado, de frases (e palavras) retalhadas e muito curtas, como quem gagueja, a música se coloca como centro de gravidade da literatura (e até mesmo de outras artes), centro para o qual tudo arrasta inelutavelmente. Para ele toda escrita literária tenderia. Na polpa amarga da escrita – polpa contaminada, noturna, feita de grãos minúsculos, que escapam –, na sua coluna, mora a música que pelo homem não é composta: é a canção que domina. No máximo, ela por ele pode ser colhida<sup>501</sup>. Seria preciso, então, colher essa polpa amarga e noturna da escrita, esse “hino”. Seria preciso colhê-la da sarjeta, do desastre, do chão, de tudo o que cai, pois a música estaria “atirada aos meus pés como um bebê

<sup>500</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 65-67.

<sup>501</sup> Em outro livro, assim escreve Ramos sobre esse lugar da autoria: “Seria prepotente e falsamente prometeico montá-los, como se fôssemos nós os autores. É preciso devolver aos objetos fabricados e de uso comum a autonomia do que não tem autor nem utilidade nenhuma”. (RAMOS. *Cujo*, p. 59.)



abandonado”<sup>502</sup>. Ei-la, por exemplo, nas poças das ruas: lua líquida, a transformar a curvatura do espaço.

### **Cantar o silêncio**

Tender à música parece ser, ainda, seguir na contramão da microfonia. “Não berrem tanto. (...) Fiquem menores. Encolham. E darei a vocês, palavra, a minha atenção inteira”<sup>503</sup> – leio em outro fragmento de *O mau vidraceiro*. A palavra, minorada, canta baixo e canta o baixo – ela ainda hospeda a fração da catástrofe de que teria nascido, e em torno da qual tudo gravita. Ela – um centro, uma força, uma força de gravidade – silenciaria o barulho dos *Atores*<sup>504</sup> e a tagarelice do mundo, por um instante, “com o único eco, bum, da minha solidão”<sup>505</sup>, lançada à comunidade dos falantes. Combateria, com seu ruído, “seu ruído espantoso”, “esta soma de vozes, hierarquizada em intervalos (oitavas, quartas, terças)”<sup>506</sup>, no estampido da sua queda. Comportaria a faísca de uma “voz lavada pelo fogo”, que resiste contra a industriiosidade dos gestos e a produtividade das falas, fazendo advir um silêncio, um silêncio cortando a conversa: “*E você, o que tem feito? (...) Nada*, ele me disse, e, diante do meu silêncio, acrescentou, *Tenho comido frutas*”<sup>507</sup>.

De modo que o problema não é mais fazer com que as pessoas se expressem, mas arranjar-lhe vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer. As forças repressivas não impedem as pessoas de se exprimir, ao contrário, elas as forçam a se exprimir. Suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer; pois é a condição para que se forme algo raro ou rarefeito, que merecesse um pouco ser dito<sup>508</sup>.

“*Tenho comido frutas*” é a resposta inabitual, tola, talvez, que diz de uma recusa, inflige um silêncio, um vacúolo de silêncio, onde se encerra. Suavidade de não ter nada a dizer, direito de não ter nada a dizer, pois “quando se fala tapa-se a cara com o que se diz: (...). (Não te

---

<sup>502</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 67.

<sup>503</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 15.

<sup>504</sup> Título de um dos textos de *O mau vidraceiro* que menciono, de passagem, neste parágrafo.

<sup>505</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 17.

<sup>506</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 17.

<sup>507</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 23.

<sup>508</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações* (1972-1990). Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 162.

escondeste o suficiente pois paraste de falar. Esconde-te: não pares de falar! (...))”<sup>509</sup> – obrigam as forças repressivas<sup>510</sup>. Mas, nada dizendo, ou dizendo nada, poderia ser que nascesse algo raro ou rarefeito, que merecesse um pouco ser dito. Espaço raro de linguagem, diria também Barthes, espaço que se ausenta da cena e trunca os diálogos, instituindo “no seio da relação humana – corrente – uma espécie de ilhota”<sup>511</sup>. Para Barthes essa espécie de ilhota se acha nos textos de gozo e nos diálogos mais anódinos, capazes de abolir o imaginário da fala: as palavras aí constituiriam a “delicadeza da insignificância”<sup>512</sup>.

Nada comunicando, essas palavras poderiam, no entanto, deixar um legado; alguma coisa, nelas, se transmitiria: “(...) nossa linguagem um ímã de sons disformes, não a caixa escura dos chocalhos repetidos: Como vai, como vai? Devíamos passar adiante este legado semimudo – cochichos, gagueira, letras trocadas – como uma colcha pura de retalhos não formados (...)”<sup>513</sup>. Legado semimudo, de sons disformes, de retalhos ardentes, de diálogos anódinos e gagueira, imersos “num alegre dicionário de gesto, de banho, leite e lama (...)”<sup>514</sup>, a fundir (liquefazer) os nomes, amolecendo “esse caroço dentro da polpa original cheia de suco”<sup>515</sup>.

### **Uma voz lavada pelo fogo**

É também contra a microfonia<sup>516</sup> o texto “Eu”, em que leio os gritos do homem higiênico ante um *eu* que a nada responde, declinando, ao longo dessa breve narrativa, do chumbo ao nada:

---

<sup>509</sup> TAVARES. In: RAMOS. *O mau vidraceiro*. Orelha de livro.

<sup>510</sup> “Quanto mais eu falo, mais eu sufoco o que me pede atenção: sou um acumulador de opacidades” – escreveu também Juliano Garcia Pessanha. (PESSANHA, Juliano Garcia. *Sabedoria do nunca*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 80.)

<sup>511</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 23.

<sup>512</sup> Ver BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 78.

<sup>513</sup> RAMOS. *Ó*, p. 224.

<sup>514</sup> RAMOS. *Ó*, p. 224.

<sup>515</sup> RAMOS. *Ó*, p. 225.

<sup>516</sup> Segundo o psicanalista Gerard Wajcman, a microfonia poderia fazer pensar no *gouvernement par la voix*, na ditadura da voz que fala/grita a plenos pulmões. “Pode-se pensar em Hitler. A voz que berra e que ordena, a voz levada às massas pelos microfones e auto-falantes, a voz que, levada pelos microfones e auto-falantes, forma as massas, isso deveria provocar interesse. Chaplin, sem dúvida, foi o primeiro, em *O ditador*, a avaliar, em um filme, o poder da voz e a importância do microfone na história política do século XX”. (WAJCMAN. *L’oeil absolu*. p. 43) “On peut songer à Hitler. La voix qui tonne et qui ordene, la voix portée aux foules par les micros et les haut-parleurs, la voix qui, portée par les micros et les haut-parleurs, forme les foules, cela devrait solliciter l’intérêt. Chaplin a sans doute été le premier, dans *Le Dictateur*, à prendre, dans un film, la mesure du pouvoir de la voix et de l’importance du microfone dans l’histoire politique du XX siècle”. Tradução minha.

“Eu, chumbo”; “Eu, neve”; “Eu: cara”; “Eu: nuvem”; “e eu, água; e eu, nada”<sup>517</sup>. Em cada sentença, o verbo “ser” desaparece, e aquele que enuncia vai sendo esvaziado de toda consistência, rarefazendo-se até chegar ao nada. Acede também a um silêncio que abate a caixa escura dos chocalhos repetidos<sup>518</sup>, como se dissesse: “Fui sorrindo enfim ao passo lerdo dos dias – ao vento, ao carro, ao incêndio –, como quem já esteve lá e agora pede silêncio”<sup>519</sup>. Pois, diante desses chocalhos repetidos, restaria ainda uma voz “lavada pelo fogo”, de ninguém e “de todos os homens, um canto coral incrustado”<sup>520</sup>. Voz que silencia, ou música que nasceu da queda – eu havia dito com Nuno Ramos –, foi colhida do chão, da catástrofe (é de quem já esteve lá e agora pede silêncio); o que quer dizer ainda: essa é também uma voz lavada pela morte.

(...) logo depois da microfonia, o conjunto de cordas se firmando, como um repouso ativo em meio à gritaria, um rio pela savana, guardando a vida dentro dele. E depois (...), depois que a samambaia falsa floresceu, a voz dela soou. Aquela voz. Lavada pelo fogo, derrubando as mesas, tornando os sentimentos mínimos escarpas máximas<sup>521</sup>.

Haveria, segundo leio na passagem acima, extraída de “Era ela quem cantava!”, uma voz que habita o depois da microfonia, constituindo um repouso ativo em meio à gritaria. Lavada pelo fogo – o que, justamente, confere-lhe força: o tremor do terremoto, a potência do vento lá fora?<sup>522</sup> –, é capaz não só de silenciar o murmurinho dos assuntos, a tagarelice do mundo

---

<sup>517</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 27.

<sup>518</sup> Chocalhos repetidos a que mais um texto de *O mau vidraceiro*, intitulado “Copo d’água”, remeteria: “É estranho essa gente que tem certeza. Sabem o próprio nome como quem recita: *Sou Ana! Magnólia! Pode me chamar de Mônica* – e sorriem. Eu não faço assim. (...) Então prefiro gaguejar, gaguejar longamente, com gosto e astúcia, gaguejar como quem se vinga, *R-r-r-a-uuul*, ou *Lou-lou-lou-lou-louzada* (...). E quando me perguntam *Tudo bem?*, isso para mim é sério, muito sério, e preciso começar do começo (...), acordo na verdade todos os dias para essa exata pergunta, *Tudo bem?*, os tímpanos repletos dela, sabendo que nada haverá para responder depois que encontrar a resposta. Quero saber, antes de mais nada, se o bem a que a pergunta se refere é meu, só meu, como uma reserva íntima, ou se é de todos, inclusive de quem me fez a pergunta, e dos transeuntes e vultos que me cercam, então abro uma cara de espanto, para não me comprometer nem falar interminavelmente (...), e peço um copo d’água, prefiro pedir um copo d’água, assim mesmo, com a voz bem firme, *me dá um copo d’água*, e respiro fundo, como quem medita”. (RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 11-12.)

<sup>519</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 50.

<sup>520</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 37.

<sup>521</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 9.

<sup>522</sup> Tanto aqui como em “Manchas na pele, linguagem”, de *Ó*, é a passagem pela morte, pela catástrofe, que faz advir uma potência, uma potência de vida, pois falar com pedaços e destroços da ruína, falar com uma língua feita de cinzas, lavada pelo fogo, habitada pelo deserto, seria falar com uma língua que abriga ainda “o caos dentro de si” (Nietzsche), fazendo com que tenhamos, assim, “a

dominado pela palavra diurna, mas de derrubar as mesas, de tornar os sentimentos mínimos escarpas máximas. Pois, lavada pela morte, essa voz permite que tudo nasça à sua volta (ela é também “rio pela savana, guardando a vida dentro dele”), como nos indica o poema de Paul Celan, poema que o próprio Nuno Ramos colheu, tornando-o letra de canção:

Fala também tu,/ fala o último a falar,/ diz tua palavra.// Fala -/ Mas não separe o Sim do Não./ Dá à tua fala também o sentido:/ dando-lhe sombra.// Dá à tua fala bastante sombra (...).// Olha em volta:/ vê como isso se torna vivo à volta -/ À morte! Viva!/ Diz a verdade, quem fala sombra.// Mas encolhe o lugar onde te sustentas de pé:/ (...) Sobe. Tateia e sobe./ Tu te tornas mais esguio, desfigurado, mais fino!/ Ainda mais fino: um fio,// ao longo do qual ela quer descer, a estrela:// para nadar embaixo, bem embaixo,/ onde ela se vê/ cintilar: nas ondas/ de palavras que migram como dunas<sup>523</sup>.

Pela fala daquele que se tornou o fio frágil – fino, refinado, afinado, esguio e desfigurado (um “Ninguém”<sup>524</sup>, talvez, declinado do chumbo ao nada) – desce a estrela, cai a estrela, para nadar embaixo, no baixo, no brilho das palavras não destituídas de alguma sombra. Nas ondas de palavras que migram como dunas. E ondas de palavras que migram como dunas, a embalar e a banhar um corpo (como diria Valéry a respeito da música), é o que encontro, enfim, em *Ó*.

## Os sete cantos de *Ó*

Saio, então, de *O mau vidraceiro*, para reentrar no seio de *Ó*. Mas não nos textos que, desse livro, já mencionei<sup>525</sup>, mas naqueles de que ainda nada falei. A saber: os chamados sete

---

cabeça erguida”, em nossos passos, “o tremor do terremoto” que teria aniquilado nosso mundo, e em nossa risada “a potência do vento lá fora”. (Cf. RAMOS. *Ó*, p. 30-31.)

<sup>523</sup> CELAN apud BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 105-106. Esse poema foi tornado letra de canção por Nuno Ramos e Rômulo Fróes, no disco *Cão*, com o título “Fala”. (Cf. FRÓES, Rômulo. *Cão*. São Paulo: YB Musica, 2006. 1 Cd.) Lembremos que Ramos, além de artista plástico, pintor, escritor e cineasta, é autor de diversas canções gravadas e regravadas por artistas que compõem a cena da atual música popular brasileira.

<sup>524</sup> Em “Ninguém”, ainda um texto de *O mau vidraceiro*, recusa-se o sentido, em função daquilo que as palavras carregariam realmente. Palavra de homem inábil, incapaz de nomear, ainda: “Se não quero das palavras seu sentido, mas aquilo que carregam realmente, e do incêndio quero o fogo e não a rima, da sombra o escuro e não a posição gramatical, (...) então devo me chamar o naufrago Ninguém, sem querer de ninguém o seu sentido, mas aquilo que vem antes, ainda sem ter estado lá; se da terra quero o que brota e afunda, mas antes que houvesse tempo, e habilidade, para chamar aos frutos, frutos e aos mortos, mortos, então seria melhor apagá-las todas, às palavras, uma a uma, às negras, pequenas aranhas, livrando o dicionário dessa mácula, e beber o que foi tinta até a boca ficar preta, e transformar a tinta em chuva, em tigre”. (RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 55.)

<sup>525</sup> Refiro-me aos ensaios anteriores que compõem esta tese.

“Ó”s<sup>526</sup>, que intercalam (interrompendo) os textos de tonalidade mais ensaística e/ou narrativa do livro. Pois noto que em *Ó* haveria, como também apontou Flora Süssekind, o “contraste persistente entre a voz meditativa que domina os textos e uma voz das coisas, da matéria do mundo, que, em itálico, distinguiria as seções intervalares, chamadas de ‘ós’, a irromper, vez por outra, ao longo da obra”<sup>527</sup>.

Veza por outra, os “Ó”s irrompem, grafados em itálico – como se as letras, inclinadas, visassem também ao chão ou tivessem um prumo frágil, fazendo escoar o líquido, a nata do discurso, deixando a nu a própria linguagem –, contrastando com a voz meditativa que ainda se lia nos ensaios e escavando, no livro, seções intervalares a que chamarei também *cantos*. Neles, tudo é declínio, movimento oblíquo, pois (digo com Blanchot):

No canto, falar é passar para além, consentir nessa passagem que é puro declínio, e a linguagem já não é mais do que “essa profunda inocência do coração humano pela qual este está em condições de descrever, em sua queda irresistível até à sua ruína, uma linha pura”.

(...) pura alegria do cair, a alegria da queda, fala jubilosa que, uma única vez, dá voz ao desaparecimento, antes de desaparecer nela.<sup>528</sup>

Lembro: não é olhar para o céu o que causa vertigem, mas olhar para baixo. E os sete “Ó”s causam isto: uma vertigem na leitura<sup>529</sup>. Enclaves no interior do livro, intermitentes, criam zonas a ele avessas: voz que contrasta com o tom meditativo dos ensaios, arrastada para o declive do ritmo, das modulações sonoras, do verso, para uma espécie de *fora do livro*. Nos sete cantos, encontro a palavra “ritmicamente rigorosa, ainda que dominada pela violência do momento”<sup>530</sup>, a abalar a unidade do livro, do livro como *um todo*. Nos sete “Ó”s, ou nos sete cantos, o tiro que perfura o livro. Balada – projétil, furo, mas, também, música. *A mais*.

---

<sup>526</sup> Diferentes dos textos de tonalidade mais ensaística e/ou narrativa do livro, cujos títulos circunscreviam temáticas a serem tratadas em seu corpo, os sete “Ó”s, grafados em itálico, são intitulados simplesmente: “Ó”, “Segundo Ó”, “Terceiro Ó”, “Quarto Ó”, “Quinto Ó”, “Sexto Ó” e “Sétimo Ó”.

<sup>527</sup> SÜSSEKIND. Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos, p. 77.

<sup>528</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 156.

<sup>529</sup> “A Poesia é íngreme”, precisou certa vez Maria Gabriela Llansol. (LLANSOL. *A palavra Imediata* – Livro de Horas IV (os papéis avulsos de Llansol), p. 217.)

<sup>530</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 87 (Nota sobre a palavra profética no mundo bíblico).

## As ba(da)ladas de um sino

“O lastro é uma procura de conexão com a matéria”<sup>531</sup>, declarou o próprio Nuno Ramos ao falar de *Ó*. Diferente “de fazer a linguagem executar sua função elementar que é a de contar coisas, de narrar algo” – pois “no caso de narrar algo, (...) sinto que estou usando a linguagem” –, os sete “*Ó*”s acederiam a uma linguagem que “manda mesmo e, nesse sentido, acho mais próximo do poema”<sup>532</sup>. Não há mais, nesses textos que vez ou outra atravessam o livro, vestígio de um pensamento vigilante, já que a escrita parece se entregar, aí, a essa experiência que ultrapassa “o conteúdo intelectual da experiência”<sup>533</sup>. Pois, nos sete “*Ó*”s, encontro, eu também, o declive mais agudo do poema, fazendo advir agora um “pensamento cantante”, segundo a expressão usada certa vez por Blanchot<sup>534</sup>.

Começo, então, a colher os sete “*Ó*”s aqui. Começo pelo primeiro “*Ó*”, que assim se inicia:

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

*então alguma coisa como um canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito um escombros bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto, é em nossa voz o chamado longínquo de um sino, canto e me espanto com isso (...), esqueço o medo imerecido, esqueço que sou triste (...)*<sup>535</sup>.

Ao provar o pó cinza pousado em tudo – as coisas lavadas pelo fogo, os pedaços e destroços da ruína, os restos do incêndio ou do cataclisma? –, nasce alguma coisa como um canto – feito, agora, um *escombros bonito*. Acontece, em uma voz, o chamado do que vem d’alhores, de fora: o chamado longínquo de um sino, as ba(da)ladas de um sino. Um canto toma as coisas – as coisas lavadas pela morte – e dá acesso a uma espécie de júbilo, pois, com ele,

---

<sup>531</sup> RAMOS. Nuno Ramos: entre a matéria e a linguagem. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos/>>. Acesso em abr. 2013.

<sup>532</sup> RAMOS. Nuno Ramos: entre a matéria e a linguagem. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos/>>. Acesso em abr. 2013.

<sup>533</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 132.

<sup>534</sup> Cf. BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 251.

<sup>535</sup> RAMOS. *Ó*, p. 59-60.

*esqueço o medo imerecido, esqueço que sou triste. Canto que retira as coisas de seus limites: ele “traga e queima o contorno do morro, a sombra da nuvem, a linha da espuma, o samba no junco”*<sup>536</sup>. Dele, ainda, nasce uma voz incerta, de conteúdo não menos incerto, abordado pela indefinição da expressão tantas vezes repetida: *alguma coisa como...*

Nessa passagem, assim como em todos os outros ‘Ó’s, não reconhecemos o tempo, nem o espaço; não há narrativa, mas belas tonicidades sonoras, indicando e apontando imagens contrastantes, sejam distantes ou vizinhas, sejam matéricas ou sonoras, fictícias ou hiper-realistas; imagens que se abrem e se fecham em uma sucessão de ritmos, em uma compulsão de movimentos e de fatos; imagens lúcidas e inventadas. Na passagem acima, sem estar ainda identificado (‘alguma coisa como’), ó se anuncia como um canto que começa tímido e se expande.<sup>537</sup>

Permanecem indefinidas a experiência do canto (*alguma coisa como um canto*), a origem desse canto (*sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme*) e seus efeitos (*um escombro bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto*), como se as coisas perdessem seus nomes ou como se a linguagem não fosse capaz de tocá-las com precisão<sup>538</sup>, recorrendo, por isso, a imagens que migram como dunas, como

---

<sup>536</sup> RAMOS. *Ó*, p. 60.

<sup>537</sup> VIEIRA. *L’image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique*, p. 67-68. “Dans cet extrait, ainsi que dans tous les autres ‘Ó’s, nous ne reconnaissons pas le temps, ni l’espace; Il n’y a pas de narrative mais de belles tonicités sonores, indiquant e pointant vers des images contrastantes, soit distantes soit voisines, soit matériques, soit sonores, fictives ou hyperréalistes; des images qui s’ouvrent et se referment dans une succession de rythmes, dans une compulsion de mouvements et de faits; images lucides, et inventées. Dans ce passage ci-dessus, bien que n’étant pas encore identifié (‘alguma coisa como’ [quelque chose comme]), ó s’annonce comme un chant qui commence timide et se répand”. Tradução minha.

<sup>538</sup> Sobre o modo de abordagem das coisas por uma linguagem indefinida em outros momentos de *Ó*, escreveu ainda Marcela Vieira: “As expressões ‘alguma coisa’, ‘parece querer’, ‘uma mistura de’ e ‘como porta ou túnel’ demonstram um vocabulário indefinido, que se esforça para não fazer uso de termos orthonímicos, de modo que os eventos permaneçam sobre o plano sensível da experiência. (...) O narrador não quer, nesse caso, esconder os processos que estão relacionados ao sistema linguístico, mas, ao contrário, ele tenta deixá-los evidentes ao leitor, fazendo-o participar dessa procura pela definição, pelo que implica a ação de *dar nome*”. (VIEIRA. *L’image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique*, p. 16.) “Les expressions ‘alguma coisa’ [quelque chose], ‘parece querer’ [semble vouloir], ‘uma mistura de’ [um mélange de] et ‘como porta ou túnel’ [como porte ou tunnel] démontrent un vocabulaire indéfini, qui s’évertue à ne pas faire usage de termes orthonymiques et fait en sorte que les événements demeurent sur le plan sensible de l’expérience. (...) Le narrateur ne veut pas, dans ce cas, cacher les processus qui sont en rapport dans le système linguistique, mais par contre, il essaie de les laisser évidents au lecteur, pour le faire participer de cette recherche par la définition, par ce qui implique l’action de *donner nom*”. Tradução minha. Sobre isso também dirá Silvina Rodrigues Lopes: “A exactidão da palavra literária é a sua imperfeição, o seu desajuste em relação ao comum”. (LOPES. *A literatura como experiência. A literatura, defesa do atrito*, p. 37.)

ondas. As imagens e os contornos das coisas retiram-se sem parar – *en abîme*, como acontece com as listas<sup>539</sup> –, fazendo com que as coisas recaiam em sua própria indeterminação. Falta-lhes, ainda, o nome adequado, e o texto parece se mover nessa falta.

Por outro lado, essa indefinição parece ainda afeita a um outro tipo de precisão: a da imagem evasiva ou a evadir-se. Imagem não-conforme, capaz de tocar melhor o indefinido que também subsiste à experiência do canto que aqui se lê. Dizendo *alguma coisa como...*, falta o objeto preciso, falta objetividade, porque, justamente, não é de uma realidade objetiva que se fala. É nessa falta de objetividade, em que todo conteúdo se torna rarefeito, que afirmo que os sete “Ó”s são, também, *alguma coisa como* música.

### **O ó se expande**

A propósito dos nomes, afirmará Marcela Vieira, mostrando que uma das principais características de Ó é:

a incessante busca por um nome, que faz com que o narrador, jamais satisfeito com as soluções de uso prático ou comum, lance-se mais além, procurando nas imagens um efeito que seja, para ele, mais adequado (sem que, no entanto, chegue jamais a ser).

Na passagem citada mais acima, por exemplo, a “alguma coisa”, que simboliza a incapacidade de nomear, faz-se paisagem, melodia, e/ou ação, mas resta sempre sem nome.

(...)

De uma certa maneira, evitando o uso de nomes, ou deixando em evidência o processo de busca por um nome, o narrador traz ao texto expressões de outra natureza (visuais, auditivas, referindo-se aos atos), fazendo delas, ao descontextualizá-las, expressões de grande valor poético. Com essa atitude escrita, o narrador de Ó permite-se perder a referência nominal e, conseqüentemente, a designação direta, o referente único (ou pretendido como tal) do signo.<sup>540</sup>

---

<sup>539</sup> Sobre isso, retornar ao ensaio “Cifra de poeira e ventania”.

<sup>540</sup> VIEIRA. *L’image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique*, p. 16-17. “L’incessante recherche du *nom*, qui fait que le narrateur, jamais satisfait des résolutions d’usage pratique ou commun, s’élance *au-delà*, cherchant dans les images un effet qui lui soit plus adéquat (sans qu’il parvienne pourtant jamais à l’être).



Perde-se a designação direta do signo, consente-se com a incapacidade de nomear: “Não, as palavras não são feitas para designar as coisas. (...) Vê-las como designações é mostrar que se tem a mais pobre ideia da linguagem. A mais comum também. É o combate, desde sempre, do poema contra o signo”<sup>541</sup>. Admite-se, também, a errância de uma voz cuja origem e fim são não menos indefinidos, mas que *toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem no ventre* – ela toma o corpo. Trata-se de uma voz que se destaca daquele que a diz, daquele que se espanta com a própria voz, como o que já não lhe pertence; desconhecida, ela ao mesmo tempo emana de si e vem de fora: *canto e me espanto com isso*. A voz dele se desliga, tornando-se inapropriável<sup>542</sup>, agora. Pois aquele que diz não se reconhece ali, ali dentro daquela voz. Por isso podemos falar em “Uma voz vinda de outro lugar”<sup>543</sup> ou do “chamado longínquo de um sino”, em que algo retine e ressoa à sua revelia. Ou ainda: canto. Canto que é:

*mais alto que o som das notícias rasgando as revistas, a pancada da chuva, um único ó que seja mas seja contínuo (...), nas cinzas do último dia, atrás do vidro natural que me separa de tudo, da lâmina de luz, como um dia (como um dia) onde o corpo bate e zumba, zumba um ó, uma lâmina metálica, constante, um hino ríspido, o que seria isto, no meio da avenida*

*(...) um ó que fosse crescendo também nos bichos, nas colmeias, no pêlo dos ursos, na lã das mariposas e das taturanas, no chiado do leão sem dentes que segue de longe a própria matilha sem ouvir o ó crescente das hienas que comem (...) um ó em dó, em si, de lata, de lata, panelas de querosene incendiadas (...) um ó de todos os meninos, sem barba, sem pelo e sem castigo*

*então eu me apresentaria ao mar, ao velho lobo, ó maior e grave e arenoso, eu me apresentaria à água inteira que me lambe agora os pés (meus pés, feitos de cinza, se apresentariam), abriria meus braços sem nadar, não eu,*

---

Dans le passage cité plus haut, par exemple, le “quelque chose”, qui symbolise l’incapacité a nommer, se fait paysage, melodie, et/ou action, mais reste toujours sans nom. (...)D’une certaine façon, en évitant l’usage de noms, ou en en laissant alors en evidence le processus de recherche, le narrateur apporte au texte des expressions d’une autre nature (visuelles, auditives, se rapportant à des actes), faisant d’elles, en les décontextualisant, des expressions de grande valeur poétique. Avec cette attitude écrite, le narrateur de Ó se permet à perdre la référence nominale, et, conséquemment ‘la désignation directe, du référent unique (ou voulu tel) du signe’”. Tradução minha.

<sup>541</sup> MESCHONNIC. Manifesto em defesa do ritmo, p. 4. E ainda, na mesma página: “É aqui que o poema pode e deve vencer o signo (...). Porque o poema é o momento de uma escuta. E o signo só nos dá a ver. Ele é surdo e ensurdece. Somente o poema pode conectar a uma voz, nos fazer passar de voz em voz, nos tornarmos uma escuta. Dar-nos toda a linguagem como escuta. (...) A defesa do ritmo”.

<sup>542</sup> Lembro Derrida, que diz: “Se há uma coisa de que não podemos nos reapropriar, ainda menos que a imagem, é a nossa própria voz”. (DERRIDA. *Pensar em não ver*. Escritos sobre as artes do visível (1979-2004), p. 143.)

<sup>543</sup> Alusão ao título de um livro de Maurice Blanchot publicado no Brasil em 2011, pela editora Rocco. No original: *Une voix venue d’ailleurs* (França, Éditions Gallimards, 2002).

*boiar talvez, e deixaria o gordo tronco que tem minhas digitais e minha idade com seus parasitas pelos, calos, suas meias-palavras e seus meios-termos, seu parasita amor perdido lá atrás, afastando-me da praia com a qual me acostumei, me separaria de suas luzes (...), incendiando a pira da fuligem da memória (quem lembra, teme), imóvel na onda alta onde um cargueiro passa perto, vulto negro enorme, ó da morte e do esquecimento, também aí há um ó<sup>544</sup>.*

O *ó*, *um ó enorme*, expande-se, advindo dos bichos e das coisas: zumbido de vespa, uma lâmina metálica. Zurro, hino, zumbido, ele se espalha, cresce nas colmeias, nasce no pelo dos ursos, na lã das mariposas, no chiado do leão sem dentes, repondo o patrimônio excessivo de uma pergunta: *o que era isto* [isto que não tem nome], *no meio da avenida?* Mas nele o corpo se coloca, nele é o corpo que *bate e zumbe*. Porque, agora, o que canta, o que ganha voz é: o corpo, as colmeias, o pelo dos bichos, os meninos sem barba, as coisas.

Também o mar, como o canto, é, nesse texto, um *ó*: *ó maior e grave e arenoso*, a que essa voz se apresentaria. Nesse mar, contudo, só resta flutuar, sem nadar (*abriria os braços sem nadar*), boiar, talvez, como quem se entrega, como quem se rende ou se oferece à condução do que é sem limites, e é por ele vencido, é por ele dominado, restando um *não eu*. Ou restando, apenas, ondas de palavras que migram como dunas. Abandonam-se, assim, as digitais, a paisagem e as palavras acostumadas (*a minha idade, calos, suas meias-palavras, seu parasita amor perdido lá atrás, afastando-me da praia com a qual me acostumei, incendiando a pira da fuligem da memória (quem lembra teme)*) e permitindo que a morte e o esquecimento passem perto, pois *também aí há um ó*.

No “*Segundo Ó*”: o *ó* é também pouco definido ou mal localizado. Mais uma vez exterior àquele que fala – embora convoque uma força de toque: *talvez* [esteja] *naquilo em que toquei, em que tocaste* –, o *ó não acontece por nossa causa*, ele independe da vontade humana. Talvez, como uma canção que não pode ser composta, espere, apenas, para ser colhido. E, sem que saibamos bem, estaria nas listas, nas coisas sólidas, nas palavras mais concretas, ou no *nó da madeira do móvel antigo*. Mas não se sabe, ainda – ele escapa sempre, como aquilo que passa, sem se fixar, no canto. Talvez esteja ainda nos sons que não chegam a ser gritos, mas grunhidos de arrepio, de um corpo a roçar um outro.

---

<sup>544</sup> RAMOS. *Ó*, p. 60-61.

*Não estará nas coisas quentes nem na vontade, na minha vontade, no amor difuso que lança os metais em busca dos veludos, (...) nem na ova que sobe o rio dentro do peixe (...), não estará na centelha que acende na hora exata toda a rede*

*elétrica, mas deve estar nas coisas sólidas, (...) deve estar no nó da madeira do móvel antigo, no papel borrado pela água, não pode estar em mim, talvez naquilo em que toquei, em que tocaste, deixando para trás a digital que trazes*

*mão*

*deve estar na longa lista mas não de verbos, pois não indicará ação, (...) em substantivos concretos, enumerados devagar, sílaba a sílaba, coisa dormida esperando reconhecimento, deve estar lá antes de nós, não poderia ser alguma coisa que tenha acontecido por nossa causa ou que fosse inaugurada por nós, mas esperando sozinha pela concentração mineral dos seus esforços (centelha molhada, guardada no fósforo) (...)*

*sons muito agudos*

*não são gritos mas grunhidos do arrepio que há nas unhas contra os vidros*<sup>545</sup>

Salvo o “*Quinto*” e o “*Sétimo Ó*”s, não encontramos, nesses textos, a presença de pontos finais antes da última palavra, como se houvesse uma voz impelida ao interminável, “num *continuum*, sem montagem”<sup>546</sup>. Se é a partir dos pontos finais que “buscamos, por retroação, o sentido de uma frase”<sup>547</sup>, com a ausência dessas marcas, o leitor se vê ininterruptamente lançado adiante. A busca de sentido é, pois, adiada, até que, ao nível do enunciado, um esquecimento se opere, obstruindo a legibilidade estável dos textos.

Ao mesmo tempo, a escrita é pontuada por um excesso de vírgulas, por algumas repetições e pela dicção das listas. É pontuada, ainda, por cortes e espaços em branco, por *alguma coisa*, enfim, de fôlego curto<sup>548</sup>. Esse outro modo de pontuar faz com que escutemos um ritmo asmático, por vezes convulso. Mas os cortes, os espaços em branco fazem, também, com que a leitura desemboque de novo na palavra, em *alguma coisa* mais mínima. O rompimento da linha, em que a prosa parece declinar para o verso, retalha a frase, que, então, não mais se

---

<sup>545</sup> RAMOS. *Ó*, p. 89-90.

<sup>546</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 59.

<sup>547</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 228.

<sup>548</sup> Se volto uma vez mais a “*Pierrô*”, poderia dizer que se trata de *alguma coisa* de ritmo sincopado, *alguma coisa* úmida, frágil e quente ainda, como música?

desenrola apenas linearmente, abrindo-se, diria Blanchot, a “outros níveis de profundidade”<sup>549</sup>.

A frase não se fecha não só pela ausência de pontos finais, mas também porque ela se interrompe, num átimo, numa síncope, num ponto imprevisto, como quem lança algo para fora dela. Escandida a frase, o espaço, a linha lógica do pensamento, introduz-se a linha desastrada do verso, como quem diz: é preciso fazer claudicar a linguagem inteira, cedendo-lhe esse instante de gagueira – para que a ordem das coisas se despedace e soluce junto com o texto a tornar-se poema. Fraturada a linha, recorta-se, ainda, algumas vezes, apenas uma palavra, tornando-a esvaziada de contexto. Eriçada, ilha, *lua branca e solitária*, ela, uma palavra dessoterrada do *continuum* do discurso, refaz o silêncio em torno – rarefeita, circunscrita apenas de silêncio. Ela é o seu próprio vazamento.<sup>550</sup>

## O nascimento do ritmo

*quando todos na casa dormiam à tarde e seria possível, porque eu estava acordado, passeando pelo quarto entre roncos e esgares, descobrir toda a minúcia cinzenta do que tinham escondido (...), o peito deles respirava sem fatura, a boca abria, (...) enquanto a respiração fugia, entrava e fugia, e eu era a única testemunha, o único guardião, o único assaltante, deve estar nesse*

*menino coletivo*

*(se tirasses as rugas da frente do rosto, se a terra saísse da tua voz e tua voz dos meus ouvidos, se deixasses de ler alto, tão alto o teu diário, (...) e teu ferimento não me causasse tanta pena mesmo depois que morrestes (...), mesmo depois que morrestes, mesmo depois que morrestes)*

*mas não vai estar aí também, nada do que em mim lembra, apaga agora, porta do mar salobro, poço com o menino dentro, não está no álbum coletivo das lembranças, todas iguais, no velho biscoito e no velho polvilho, na farinha peçonhenta espalhada pela cozinha, no severo pacto de silêncio entre as paredes e os parentes, seus fracassos disfarçados porque só para o menino é que vivia a marionete-tio, a marionete-mãe, a marionete-cão, só o menino*

---

<sup>549</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 247.

<sup>550</sup> O espaçamento – sem métrica – dos cantos de Nuno Ramos não deve ser subestimado: uma palavra (ou um sintagma) cai da frase, corta-a como um pormenor da língua, desata, produzindo um certo estampido nos ouvidos. No devir do verso, essa palavra pontua, *punctua*, abre uma ferida na pele do texto. Ela se afirma a si mesma, às vezes repetindo-se, às vezes bastando-se no seu descolamento, numa espécie de refrão único.

*não reparava nas cordas que guiavam seus gestos, no ventríloquo que ditava suas palavras, só o menino acreditava que viviam por si mesmos como as árvores e os bichos, e por isso é que fingiam amá-lo tanto*

*fingiam amá-lo tanto*

*não vejo o ar onde ele cede e verga, em suas juntas, não vejo onde o espaço, transparente, dobra e dança, e cresce feito maré ou leite fervendo, não sei ainda quando o que é sólido vira espuma, a qual temperatura exatamente, nem porque isso acontece, nem posso apertar a alcateia entrelaçada da vontade e da poesia, não posso soltar essa matilha – estrela, estrada, estreme – porque não ouço ainda o que para mim é o ó*

*ainda*

*perco os sinais, minha agonia, haste sem bandeira fixada numa lua branca e solitária, navio cargueiro derrubado a seco, coração no oco da palavra<sup>551</sup>.*

Leio uma escrita em primeira pessoa que convoca uma memória aos jatos, aos pedaços, encaminhando-se para sua própria dissolução, ao “labirinto do olvido”<sup>552</sup>. Pois o *ó* não estará ainda aí, em *nada do que em mim lembra*: isso se apaga agora, isso está destinado ao apagamento. O *ó* não se encontra no *álbum coletivo das lembranças, todas iguais*; parece vir de outro lugar, de que ainda pouco ou nada se sabe. Ele parece ser o nome que, na verdade, repousa, aqui, justo sobre o que é, no tempo e no espaço, insituável e apagadiço: alguma coisa que está a cair, a passar, como uma vinda.

Seria preciso dizer ainda que a primeira pessoa, o *eu* que fala nos sete “*Ó*”s, vai cedendo “a iniciativa às palavras”<sup>553</sup>, às ondas de palavras que migram como dunas – que se chocam, aproximam-se e se apartam, magnéticas, feito “ímãs de sons disformes”<sup>554</sup>. Elas, como o breu em *Choro negro*<sup>555</sup>, escorrem por si próprias. Ou, diria ainda: concentram-se e dissipam-se, cardíacas, ditadas pelo ritmo do canto<sup>556</sup>: “Entra-se numa espécie de pulsação rítmica do

---

<sup>551</sup> RAMOS. *Ó*, p. 91-93.

<sup>552</sup> COSTA apud NOTAS DO GRÃO DA VOZ. *Migalhas Literárias*. Escrita e voz Maraíza Labanca. Coordenação: Vania Baeta. Belo Horizonte: Rádio UFMG Educativa, 2014. Programa de rádio.

<sup>553</sup> MALLARMÉ apud BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 239.

<sup>554</sup> RAMOS. *Ó*, p. 224.

<sup>555</sup> Título de uma série de instalações de Nuno Ramos. Sobre isso, remeter ao ensaio “Eu te dou a minha palavra (*A matéria não mente*)”.

<sup>556</sup> O ritmo, para Jean-Luc Nancy, é a “desestabilização do próprio tempo no batimento de um presente que o apresenta disjuntando-o dele mesmo, desembaraçando-o da sua simples *estância* para a fazer *escansão* (...) e *cadência* (queda, passagem no batimento)”. (NANCY. *À escuta*, p. 34.)

verbo, uma afinação inesperada entre palavra e batimento cardíaco (...)”<sup>557</sup>. Palavras, algumas vezes, reunidas apenas pela similitude mínima de uma tonalidade sonora: *estrela, estrada, estrume*, no fragor do choque entre duas consoantes em que se ausenta o líquido de uma vogal que as suavize ou abrande. Colidadas, emprestam à língua a dureza da pedra – no som severo dessas consoantes (*tr*, mas também *br*, *cr*), ao nível da mesma sílaba, a coisa, uma coisa sólida, crava-se na língua, como se apelasse para uma força de toque. Uma sílaba “de pedra, de pedra”<sup>558</sup>, que arranha a minha própria língua, se me ponho, pois assim o faço, a ler os sete “Ó”s em voz alta.

A leitura torna-se, então, cativa da “força misteriosa das modulações [quase] imperceptíveis”<sup>559</sup>, ditada pela sucessão de palavras que ecoam, ressoando: é essa a matilha que se solta. Elas, as palavras, se dobram e redobram, como se crescessem (ou se derramassem) ao se colidirem: *o espaço, transparente, dobra e dança, e cresce, feito maré ou leite fervendo*. Como se em uma palavra encontrássemos a reserva de outra, que nasce, em seu ventre, recomeçando, contaminando, no brotamento do rumor das sílabas. Ao mesmo tempo, parecem dispensar os elos, a cola da língua, como se as encontrássemos, as palavras, em sua cintilância própria de lista – *pedra, estrada, estrela / dobra, dança, cresce* –, concentradas em si mesmas, *em sua substância mineral fosforescente*. Listas irrompem o tempo todo, enumerações de coisas/imagens/palavras/ações que não parecem se bastar num conjunto fechado, mas se abrem a um enumerar-se infinito, a um conjunto aberto: “Lista aberta dos fogos de linguagem”, diria Barthes<sup>560</sup>.

Ao final da leitura de cada um dos sete “Ó”s, sou também tomada pelo esquecimento, pois não me lembro do seu conteúdo – conteúdo, em todo caso, rarefeito ou a desaparecer-se – e preciso o tempo todo retornar a eles. Assim, vejo-me atraída pelo interminável de uma fala abismada que parece não cessar de recomeçar, tal como a repetição dos títulos nos indica. A falta de objetividade acomete a leitura. Uma leitura distraída que parece ser a exigência do próprio texto, uma vez que seu conteúdo não se deixa capturar por completo, ou, pelo menos, permanece em segundo plano. E, mesmo que ocorra um ponto final a pôr termo nos cantos, a

---

<sup>557</sup> COSTA. O rosto negativo ou notas do limbo. Disponível em: [fiodeaguadotexto.wordpress.com](http://fiodeaguadotexto.wordpress.com). Acesso em nov. 2015.

<sup>558</sup> RAMOS. Ó, p. 178.

<sup>559</sup> VALÉRY. *Eupalinos ou o arquiteto*, p. 39.

<sup>560</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 24.

escrita continua, *um único ó que seja mas seja contínuo, constante*: “nota única que não parava de ressoar em sua cabeça sem poder se desenvolver”<sup>561</sup>.

## O salto acontece

Os cantos distam dos ensaios de *Ó*. Nos sete “*Ó*”s, ou sete cantos, o apoio do pensamento ensaístico é abandonado, o que promove um salto dentro do livro, um salto para fora do livro<sup>562</sup>. Um abalo. Os cantos fazem refratar sem parar a sua leitura. Afirmam a impossibilidade de situar, de predicar, de fixar o *ó* minúsculo, esse *ó* de que tanto e nada se fala. Mas resta o som, as monções rítmicas, a queda. Ocorre, ainda, a passagem que ultrapassa, feito um rumor anônimo, a continuidade repetitiva de um *eu* sufocado em seus próprios limites, como altas ondas vindas do mar aberto derrubam o jovem surfista, revira seu corpo, leva-o ao fundo e à tona, mistura-o à areia fina, às algas, à espuma, sem que possa mais dominar a extensão do seu corpo e do oceano que ousou desafiar. Porque fazer nascer um ritmo significa ver toda a linguagem em movimento, assim como o que dela se aproxima<sup>563</sup>. Até nós, leitores, à nossa revelia, tornamo-nos parte desse movimento.

É, agora, diria Ramos, a linguagem quem manda. Ou, como Blanchot elabora a propósito de Beckett, trata-se de “uma experiência vivida sob a ameaça do impessoal, aproximação de uma palavra neutra que se fala sozinha, que atravessa aquele que a ouve, (...) e que não é possível fazer calar, pois ela é o incessante, o interminável”<sup>564</sup>. Palavra neutra que se fala sozinha<sup>565</sup>, atravessando aquele que a ouve e a boca que a diz, “*no sopro de palavras que escapa de mim a cada instante*”, com “*batimento mais constante*”<sup>566</sup>. Nos “*Ó*”s, na voz que neles se faz ouvir, sou impedida de enumerar temas que dão forma e dirigem um pensamento, pois os

---

<sup>561</sup> BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 25.

<sup>562</sup> Sobre isso, afirma Blanchot: “Sei, por experiência própria, que nada é mais perigoso do que a escrita à qual falta o encadeamento da narrativa ou o movimento necessário da argumentação. Caso sigamos uma trajetória, é uma ‘trajetória cega’. Não vamos a lugar algum. A comodidade de um objetivo, ainda que objetivo distante, não existe”. (BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 27.)

<sup>563</sup> Sobre isso, cf. MESCHONNIC. Manifesto em defesa do ritmo, p. 2.

<sup>564</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 223-224.

<sup>565</sup> Blanchot a compara a uma “escada que anda”. Eu, ao breu que escorre, à obra que se faz sozinha, ou a uma estrada que se cria a si própria, a *estradar* um caminho. “O caminho caminha”, diria também a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. (Cf. LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D’Água, 2000. p. 11.)

<sup>566</sup> RAMOS. *Ó*, p. 204-205.



assuntos vão sendo dissolvidos na matéria de um canto caudaloso que apenas continua e onde tudo se faz passagem desse sopra.

Perdem-se, com isso, já o disse, os nomes. Perdidos os nomes, num canto em que tudo parece estar de passagem, *que é que fica?*, pergunta-se no “*Terceiro Ó*”, sem que se possa, mais uma vez, responder bem. Que é que fica “*quando as datas de misturam numa textura / impronunciável*”, quando não mais se pode dar “*um nome a cada dia para que pudesses compreendê-lo*”? “*Que é que fica sem que eu saiba já a fala, sem que eu tenha decorado a melodia*”? Que é que fica quando se perde “*minha asma-nome*”, no “*dia fatal sempre o seguinte, e ainda o outro*”<sup>567</sup> – “*será que fica uma moenda, uma sombra sequestrada ou só o aroma confundido ao meu cansaço, ou tudo é invenção minha?*” Será que ficam “*velhos poentes enormes*”<sup>568</sup>? Nesse, como em outros “*Ó*”s, nenhuma resposta definitiva. As sentenças permanecem em estado de pergunta, ou, ainda, em estado de *talvez*, deixando, desse modo, que predomine o incerto, o inconcluso, o que não se sabe.

### **Nome-amor**

Agora “*nada parece meu*”, leio no “*Quarto Ó*”, mas persiste a tarefa de “*dar à voz a matéria – tinta e pano –, dar a matéria a sua voz, não por medo de perdê-la, ao contrário, só me interessa o que teve força, caráter para se perder de mim (há um ó guardado aí) (...)*”<sup>569</sup>. Mas, para isso, para dar voz à matéria, e para dar à voz matéria, seria preciso apagar o que nessa voz é ainda a “*digital de um fantasma / tomara que sumas para que o nome morra antes que mate*”<sup>570</sup>, e a voz que agora brote seja capaz de derrubar a lua<sup>571</sup>. É preciso que suma essa “*pocinha de palavras*” e fique o sumo do que, incandescente, acenda “*sem aviso a velha*

---

<sup>567</sup> Perde-se, aqui, a configuração dos dias ou se ganha um tempo que se espaça de outra maneira. O tempo transborda junto à ameaça constante que nunca se cumpre, como quem está a morrer, agonizante: dia fatal sempre o seguinte. Sobre isso, diria Barthes: “o Pior [a morte] não está garantido”. (BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 43.) Blanchot, por sua vez, afirmará: “Ninguém está certo de morrer, ninguém põe a morte em dúvida mas, no entanto, só pode pensar duvidosamente na morte certa, porque pensar a morte é introduzir no pensamento a desintegração supremamente duvidosa do não certo, como se devêssemos, para pensar de modo autêntico a certeza da morte, deixar o pensamento deteriorar-se na dúvida e no inautêntico (...)”. (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 99.)

<sup>568</sup> RAMOS. *Ó*, p. 96-98.

<sup>569</sup> RAMOS. *Ó*, p. 155.

<sup>570</sup> RAMOS. *Ó*, p. 157.

<sup>571</sup> Cf. RAMOS. *Ó*, p. 157.



*candeia, irmão de fruto*<sup>572</sup>. É preciso silenciar a palavra cuja sina é a de “*sempre fazer sentido, voz que me sequestra*”: “*tomara que sumas, voz avozinha doente, deitada, porque nada que volta parece meu, nada que o mar regurgita (...) parece feito por minha lã ou minha tinta, por minhas palavras, rainhas*”<sup>573</sup>.

No “*Quinto Ó*” leio também uma voz decidida a arrancar-se do mundo onde impera uma voz algoz, uma voz doente, autoritária, condenada a fazer sentido. “*Sei bem o que me dizem: não espalhe a doença. Não te lance do alto. Não repita teu salto*”<sup>574</sup>. No entanto: “*Tenho vontade de cantar e canto, ó, isto é um canto, a digital de um eco, saliva atravessada pelo branco. Isto é um canto, (...) o murmúrio amortecido da vontade de dar o nome-amor aos bichos e carniças, e à hora em que ambos mordem uma polpa única*”<sup>575</sup>.

Noto, aqui, que o canto que se lê nos sete “*Ó*”s, ao mesmo tempo que recusa a nomeação, deseja *dar nome*, mas não qualquer nome; trata-se, agora, de dar um *nome-amor*, no instante arredio em que a vida e a morte se encostam, mordendo a mesma polpa. Não o nome dado pelo gesto do imperador, o gesto do poder<sup>576</sup> que torna todas as coisas disponíveis, ao alcance das mãos, não o gesto que tem atrás de si o medo, mas o gesto-amor-de-nomear, fundando agora um enlace, mesmo que passageiro, entre a vida e a morte<sup>577</sup>.

Com Blanchot, podemos dizer que a escrita é por vezes tocada pelo que a desestabiliza, que

pode passar como o efeito de uma força desagregadora, pois por ela a obra mais forte e mais carregada de força pode se tornar uma obra de desgraça e ruína, mas essa desagregação é também construção, se subitamente por ela o desespero se faz esperança e a destruição se faz elemento de indestrutibilidade. De que maneira essa iminência de transformação, dada na profundidade da linguagem e fora do sentido que lhe é atribuído e da realidade dessa linguagem, pode, no entanto, estar presente nesse sentido e nessa

---

<sup>572</sup> RAMOS. *Ó*, p. 157.

<sup>573</sup> RAMOS. *Ó*, p. 158.

<sup>574</sup> RAMOS. *Ó*, p. 175.

<sup>575</sup> RAMOS. *Ó*, p. 177.

<sup>576</sup> Contra a “*multidão coreografada*”, contra “*o mais novo patriarca*”, contra “*tudo que a palavra abotoa e represa*”, isto é um canto, o “*descanso em minha sílaba cinzenta (sim? não?)*, e *minha túnica encardida prende numa dança*”. (RAMOS. *Ó*, p. 178.)

<sup>577</sup> Diria Blanchot, “essa imanência [da morte na vida] não é dada, é a realizar, é a nossa tarefa”. (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 136.) Ou, ainda: no poema, “a morte é a sábia companheira da vida”. (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 152.)

realidade? (...) Existiria, oculta na intimidade da palavra, uma força amiga e inimiga, uma arma feita para construir e destruir, que agiria por trás da significação, e não sobre a significação? Deveríamos supor um sentido do sentido das palavras que, ao determiná-lo, envolveria essa determinação como uma indeterminação ambígua em instância entre o sim e o não?<sup>578</sup>

Há o canto, desejo de dar um *nome-amor*, no ponto inominável em que a vida colide com a morte, o dia com a noite, o sim com o não. *Alguma coisa...*, dizia, de indeterminada. Há um canto: murmúrio secreto “que é sem segredo e contudo isola cada um, separa-o dos outros, do mundo e de si próprio, arrastando-o (...) para debaixo do mundo comum das palavras quotidianas”<sup>579</sup>. Ou poderia dizer ainda: se “*a vida se vinga de quem a quer cantar*”<sup>580</sup> – conforme leio no “*Sexto Ó*” –, é porque o nome do disfarce, as palavras combinadas entre os homens<sup>581</sup>, precisa ainda ser traído: “*como poderei agradecer senão me retirando – traindo – (...), desertando dessa companhia, fugindo ao convívio da minha prole, (...) me vingando com o otimismo incomunicável de quem já perdeu tudo?*”<sup>582</sup> O otimismo incomunicável de quem já perdeu tudo<sup>583</sup> é aqui, se penso junto a Blanchot, o que do desespero se fez esperança, da destruição elemento de indestrutibilidade, da morte uma vida. Pois, se algo nesses textos gira em torno da perda e do abandono (“*há [também] um ó guardado aí*”), os sete “*Ó*”s não parecem seguir uma via nostálgica. Ao contrário, parecem dar uma dignidade a essa perda, de modo que “*não terás medo*”<sup>584</sup>.

O canto avança contra o medo. Nele, não é o perdido que perdura, mas o perder-se, pois seria preciso, sem medo, fazer-se passagem para essa perda. Com isso, é o perdido que se apaga,

---

<sup>578</sup> BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 350.

<sup>579</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 230.

<sup>580</sup> RAMOS. *Ó*, p. 204.

<sup>581</sup> No “*Sexto Ó*”, assim se lê: “*digo as palavras combinadas – bom dia, como vai, boa noite – a meus contemporâneos, e penduro no cartaz o meu disfarce – o nome, a atividade, o tom da voz, a atitude, a última piada – e me escondo clandestino num navio de carga transparente feito de aço-vidro, de madeira-ar, de um calado-vento submerso, entenda / aqui viemos para olhar de frente e não para morrer de medo, viemos para a grande transfusão de um peito coletivo*”. (RAMOS. *Ó*, p. 205.)

<sup>582</sup> RAMOS. *Ó*, p. 206.

<sup>583</sup> Para Barthes, esse “otimismo incomunicável de quem já perdeu tudo” acontece junto àquilo que ele chamou de “Meio do Caminho da Vida”. O meio do caminho da vida é marcado por uma perda, “um acontecimento vindo do destino”, que corta, incisa, determinando, para um sujeito, a “revirada da paisagem por demais familiar”. Coloca-o em estado de perda mas também lança a “consideração de que não tenho mais nada a perder”. (BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p.7 e p.42.)

<sup>584</sup> Assim também leio no “*Sexto Ó*”: “*nada poderá te abandonar que não tenhas abandonado antes*”. (RAMOS. *Ó*, p. 206.)

levando consigo o “*álbum coletivo das lembranças, todas iguais*”<sup>585</sup>, no batimento contínuo do texto. Pois, para cantar assim, retirando-se da comunidade dos falantes, traindo-a, para o anúncio de um *nome-amor*, seria preciso atravessar a experiência do abandono, e entrar no deserto dessa palavra viva, incomunicável, lavada pelo fogo. Palavra de *quem já esteve lá e agora pede silêncio, sorrindo ao passo lerdo dos dias*.

### **Da morte a uma alegria estranha**

Em um dos ensaios de *Ó*, também encontro o chamado para alguma coisa que, colhida do chão, nasce do que foi destruído. A destruição aqui também se converte em esperança, a perda em maravilha, a morte em uma nova forma de vida:

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 (...), – daí que os corpos e os objetos se despedacem, aceitando novos contornos (...). É o coágulo embrutecido de uma forma de vida, resultado de um reumatismo de fundo (...), é este cadáver encanecido e respeitável que a violência humana ou natural vem tantas vezes chacoalhar (...). E em meio às lágrimas recolhemos a madeira de nossa nova casa, abrimos os braços ao consolo de um novo amor e sabemos do céu e dos homens o que não sabíamos antes.

Pois é preciso converter, sem nenhum adiamento – desde o coração da dor e da perda, mais ainda, de um lugar que não reconhecemos como nosso e que não nos reconhece como dele –, tudo o que perdemos em maravilha, como um ataque com lança ao olho do tufão, cegando-o ou transferindo-o para dentro de nós. Somente deste lugar em que voam as telhas, em que afundam os carros na lama e caem os edifícios será possível atacar, com alguma chance de vitória, a falsa solidez de nosso corpo, daquilo que nos circunda, de nosso amor, de nossos bens – dos nomes que dizemos (...). Somente o mundo em pedaços pode ser convertido em matéria muda, não conformada – matéria sem serventia nem propósito. Então quem sabe será possível tomar parte nela sem que sejamos autores, pequenos deuses acovardados atrás do mando e do verbo. Então seremos arrancados para o alto pelo cone enorme mas sem medo pousaremos sobre o trigo, sobre o olho de um girassol imenso e amarelo.

(...) O sono talvez organizasse este mundo, guardado no amor e na voz, no crescimento dos troncos, na língua dos animais (...)<sup>586</sup>.

---

<sup>585</sup> RAMOS. *Ó*, p. 92. Trecho já citado anteriormente.

<sup>586</sup> RAMOS. *Ó*, p. 117-120.

Chacoalhado o reumatismo de fundo que mora nos seres, recolhidos os destroços, a madeira para uma nova casa, um novo amor, um *nome-amor*, talvez, se vislumbre. A morte tem a potência de abrir o real, havia dito Nuno Ramos em entrevista<sup>587</sup>. Trata-se aqui de converter, sem nenhum adiamento, a destruição em renascimento, em maravilha, a partir de um lugar agora irreconhecível. Um mundo perdido, em pedaços, nos é dado para fazer alguma coisa inconforme, que não serve ao homem, que não serve aos propósitos do mundo antigo. Alguma coisa, inclusive, destituída de autoria, destituída de ordem, ou, talvez, que comporte apenas a ordem do sono. Uma obra, eu diria, quando tudo está perdido, é o que se faria, uma obra guardada no amor e na voz. Fazer uma obra como quem costura “as próprias cinzas. Costurar as próprias cinzas num corpo novo, frágil, feito de cinzas”<sup>588</sup>.

Para Barthes, o desfalecimento do discurso que decorreria de um “conhecimento de um certo vazio”, que leva a linguagem a se calar, a dispensar e mesmo a impedir qualquer comentário ou interpretação, remete à “miséria absoluta do ‘perdido’” e ao “júbilo ardente do ‘vivo’”<sup>589</sup>, como se essas coisas se emparelhassem agora – a morte e o vivo. Nos cantos, ao se perder tudo, sem o fruto da memória, que ativa “*a pez do meu passado, com seu misto de promessa e arrependimento*”<sup>590</sup>, ao fazer com que tudo aceda a um estado de impropriedade, inclusive os nomes e a voz, poder-se-ia florescer,

*espalhando então minhas sementes – não no tronco e no degredo, não na  
ânsia expectante pelo sentido mas na ruga, na face imóvel, antiga, na cova  
sorridente fitando o céu sem medo.*

(...)

*Eu já fui novo, mas agora não tenho medo (...). Não pergunto mais às coisas  
se têm forma, nome. Me divirto com minha própria miopia e guardo as  
propriedades do que é físico em alguma coisa que não é tato e não é vista – é  
sono e confusão cansada, é a gaga frase de uma alegria estranha, é alguma  
coisa que esqueci agora.*

---

<sup>587</sup> Cf. RAMOS. *Nuno Ramos*. *Jornal Rascunho*, p. 9.

<sup>588</sup> RAMOS. *Cujo*, p. 79. Trata-se, novamente, de partir dos pedaços e destroços da ruína, das cinzas do último dia, que restaram do incêndio e do cataclisma. Apanhar, colher os pedaços do chão e fazer com isso o que é frágil, quente, úmido ainda: uma obra, uma vida, uma forma fraca. Pois, de um incêndio se pode ainda extrair o carvão, com que, como a tinta e o grafite, risca-se, traça-se, escreve-se alguma coisa, por exemplo, de novo, no chão.

<sup>589</sup> BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 99.

<sup>590</sup> RAMOS. *Ó*, p. 269-270.

*E não peço mais que seja inteiro o vaso quebradiço onde colaram as estrelas, não peço que seja meu mas que me abandone e deixe, junto à antiga cal do muro que foi branco, junto ao tronco desfolhado onde havia folhas verdes, junto àquela casa onde morava gente, junto àquele livro que alguém lia*<sup>591</sup>.

Em vez da *ânsia expectante por um sentido*, em vez da clareza dos limites e das formas estanques, em vez dos nomes dos dias, surge no texto *alguma coisa* (de novo, indefinida) cuja ordem é a do sono, *alguma coisa* míope. *Alguma coisa* como *uma alegria estranha*. Acolhem-se os retalhos (*colcha pura de retalhos não formados*), a desintegração do todo (*não peço mais que seja inteiro o vaso quebradiço onde colaram as estrelas*), e não mais se deseja recuperar o que um dia foi perdido: *não peço que seja meu mas que me abandone*. Resta a gaga frase, legado semimudo, *alguma coisa* de indeterminada, disforme, que destitui todo o pertencimento, na alegria do abandono. *Alguma coisa* que faz falar o silêncio, o *branco na minha saliva*.

### ***Ler em voz alta***

Para além da *ânsia expectante por um sentido*, há um ritmo, um ritmo sincopado que pedia, eu lia em “Pierrô”. Há um canto que o leitor pode executar, ele mesmo, ao ler os sete “Ó”s em voz alta<sup>592</sup>. Pois, mais do que nunca, com esses textos, estou diante de “alguma coisa que não pertence à economia daquilo que está sendo contado”, nem à economia do livro ou do ensaio, mas *alguma coisa* que “salta para fora e você fica com um patrimônio excessivo”, “que dá vontade de reler, de *ler em voz alta*, de usufruir de outra forma”<sup>593</sup>.

Se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, cumpriria incluir nela: *a escritura em voz alta*. Essa escritura vocal (que não é absolutamente a fala), não é praticada, mas é sem dúvida ela que Artaud recomendava e Sollers pede. Falemos dela como se existisse.

(...) *A escritura em voz alta* não é expressiva; (...) é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (...). Com respeito aos sons da língua, *a escritura*

<sup>591</sup> RAMOS. *Ó*, p. 270-271.

<sup>592</sup> “Frasas que acontecem têm força. Algumas comovem, isto é, movem quem escreve ou lê junto de seu ritmo”. (COSTA. O rosto negativo ou Notas do limbo. Disponível em [fiodeaguardotexto.wordpress.com](http://fiodeaguardotexto.wordpress.com). Acesso em nov. 2015.)

<sup>593</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5. Grifo meu.

*em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa perspectiva de fruição [de gozo]) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem. Uma certa arte da melodia pode dar uma ideia desta escritura vocal (...).<sup>594</sup>

Barthes fala aqui de uma escritura vocal, em voz alta, que abandona o “código regular da comunicação”<sup>595</sup>, a caixa dos chocalhos repetidos, para introduzir, diferente do que ocorre com a fala, não a clareza das mensagens, não a expressão, não o sentido, mas o *grão* da voz: a arte de conduzir o próprio corpo. Nessa escritura, pode-se ouvir a “pátina das consoantes”: no caso de Ramos, as consoantes que se encontram na mesma sílaba, em dureza de pedra a cravar-se na língua. Nessa escritura, não a língua da fala, mas a língua que lambe o sal, o corpo sólido, úmido e quente da língua que se move dentro da boca: “toda a presença do focinho humano”<sup>596</sup>. Escritura vocal como uma certa arte da melodia, da música, que não mais apenas, como afirmara Valéry, invade o corpo por todos os lados, mas que se deixa invadir por um corpo, seus incidentes pulsionais, sua respiração em desarranjo, seu fôlego curto, seus espasmos. Uma escritura que faça ouvir as palavras em sua materialidade, deportando o “significado para muito longe” e jogando “o corpo anônimo do autor em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui [isso goza]”<sup>597</sup>.

O canto assim executado, o texto feito uma partitura para gogos, faz ressoar essa língua cheia de sargaços, onde vem morar o que nas palavras vai além das palavras e ao mesmo tempo é sua aparência literal, sem conteúdo oculto. Uma língua que não resvala para a retórica sem sumidouro possível<sup>598</sup>; ela atende ao chamado longínquo de um sino, na face da palavra inabordável por meio da ânsia do sentido. Ela, ainda, aposta em um *nome-amor*, que poderia ser também a “confiança despreocupada e feliz pela qual (momentaneamente) um termo se

---

<sup>594</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 77-78.

<sup>595</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 77.

<sup>596</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 78.

<sup>597</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 78.

<sup>598</sup> “Existem certamente muitos meios (...) de dominar a palavra do deserto. A retórica é um desses meios de defesa, eficazmente concebido e diabolicamente ajustado para conjurar o perigo, mas também para o tornar necessário e premente precisamente nos pontos onde as relações com ele se podem tornar ligeiras e proveitosas. Mas a retórica é uma proteção tão perfeita que faz esquecer o objetivo para que foi organizada: não só repelir, mas atrair, desviando-a, a imensidade falante; ser um posto avançado no meio da agitação das areias e não uma pequena muralha a fingir destinada à visita dos passeantes de domingo”. (BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 232-233.)

insere no interminável”<sup>599</sup>. Um termo que não quebre o silêncio inerente àquilo que se nos apresenta inominável. Um nome que acolha o sem nome, a falta: um nome anônimo, um “batismo atônito”<sup>600</sup>, enfim.

### **Pequenos ó’s, a mais**

A língua é descodificada pelo seu estatuto nascente – o *nome-amor* – e restituída a uma realidade material que a língua corrente recalca. A língua, agora, é “matéria de uma concha vasta para ecoar, ecoar”<sup>601</sup>. Canto salino

multiplicado nesta concha, e a intimidade de certas palavras, ditas bem baixinho, logo se faz colcheia incrustada na tempestade. Toda a cidade sabe disso e nos denuncia, parece tomada, o coro gago das esquinas pronuncia o nome do que foi sumido e uma pilha de meninos auto-incendeia seus corpinhos numa pira inútil. (...) Então reproduz sozinho, com a voz bem fina mas perfeita, afinada, essa canção que chega a ele de toda a parte.

É preciso prestar atenção a isto, pois a tudo o que foi vivido corresponde uma nota deste canto. O difícil é que a voz aguente e não se quebre, perdendo toda a cadeia de diminutas, dos contrapontos quase espaciais. É melhor que quem tente cantá-la o faça cedo, que seja ainda um menino. O mais indicado é que seja órfão, enfrentando sozinho cada facho de farol que o persegue e lança chumbo contra as suas costas<sup>602</sup>.

Os sete cantos tocam a parte exilada das palavras, neles a retórica nada pode. O canto é, por isso, o contraponto que atravessa o livro. Os “Ó”s configuram ainda um canto por abordar *alguma coisa* para a qual ainda não há nome adequado, por abordar o indeterminado por meio de uma língua não menos indeterminada. Mas essa *alguma coisa* tantas vezes repetida é, ao mesmo tempo, reduzida a uma só letra final: ó – irredutível. O ó, letra única, vazada<sup>603</sup>, mínima. Pasma, grunhido, ruído, é *alguma coisa* também indefinida que atravessa o livro.

---

<sup>599</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 82.

<sup>600</sup> Expressão retirada dos seguintes versos de Herberto Helder: “A poesia é um batismo atônito, sim uma palavra / surpreendida para cada coisa: nobreza, um supremo / etc. / das vozes –”. (HELDER, Herberto. *Ofício cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 460.)

<sup>601</sup> RAMOS. *Ó*, p. 185.

<sup>602</sup> RAMOS. *Ó*, p. 185-186.

<sup>603</sup> Pois o que é a matéria senão o próprio oco da coisa, “o que é a matéria, toda a matéria, senão um grão de metal vazado, um grão de vidro oco”? (JOURBERT apud BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 67.)



Grito áfono ou “grito mudo, um grito no vazio”<sup>604</sup>, quando falta a linguagem, e o “corpo é quem de algum modo fala”<sup>605</sup>, sem a articulação do discurso. Letra cuja inteireza, ainda que perfurada, tem a solidão de uma palavra que integra – dispersando-se nos textos – todos os cantos em um. Os sete “Ó”s: *Um Só Canto?*

O Ó maiúsculo é o título do livro, do livro como um todo. Mas esse livro, esse livro de ensaios, é atravessado vez por outra pelos cantos, que o furam e o abalam. Nesses cantos que perfuram o livro, escritos em itálico, em que o conteúdo é rarefeito, em que não cabe objetividade, e tudo se faz passagem para uma perda e para um perder-se, advém o ó minúsculo tantas vezes retomado. Pequeno ó, cuja predicação ou significação também se perde no infinito das listas, no desaguamento interminável das imagens. Pequeno ó, pequenos ó’s, pequenos livros dentro de um livro maior. Pequeno outro do livro. Pontos onde o livro goza; pontos de falha, de furo, onde a linguagem canta, exaspera-se, estranha-se. Pequeno nome, ainda, quase nada. Uma letra, apenas, que pousa nos textos e parece tornar inadequados os demais nomes, a mostrar como as coisas permanecem ainda mal nomeadas.

Pois o que é que fica quando no canto tudo se faz passagem, tudo está de passagem, que é que fica quando tudo passa? Primeiro, a própria passagem, o próprio passar. Mas também: uma letra, apenas: ó. Letra em que também figura um zero, zero de linguagem, de uma língua colocada em estado de queda, em estado de perda<sup>606</sup>.

---

<sup>604</sup> Cf. LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um Outro a outro*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 24. Para Lacan, “o grito não precisa ser emitido para ser grito”. LACAN. *O seminário, livro 16: de um Outro a outro*, p. 219.

<sup>605</sup> RAMOS. Ó, p. 26.

<sup>606</sup> Barthes assinalou como a interjeição *Oh*, no haicai japonês, demarcando o momento de *satori*, quando ocorre “a dispensa da linguagem” e o corpo todo se coloca, atestaria o mais sutil e o mais doloroso, “portanto real”. No entanto, trata-se de uma “constatação fosca do real”, que, ainda assim, brilha, desaparecendo. “Pessoalmente, gosto dessas interjeições muito literárias; parecem-me que elas tornam a sintaxe menos rígida; produzem um brusco desmoroamento da sintaxe, um *esquecimento* do tético, um não-controle da lei sujeito/predicado; um breve soluço ou suspiro (como na música)”. (Cf. BARTHES. *A preparação do romance I: da vida à obra*, p. 130-131.) Um breve soluço ou suspiro, como na música, que, segundo Barthes, torna a sintaxe menos rígida, tal como li também em “Música”, de Nuno Ramos. Ela retalha a sintaxe, em um desmoroamento do discurso, na “irredutibilidade do estranho”, conforme expressão de Silvina Rodrigues Lopes (Cf. LOPES. *A literatura como experiência. Literatura, defesa do atrito*, p. 19-20), diante do qual só se pode exclamar, num grito áfono, escrito, o limite de qualquer domínio: ó!



Esse nome mínimo, tantas vezes repetido, em momentos distintos, é mal situado, mas aparece aproximado do mar, da morte, do esquecimento, do abandono, ou ainda: de uma palavra oca (*coração no oco da palavra*). Mas, sobretudo, aparece ligado ao canto. Canto em que nada se conta – não identificamos bem tempo, espaço, personagens...<sup>607</sup> Nele, nada nos é dado de modo objetivo. Mas o que não se conta é justamente o que se canta, o que se pode cantar?

Os sete cantos excedem o livro, diria: *a mais*. Abrem-lhe clareiras de opacidade, opacidade que ilumina a falta de apoio e de garantias que agora se afirma. Não contribuem para a unidade ou, ainda, comportam uma unidade à sua maneira – que não é a do livro. Consentem com a fratura, com o declive e com o inacabado do poema; consentem que pôr fim ao infinito não tem fim, e que, por isso, uma escrita acaba, sem acabar, ainda. Empurram sempre um pouco mais para fora do livro.

Se leio cada “Ó” em voz alta, distraio-me e reentro em seu seio, na coreografia sonora das palavras que, ali, migram como dunas, como ondas, e não refluem “inteiramente para a operação de que o livro necessita”<sup>608</sup>. Poema como uma “chuva forte, a vista da janela”, que solta “de repente o teu apito grave, como o de um navio que quer partir, tocando no porto (...), por muito tempo, chamando”<sup>609</sup>. Nos cantos, a chuva da linguagem, a chuva oblíqua da linguagem que se desnuda e se transfigura no declive das letras, em itálico. Em queda livre.

Dizemos ó  
e nosso corpo  
expande a baía  
badalada a amígdala  
de um sino contínuo<sup>610</sup>

---

<sup>607</sup> As leis que regem a narrativa parecem tocar os Cantos também apenas de passagem, como se, “ao lutar com o real da língua”, como diria Barthes, a escrita tenha abandonado a Fantasia de “saber narrar”, saber “escrever bem”, desembocando no abandono das categorias que regem a poética aristotélica, restando, disso, o canto, o poema, já sem relação “forte” com uma trama de motivação imaginária. A narrativa fica em segundo plano, abalada pela força do chamado longínquo de um sino. (Sobre a Fantasia de saber narrar, retornar ao texto que dá início a esta tese: “Isso me é ainda difícil de nomear”)

<sup>608</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5. Essa é uma das definições do *a mais* indicada por Nuno Ramos. Sobre isso, retornar ao texto que introduz esta tese: “Isso me é ainda difícil de nomear”.

<sup>609</sup> RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 63.

<sup>610</sup> RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 102-103

*a mais*

– deserto

A paisagem que da catástrofe decorre é desértica, impede a morada, o repouso, pois no deserto “apenas se pode errar”<sup>611</sup>. O deserto, lugar sem lugar, sem tempo, define o fora para Blanchot: “O deserto é esse fora, onde não se pode permanecer, pois estar aí é sempre já estar fora”<sup>612</sup>. Exílio, errância dos heróis mudos, destinados a outro tipo de aliança, não a da língua que faz murada, mas, na miséria da fome e do frio, a palavra em sua relação nua com o Exterior, a que Blanchot chamará de palavra profética<sup>613</sup>.

Deixo-me conduzir aqui pela narrativa de “Bled el atech”<sup>614</sup>, de Nuno Ramos, cuja figura é o deserto, esse lugar-nenhum, que exigiu, já no início, a perdição e a errância; “deixamos que seu passo [do camelo Al-Arzheimen], como uma sombra levantada da areia, guiasse os nossos”<sup>615</sup>. Pois o deserto constitui-se também pela quase nula orientação da luz, uma vez que há um sol distribuído por toda parte; assim, só a sombra oriente dos passos do camelo poderia ofertar algum norte. Essa sombra que se põe sobre o excesso de luz, ainda que pouca, conduzia os passos dos perdidos, fazia cessar o incessante sol em toda parte.

Não raro, no deserto de “Bled el atech”, a vida que resistia valia-se da morte, pois do último camelo que morrera – “O último camelo deitou-se (é assim que morrem)”<sup>616</sup> – se lhe retirava a água do estômago, sorvida junto à urina e ao sangue. Nesse lugar ainda havia que se

---

<sup>611</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 88.

<sup>612</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 88.

<sup>613</sup> “A linguagem em que fala a origem é essencialmente profética. Isso não significa que dite os acontecimentos futuros; quer dizer que não se apoia em algo que já existe, nem numa verdade em curso nem na única linguagem já falada ou verificada. Ela anuncia, porque começa. Indica o futuro, porque ainda não fala: linguagem do futuro, pelo fato de ser ela mesma uma espécie de linguagem futura, que sempre se antecipa, não tendo sentido e legitimidade senão adiante de si mesma – ou seja, fundamentalmente injustificada. E tal é a sabedoria desarrazoada da Sibila, que se faz ouvir durante mil anos, porque jamais é ouvida agora, e essa linguagem que abre a duração, que dilacera e que começa, sem sorriso, nem adorno, nem maquiagem, nudez da palavra primeira (...)”. (BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 59-60.)

<sup>614</sup> RAMOS, Nuno. Bled el atech. In: LEITE, Nina V. de A.; MILÁN-RAMOS, J. G. (orgs.). *EntreAto: o poético e o analítico*. Campinas: Mercado de Letras: 2011. Fragmentos de Bled el atech foram escritos em braile, em “caracteres agigantados” e moldados em gesso nas paredes da instalação *Mácula*, de 1994, apresentada na XXII Bienal de São Paulo. (Cf. RAMOS, Nuno; SARDENBERG, Ricardo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p. 96.)

<sup>615</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>616</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

transportar a pouca água que restava – medida de vida – e ainda “nossos trapos, e ainda nossa pele – e os próprios passos”<sup>617</sup>. Mas como é que se transportam os passos? Como é que se transporta aquilo que nos deve transportar? Caminho um pouco mais com o texto de Nuno Ramos, único que pode aqui orientar, tal como a parca sombra dos magros camelos, os passos errantes do leitor.

No deserto, leio então, em meio a “torvelinhos de pó”<sup>618</sup>, havia a desorientação, o aberto incontornável, pois “Apenas a luz, nítida e impessoal, sem relevos para contornar, lançava sua geometria entre as dunas”<sup>619</sup>. Os guias haviam abandonado os desertados, agora “a boiar sem governo sobre a areia”<sup>620</sup>. Tudo que se oferecia aos cinco sentidos transtornava-os, aguçando a perda: o ruído do vento constante, tudo era grão, céu ou luz cegante. Assim, o “sentido da proporção ausentara-se”<sup>621</sup>. Tudo parecia sem governo, paisagem cujos parques matizes eram-lhes ilegíveis, em um mundo em que todas as ferramentas eram grosseiras<sup>622</sup>.

Cada passo parecia repetir o anterior, sem lhe avançar um centímetro, desfazendo a ordem passado-presente-futuro: “essa caminhada não o leva a parte nenhuma, é o erro que, à maneira do labirinto, o arrasta no espaço onde cada passo adiante é também um passo atrás...”<sup>623</sup>. Tudo era retorno, recomeço, “tempo morto”<sup>624</sup>. Era assim o deserto de areia: “Nada. Areia. Nós mesmos”<sup>625</sup>. Onde impera a exclusão radical, ali “faltam as condições para a verdadeira permanência”<sup>626</sup>. Um ali que é sempre alhures, um alhures que é sempre ali. No máximo, encontravam-se, no caminho, cemitérios de bichos mortos, ossadas dos que não resistiram.

Compreendemos que não sairíamos mais dali. Há uma semana decidimos seguir o passo trôpego de nosso último camelo, que morreu esta manhã.

---

<sup>617</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>618</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>619</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>620</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>621</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>622</sup> Aludo ao trecho que diz: “carregávamos ferramentas grosseiras num mundo de minúcia e monotonia”, num mundo em que era preciso ler a minúcia do resto, do que não sabiam – “uma ossada, uma sarça, uma duna (...)”. (RAMOS. Bled el atech, s.p.)

<sup>623</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 180.

<sup>624</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 23.

<sup>625</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>626</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 77.

Estou cansado de um cansaço completo, sereno. O frio, o frio do deserto é o que me inquieta agora. Meu pensamento é seco como este lugar, e vejo a morte como coisa pequena, minha imagem na pupila do camelo<sup>627</sup>.

Deserto, ou “terra da sede”<sup>628</sup>, é, sim, um lugar sem lugar, posto que inexistente sombreado, inexistente a vegetação, o ressaltado de um relevo, o matiz de um traçado. Contudo, em meio a total perdição, algo tragava para mais longe os passos, impedindo-os de parar. A nula sombra provocava um efeito curioso: avistava-se uma superfície espelhada: “Não seria simplesmente um deserto de sal, dejetado de algum lago evaporado, cujos cristais brilhariam como vidro?”<sup>629</sup> Tratava-se de uma visão enganadora ofertada pelo deserto?

A visão obrigava os caminhantes a seguir, seguir quando tudo lhes parecia dizer: estanquem os passos! Tal qual o canto das sereias, a visão das dunas “sem nome, lançando reflexos aos deuses sedentos, contou sua melodia para meus companheiros”<sup>630</sup>.

Essa visão, contudo, não era senão sua cegueira. Andava-se às cegas. Não havia lugar porque o chão não podia sustentar os passos, só os passos poderiam sustentar os passos (como uma canção de resistência?). Não havia estrada, mas cumpria caminhar nessa ausência. Contudo, o “fato é que temos à nossa frente uma espécie de miragem às avessas, *real e perigosa*, embora não se deixe ver”<sup>631</sup>. Opaca, essa miragem, real e perigosa, impelia os passos a continuar. Era por ela que caminhavam ainda: “Viemos atrás de algo estranho, de natureza única”<sup>632</sup>.

Seria essa miragem<sup>633</sup> às avessas a atração “para fora dos caminhos seguros [qu]e o arrasta para o mais difícil e o mais longínquo”, quando “é preciso ter renunciado também a esses recursos [recursos do mundo, talento pessoal], não contar com mais apoio no mundo e estar livre de si mesmo”<sup>634</sup>.

---

<sup>627</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>628</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>629</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>630</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>631</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p. Grifo meu.

<sup>632</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>633</sup> Blanchot certa vez aproximou *obra e miragem*, dizendo da obra: “sempre original e, em todos os momentos, começo: assim parece ser sempre nova, a miragem da verdade inacessível do futuro”. (BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 249.)

<sup>634</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 198.

\*\*\*

O que fazer com o infinito que assoma quando a morte ruge de perto demais? É justamente esse ermo, esse ermo que nenhuma leitura esgota, que empurra para mais longe a obra, ou os passos de um perdido, o que uma escrita pode também criar de dentro-fora das suas linhas, de dentro-fora dos seus fins.

No deserto, leio no texto de Nuno Ramos, não era possível escapar à sede, pois “não há sombra onde possa descansar, não há água para sua sede, descanso em seu pensar, exílio onde se esconder, recomeçar”<sup>635</sup>. Perdida a ordem passado-presente-futuro, cada passo a repetição do mesmo.

Um escritor encontra-se também “cercado por estas dunas”<sup>636</sup> e vive ainda um pouco mais, enquanto escreve. A palavra da literatura convoca o deserto, mas só ela pode imprimir-lhe algum limite, ainda que não faça com que, assim, haja um apoio definitivo para os passos errantes daquele que o lápis empunha. Acerca-se do deserto quem se aproxima dessa fala desolada – onde se está “privado de todo socorro”<sup>637</sup> – de onde fala a literatura.

Do mesmo modo que os Hebreus só estiveram no Egito de passagem, recusando a tentação de um mundo fechado que, através de um estatuto de escravos, lhes daria a ilusão de se libertarem sem saírem do mesmo sítio; do mesmo modo que só começaram a existir no deserto, livres por se haverem posto a caminho, numa solidão em que já não estavam sós – assim era necessário que, ao tornarem-se por sua vez possuidores e moradores, senhores de um rico espaço, houvesse sempre entre eles um resto que não possuía nada, que era o próprio deserto, esse lugar sem lugar que é o único lugar onde a aliança pode ser concluída e onde é necessário regressar sempre, como àquele momento de nudez e de arrancamento que está na origem da existência justa<sup>638</sup>.

Posso extrair do trecho de Blanchot que o resto a que se retorna quando nos valem da escrita é resto do deserto – momento de nudez e arrancamento, origem da existência justa. De cada um, o rasgão das coordenadas de espaço e de tempo, noite entranhada num dia sem

---

<sup>635</sup> RAMOS. *Ó*, p. 181.

<sup>636</sup> RAMOS. Bled el atech, s.p.

<sup>637</sup> KAFKA apud BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 69.

<sup>638</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 88.

sombra. A esse resto o escritor, como os Hebreus, sempre regressaria, junto a um certo estado de pobreza, quando tomasse a palavra em suas mãos, guiado, talvez, apenas, pela parca sombra dos dedos na folha (areia) branca.

Ao pegar da pena, cresce-lhe o deserto à sua volta<sup>639</sup>.

No ermo e “no erro da migração infinita”, na luta “incessante para fazer desse lá fora um outro mundo e desse erro o princípio, a origem de uma liberdade nova”<sup>640</sup>. Aí residiria, segundo Blanchot, a verdade do exílio, que não constitui um outro mundo para além desse que conhecemos, mas a perda do mundo, o estar fora do mundo, o “seio da dispersão”<sup>641</sup>. Assim, o deserto, a arte, “não afirma um outro mundo, embora seja verdade que ela tem sua origem, não num outro mundo mas no outro de todo mundo”<sup>642</sup>.

Nenhum repouso, é ao deserto – esse outro de todo mundo – que se retorna quando se escreve, “terra nua onde o homem nunca está presente, mas sempre fora”<sup>643</sup>. Nasce aí a palavra desolada ou profética, miragem às avessas, real e perigosa, que não se vê: “palavra do Exterior que não cessa(...)”<sup>644</sup>. Palavra que se afirma no homem que a escuta e a repete, tornando-a inteiramente outra, “como no sonho de Jeremias, nada desenha o futuro, a não ser o ritmo do passo, os homens a caminho, a imensa oscilação de um regresso impossível”<sup>645</sup>. O engano se desveste em horizonte que, entretanto, não fixa um caminho seguro.

Contudo, se as palavras proféticas chegassem até nós, o que nos fariam sentir é que não contêm alegoria nem símbolo, mas que, pela força concreta da palavra, põem a nu as coisas, nudez que é como a de um imenso rosto, é luz, o absoluto da luz, aterradora e arrebatadora, familiar e inapreensível, imediatamente presente e infinitamente estranha, sempre por vir, sempre por

---

<sup>639</sup> Segundo declara Blanchot: “Para o homem medido e de medida, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, votado ao erro de um empreendimento necessariamente um pouco mais longo que a sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, ainda que saiba que não o é e tanto mais quanto melhor o souber”. (BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 103.)

<sup>640</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 69.

<sup>641</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 69. O curioso é que o resto também se entranha na palavra deserto, no reembaralhamento das suas letras: como aquilo de que seria feito.

<sup>642</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 75.

<sup>643</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 88.

<sup>644</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 91.

<sup>645</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 92.

descobrir e até por provocar, embora tão legível como pode sê-lo a nudez do rosto humano: neste sentido somente, figura. A profecia é uma mímica viva<sup>646</sup>.

É assim a letra que é chamada a ser lida, continua Blanchot, incarnando o dizer numa forma viva, a estirar-se para além do tempo e do espaço, perto e longe. Essa a palavra que se transmite, de homem a homem, fazendo-os despertar no seio da noite. Palavra profética tra(du)zida pelos poetas; palavra de recusa, mas que se dobra na página “através do desenvolvimento do ritmo e do selvagem acento”<sup>647</sup>. Miragem (às avessas, portanto) real e perigosa, que destina as imagens a seu abismo perpétuo. Convocação do deserto incontido em toda palavra humana, mímica viva, “solidão de uma fogueira” no “descampado imenso”<sup>648</sup> do deserto. O ermo, o erro, um meio de passagem, “um meio de verdade”<sup>649</sup>, diria ainda o autor francês. “Morrerei pelo que vi, e aquele que encontrar minhas anotações tenha pena de mim, pois o que vi foi pouco. Rasgo minhas mãos nestas lâminas (...)”<sup>650</sup>, termina Nuno Ramos.

Ao desenhar uma estrada onde não havia, o que vi, com espanto, foram os meus próprios passos.

---

<sup>646</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 93.

<sup>647</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 94.

<sup>648</sup> PESSANHA. *Ignorância do sempre*, p. 54.

<sup>649</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 81.

<sup>650</sup> RAMOS. *Bled el atech*, s.p.



*Junco*

**A mor talha, o grão da língua**

*Esses dois momentos de verdade:  
momento de Morte e de Amor*

Roland Barthes

*Eu vi o amor cantar  
A mortalha da beleza*

Nuno Ramos

### **Breve prólogo: palavra com peso**

Extraio, para começar, uma breve passagem do texto “Poesia e pensamento abstrato”, de Paul Valéry:

Cada palavra (...) parece-me uma dessas pranchas leves que jogamos sobre uma vala ou sobre uma fenda na montanha e que suportam a passagem de um homem em movimento rápido. Mas que ele passe sem pesar, que passe sem se deter – e, principalmente, que não se divirta dançando sobre a prancha fina para testar a resistência... A ponte frágil imediatamente oscila ou rompe-se, e tudo se vai nas profundezas<sup>651</sup>.

Para Valéry, a palavra, quando ganha peso, deixa de tamponar a fenda ou a vala que atravessamos ao fazermos uso da linguagem. Ao ganhar peso, a palavra exige um outro tipo de passagem, de pisada ou de passo. Sobre ela passa a ser necessário se deter. Entretanto, nem tudo se vai nas profundezas. Há algo disso que resta. Seria preciso, por isso, avaliar o que passa, mas com detenção, reclamando um outro modo de leitura, diverso daquele que, segundo escreveu Valéry, “passe sem pesar”.

Arrisco-me a dizer, ainda, que se aventura na escrita quem a todo tempo tropeça e se detém nas palavras, mesmo a mais familiar entre elas. Assim também acontece a uma experiência de análise, quando as palavras nos são devolvidas restituídas de peso. E saímos do consultório de um analista como quem leva pedras nos bolsos, repesando nosso (im)próprio corpo. E apertamos as palavras entre os dedos. Vemos: são estranhas – por isso, potentes –; vemos: são inconformes ao antigo corpo.

---

<sup>651</sup> VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *Variedades*. Trad. Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras: 1991. p. 203.

## Das distâncias (pausa, poesia)

Antes de entrar em *Junco*, tomo dois textos de Nuno Ramos publicados em *Ensaio Geral*: “Monólogo para um cachorro morto” e “Monólogo para um tronco podre”<sup>652</sup>. Ambos eram originalmente destinados à leitura em voz alta. Essa voz, após gravada – portanto já desligada do seu suporte, como, diria Lacan, resto de um corpo a persistir na fita do gravador<sup>653</sup> –, seria executada, em cd-player, diante de tronco e cão. Tal cena seria, por fim, filmada<sup>654</sup>. O filme, exibido em um monitor de tela plana, junto ao texto na sua versão impressa, cavado em blocos de pedra “que fazem as vezes de imensas páginas”<sup>655</sup>, comporiam a exposição intitulada “Monólogos”. Os blocos de pedra, dispostos frente a frente, separar-se-iam pela distância mínima de 25 cm, como se conversassem entre si, num endereçamento mútuo, e/ou mantivessem uma indiferença em relação ao leitor, para quem parecem dar as costas. Com isso, o acesso e a legibilidade do texto são obstruídos, ele “permanece visível, mas não legível, pois ele está impresso na parte interna das placas”<sup>656</sup>.

O fato de haverem sido originalmente escritos para a leitura em voz alta, tendo como destino o filme (e, depois, uma exposição), justifica a presença das rubricas pelos monólogos espalhadas, indicando, entre parênteses, a entonação e o tempo de fala do “ator”, como o reiterado “pausa”, mas também: “com ênfase”, “baixinho” ou “como se contasse uma fábula”... Esses blocos de palavras entre parênteses, na versão impressa de *Ensaio Geral*, ganham, porém, uma ambivalência. Conforme aparecem no livro, as rubricas são apropriadas, tragadas pelo texto, como parte da sua *composição* poética. Com isso, a sua função cênica se perde. Ao mesmo tempo, parecem manter certa distância do texto, distância essa conferida pelo próprio parêntese, que normalmente procura indicar conteúdos intercalados, adicionais, ou ainda desvios, digressões, que se soltam do texto principal. Apropriados e, simultaneamente, desapropriados, os trechos entre parênteses, na versão impressa dos

---

<sup>652</sup> RAMOS, Nuno. Dois Monólogos (um projeto de exposição). *Ensaio Geral*: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007. p. 357-365.

<sup>653</sup> Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 298.

<sup>654</sup> No caso do cão, a cena se passaria na rodovia Raposo Tavares, no caso do tronco, na praia.

<sup>655</sup> RAMOS. Dois Monólogos (um projeto de exposição). *Ensaio Geral*: projetos, roteiros, ensaios, memórias, p. 358.

<sup>656</sup> OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), p. 175.

monólogos, recobram para eles uma certa inutilidade, conferindo às palavras neles usadas um outro peso e, por isso, um sentido em deslocamento.

Vejamos, primeiro, o monólogo para o cão:

### **Monólogo para um cachorro morto**

Poesia (*pausa*), entre nós dois. Entre nós dois (...) uma fenda. Vê, onde um corpo fendido recebe outro corpo e um terceiro corpo nasce deles, entre eles, feito de. (*Pausa*) (...) Assim: teu pelo. Assim: a chuva. Ladrada. Ou carne lacerada, imagem dentro do meu olho. Meu olho. (...)

(*Pausa*) Doente porque vejo claramente, porque sei que à minha frente há o pedregulho. Ei-lo, pedregulho. Permito o pedregulho. Ei-lo, corpo lavado. Permito o corpo lavado. Ei-lo, retina ferida, latido meio fome, meio medo, meio noite intensa. (...) Meu interesse olha para isso (*com ênfase*) e passa. (...)

Mas em você se fixa, e cava. (...) Eu paro. Paro e contemplo, porque deve ser assim. Você aí, eu aqui. Mesmo que meu dedo toque a tua pata há um quilômetro parado entre nós, como na estrada. Mesmo que minha voz, esta voz, penetre fisicamente os pelos da tua (tua o quê? (*pequena pausa, grita*) carcaça!), mesmo que como uma pedra num lago imóvel o som da minha voz se espalhe pela estrada e por toda a vizinhança ao redor da estrada (...), mesmo que migre da minha garganta até o som do copo e do cabo da faca, dos dentes do garfo nas hachuras da borda do prato, mesmo que se hospede numa inútil semelhança com o que é belo, ou, ao contrário, num lamento contínuo, numa mulher chorosa, na lama do meu tímpano, um (*grita*) canto! (...)

todos têm pleno conhecimento de que – entre nós dois teria de ser exatamente isso: (*pausa, voz grave*) distância (*pausa*), distância (*pausa*), a distância (*pausa*), uma distância que se mostra, para a qual aponta, para a qual se aponta, à qual alguém pode se referir como a alguma coisa concreta, palpável, em suma, (*voz bem grave*) esta distância aqui. (*Pausa*)

Quando leio, logo no início: “Poesia (*pausa*), entre nós dois”, a *pausa*, entre parênteses, deixa de ser a indicação de uma ação do corpo em cena, passando a participar, agora, da cena do texto (ao menos na sua versão impressa), como um elemento de estranheza a pontuar os monólogos, dentro-fora deles. Aproximada da palavra “poesia”, a “(*pausa*)”, assim grafada, parece indicar, ainda, uma afinidade entre essas palavras, numa espécie de aposto – mínima lista – que inventa uma sinonímia incomum, apresentando, agora, dois nomes para *alguma coisa...* que permanece entre. Entre nós dois, *Poesia*, mas também (*pausa*), essa distância temporal que reporta a um vazio, entre um antes e um depois.

Essa distância, não obstante, seria não só temporal, mas também física, como parece indicar o monólogo para o cão, cujas passagens anteriormente citadas recusam-se a essencializar as coisas, que saltam, no texto, sem predicados; saltam como emergência nua: “(...) sei que à minha frente há o pedregulho. Ei-lo, pedregulho. Permito o pedregulho. Ei-lo, corpo lavado. Permito o corpo lavado. Ei-lo, retina ferida, latido meio fome, meio medo, meio noite intensa”. Pois o gesto de nomear, nesse momento, é permitir a existência das coisas, sem nada mais dizer delas; apenas dizê-las como quem as chama: “Assim: teu pelo. Assim: a chuva”.

A distância é convocada como coisa, como uma extensão na estrada, uma distância que se mostra e “à qual alguém pode se referir como a alguma coisa concreta, palpável”. Pois há dois “corpos” que se colocam em contato: a voz que emite o texto e o cão, à beira da estrada. E um terceiro corpo nasce deles, feito de. (*Pausa*). Seria ele o texto? Um texto incorporado, tornado corpo, esculpado, quando cavado em blocos de pedra, cuja distância mínima – 25 cm – é ainda uma distância considerável, uma vez que, por dentro iluminado, obedece à justa medida que permite entrever um muro de inscrições que, no entanto, permanecem ilegíveis? Texto a pôr distância, pausa, poesia entre nós dois; texto também como alguma coisa concreta, palpável e precisa: “esta distância aqui” (e não outra, nenhuma outra)?

Ou, ainda: texto que incorpora uma voz ao silenciá-la, reportando o teatro dos gestos ao grão poético, cujas palavras nada têm do seu sentido senão seu deslocamento? Texto como fenda, espaço-tempo inocuado, a pôr abismo entre bichos e homens, coisas e nomes, vida e morte, mas também a doar-lhes a vizinhança, o toque, a passagem; a doar-lhes, enfim, a própria doação – de um para outro, num ressoar que à poesia não é indiferente? Texto como fenda que se abre na montanha e que a palavra não tampona, mas é a própria matéria de que é feita; ela, com seu peso?

## **Vire corpo completamente**

### **Monólogo para o cachorro morto [continuação]**

(...) Por que não abro as pálpebras e solto a tua imagem? Imagem, matilha aprisionada – saia daqui. Saia de trás das minhas pálpebras. Não te guardo mais. Flutue até que a próxima chuva te encharque, até que o excesso de luminosidade te apague. Vire corpo, imagem. Vire corpo completamente (...).

(*Pausa*) Estou alegre. Tão alegre que esqueço o nome do que me cerca. As ruas, pessoas, placas, cifras, apitos, avisos, preços, mercadorias. Esqueço o nome de quem há tanto tempo me rodeia e me seduz. Sou o sabão que tem mil nomes – mas esqueci os nomes todos de uma vez. Todos eles. De uma vez. (...) alegremente não sei o nome de mais nada, nem de ninguém. (...) esqueci completamente o nome do que fiz, dos produtos e das pessoas e dos lugares, das ruas e avenidas onde estavam.

Esqueci, como um milagre.

Esqueci tudo, alegre e absolutamente tudo, e me debrucei sobre você, (...) ó cachorro amado. Esqueci os nomes das mercadorias mas ainda sei dizer: é noite, estou aqui, parado, meu medo, meu gesto, meu nome, meu cachorro, a carranca libertada da tarefa de morrer, de ser a carranca de um cachorro morto.

Mas não sei teu nome. (*Baixinho*) Não sei teu nome ainda. (...) não sei despertar a tua cauda ao pronunciar teu nome. (...) Que nome você me daria?

Qual o meu nome, cachorro?<sup>657</sup>

No monólogo para o cão, a imagem, “matilha aprisionada”, teria ainda de sofrer um trabalho de abandono, até que a chuva a encharque, até que o excesso de luminosidade a apague. “Não te guardo mais”. E, assim, só assim, tornar-se-á um corpo, completamente: “Vire corpo, imagem. Vire corpo completamente”<sup>658</sup>. Mas apagar a imagem remonta, agora, ao apagamento dos nomes que às coisas foram um dia dados. Esquecê-los, como um milagre. Disso decorre uma alegria particular: “alegremente não sei o nome de mais nada”.

Esquecer os nomes é também se dirigir, pelo texto (pausa, entre nós dois), a um cachorro sem nome, que, por isso, permanece fora das instâncias domesticadas, restando como elemento

---

<sup>657</sup> RAMOS. Dois Monólogos (um projeto de exposição). *Ensaio Geral*: projetos, roteiros, ensaios, memórias, p. 359-362. Recortei, do “Monólogo para um cachorro morto” e, mais adiante, do “Monólogo para um tronco podre”, algumas passagens vestigiais. Originalmente escritos em um único parágrafo, aqui decidi citá-los como quem os vai “partindo aos pedaços” (expressão que extraí da seguinte sentença proferida pela escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol: “o que escrevo é uma só narrativa que vou partindo aos pedaços”). (LLANSOL apud BRANCO, Lucia Castello. Encontro com escritoras portuguesas. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: UFMG, v. 13, n. 16, jul/dez 1993. p. 109), inspirada pela operação realizada também pelo próprio Nuno Ramos ao transpor para *Junco* quatro versos de Drummond, sem deles nada alterar, a não ser o corte da linha, a métrica, a extensão dos versos. Os versos transplantados de “A máquina do mundo”, já em nova disposição, são: “olha /repara /ausculta /essa riqueza sobrança a toda pérola /essa ciência sublime e formidável /mas hermética /essa total explicação da vida”. (RAMOS. *Junco*, p. 110.) (Cf. também: ANDRADE. A máquina do mundo. *Claro enigma*, p. 106.)

<sup>658</sup> Aqui, novamente a distância é a pausa incorporada no texto, como alguma coisa física, palpável, feito uma escrita ilegível cavada em blocos de pedra, à leitura opaca.

estranho. Por meio do vocativo genérico, que identifica sua espécie, responde ao que não tem nome ainda, como se ele mesmo fosse reduzido a um *isso*, sem nome, à beira da estrada. “Mas não sei teu nome. (*Baixinho*) Não sei teu nome ainda”.

No vocativo usado na frase: “Qual o meu nome, cachorro?”, *cachorro* é o chamado de um corpo à procura de outro, como indica o verso da canção “Barulho feio”, de Nuno Ramos e Romulo Fróes<sup>659</sup>. Mas fracassam os nomes próprios (aqueles com que chamamos o outro): “não sei despertar a tua cauda ao pronunciar teu nome”. A escrita se move nessa falha, acessando, com isso, *alguma coisa...* sem domo (nomes impróprios?) que parece não se colar às palavras domesticadas. E, diante do cão, não só o bicho mas a voz que fala perde também seu nome. Ela interpela o animal, interroga-o, como quem pergunta a seu *isso* qual o seu próprio nome agora, agora que todos os outros foram esquecidos. Passa-se a palavra para ele: “Qual o meu nome, cachorro?”; ao cão, portanto, é endereçada uma voz e, ao mesmo tempo, uma escuta, mesmo que ele, enfim, nada diga.

No vocativo, já algo da escrita se vocaliza; no vocativo, a voz é convocada, invocada, e, com isso, retornaríamos à leitura em voz alta. “Escrever, no seu conceito moderno (...) não é outra coisa senão fazer ressoar o sentido para-além da significação (...). É *vocalizar* um sentido que, para um pensamento clássico, pretendia permanecer surdo e mudo (...)”<sup>660</sup>. No vocativo, ainda, um corpo procura outro corpo, mas, no caso do monólogo, não há mais os nomes entre eles, “os nomes das mercadorias”, os nomes do que seduz. Há, entre eles, o que não tem nome, o *isso*: Poesia, pausa, entre nós dois. Há o endereçamento da própria distância, doada, como condição para o advento de um nome novo. O *nome-amor*<sup>661</sup> da poesia, indomesticado, ou distância que se mostra, irrompe como uma pausa nos nomes, tornando-se uma vinda, falta a ser nomeada, não sem alegria e não sem amor, nesse apelo vocal: “ó cachorro amado”.

Dizer não é sempre, nem é somente, falar, ou então falar não é somente significar, mas é também, sempre, ditar, *dictare*, quer dizer, ao mesmo tempo dar o dizer o seu tom, quer dizer, o seu estilo (a sua tonalidade, a sua cor, a sua

---

<sup>659</sup> “To dentro dum corpo, procuro outro corpo”, escreve Nuno Ramos na letra da canção “Barulho feio”, em parceria com Romulo Fróes, gravada, dentre outros, no disco *Pedaço duma asa*, de Mariana Aydar, lançado em 2015. (Cf. AYDAR, Mariana. *Pedaço duma asa*. São Paulo: Pommelo; Brisa, 2015. 1 CD.)

<sup>660</sup> NANCY. *À escuta*, p. 61.

<sup>661</sup> Sobre isso, conferir o ensaio “Chamado longínquo de um sino”.



aparência) e para isso ou nisso (...), recitá-lo, recitar-se ou deixá-lo recitar-se (fazer-se sonoro, de-clamar-se e ex-clamar-se, e citar a si mesmo (pôr-se em movimento, chamar-se, segundo o valor primeiro da palavra, incitar-se), reenviar ao seu próprio eco e, tal fazendo, fazer-se). A escrita é também, muito literalmente e mesmo no valor de uma “arqui-escrita”, uma voz que ressoa<sup>662</sup>.

## *Um corpo é mais corpo quando se deita*

### **Monólogo para um tronco podre**

*(Como se contasse uma fábula)* Toda ameaça ameaça: afunda. Submerge. Leva junto. Mas antes ou depois flutua numa treliça de sal, num carpete de espuma onde uma pata pisa ou uma ave canta.

Ali nasci, aqui, aponta. Não de nuvem, (...) feita daquilo ali: madeira. (...) Estava aqui parada e apontava para cima como a uma divisão, um tratado de Tordesilhas entre céu e chão, para que não se confundissem mais. Vivia de ambos. Pesada, pronta para subir ainda mais, uma estátua irrigada pelos pés, a barriga cheia d’água crescendo para a luz. Tudo lhe servia (...). Ela é feita para isto: fincar-se, fincar-se sempre. Gosta de ter os pés bem firmes. Tudo estava certo. (...)

Até que caiu. Caiu. Como uma matéria se confunde à outra, como uma matéria marca a outra, cava a outra, o tronco caído virou madeira e secou a seta de um rio ascendente e úmido que lhe corria pelo meio, desde sempre – ainda bicho, pedra demente. Flechou o reino animal e o mineral, fiel à vida breve (...).

Caiu por completo, de repente. Caiu como uma árvore cai, por dentro, por adesão ao tombo, por amor ao solo, por cantar a queda, caiu inteira e de uma vez, com fragor e fulgura e estilhaços, feito sólidas canoas (...).

Quem nunca pudera tocá-la agora se perfilava. Peixes, espinhas, siris, a obscura trovoada que vem do sal que há na água, todos se afunilaram para tocá-lo (...). Estava seco, deitado, os olhos cheios de areia e balançava um pouco com a maré mais alta. Tinha o tamanho do horizonte. Parecia morto,

mas nascera<sup>663</sup>.

---

<sup>662</sup> NANCY. *À escuta*, p. 62-63.

<sup>663</sup> RAMOS. Dois Monólogos (um projeto de exposição). *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*, p. 364-365.

No “Monólogo para o tronco podre”, a matéria é posta em movimento: ela afunda, flutua, balança, pisa, cava, canta. Mas é sobretudo o tronco, a matéria vegetal, o que se encontra em estado de metamorfose: “ainda bicho, pedra demente”, a flechar dois reinos: “Flechou o reino animal e o mineral, fiel à vida breve”. Era ela, ainda, que subia em direção à luz, dividindo o céu e a terra, para que não mais se confundissem. Mas também fincava-se, firme, no chão, inabalável, certa, ereta e garantida em seu próprio peso. “Até que caiu”. Talvez, então, toda garantia tenha sido perdida, abalada nessa queda. Pois, entre todos, este é o movimento que mais ganha destaque no texto, deslocando, com ele, a posição e a perspectiva das coisas, destituídas, agora, de verticalidade: a queda de uma árvore, a quem resta, desde então, lidar com um chão em que nada mais dela se finca, em que não mais firma suas raízes. O chão passa a ser o lugar onde se deita e o que a toma, indicando as leis do seu movimento: impacto, impressão, submersão, flutuação, espalhamento...

A árvore caiu para a morte, em adesão ao tombo; mais do que isso, por “amor ao solo”. E, desse movimento, segundo indica o texto, é que poderia surgir um canto. Na queda para a morte, a morte de uma árvore, que enchera seus olhos de areia, o tronco poderia de novo nascer. Em *Junco*, o primeiro livro de poemas de Nuno Ramos, também se trata de “cantar a queda”, por amor ao solo. Então, quando tudo parecesse morto, cascas, sargaços, bichos, restos, palavras, vicejaria, de novo, algo de vivo. Nesse livro, encontram-se também a vida e a morte, “mar dos afogados, mar também dos vivos”, para além da simples oposição entre eles. Ali, há um “luto iluminado”<sup>664</sup>, pois, de dentro da morte e do “minuto / de silêncio / imenso”, um novo canto se faz ouvir, “um canto caudaloso e úmido”<sup>665</sup>, vivo.

Em *Junco*, entre o asfalto e a margem das estradas, jazem cães mortos, abatidos pelos carros. E, na areia da praia, troncos. Troncos e cães – a mesma matéria dos Monólogos – fotografados e notados nos poemas do livro. Mas, juntos aos restos que preponderam nos poemas, cão e madeira, há ainda outros: cacos de vidro, proa de canoa, tocos de cigarros, algas marinhas... E também palavras: “Praia / formada por palavras / montes de palavras / dejetos de palavras”<sup>666</sup>. As palavras, pesadas, no chão, também são objetos perdidos, decaídos

---

<sup>664</sup> RAMOS. *Junco*, p. 13.

<sup>665</sup> RAMOS. *Junco*, p. 101.

<sup>666</sup> RAMOS. *Junco*, p. 94.

de suas funções. Elas às coisas se misturam, como se fizessem parte de uma mesma matéria  
livros e terra, páginas e lenha – restos, listados, na praia:

Aqui jogaram meus restos  
pentes de terra, livros de cedro  
cobertos  
pela vontade vertical das árvores<sup>667</sup>.

## **Rasto**

Lacan indicou que, na morfologia dos animais, o “sinal biológico” contém uma “significação natural”, uma linha direta entre o portador e o receptor desse sinal. Assim, “aquele que vê o vermelho do pintarroxo, por exemplo, e aquele que é feito para recebê-lo entram numa série de comportamentos, num comportamento doravante unitário que liga o portador desse sinal àquele que o percebe”<sup>668</sup>, sem chance de ambiguidade. No homem, esse sinal natural ou biológico sofreria uma espécie de neutralização, fazendo advir o “rasto, o passo na areia, sinal com que Robinson [Crusoé] não se engana”. O rasto, sublinha Lacan na mesma página, tem um caráter negativo, separando-se do seu objeto e fazendo evanescer o que poderia constituir um “sinal natural”: “o rasto é justamente o que o objeto deixa, que partiu alhures”<sup>669</sup>.

Contudo, tanto o “sinal natural” quanto o rasto distinguem-se daquilo que consideramos como parte da esfera significante, pois o significante “é um sinal que remete a um outro sinal”<sup>670</sup>, dele diferindo-se e com ele compondo um par ou uma série:

Eu lhes falei do dia e da noite. O dia e a noite não é de modo algum algo que seja definível pela experiência. A experiência pode indicar apenas uma série de modulações, de transformações, e mesmo uma pulsação, uma alternância da luz e da obscuridade, com todas as suas transições. A linguagem começa na oposição – o dia e a noite. E a partir do momento em que há o dia como significante, esse dia é entregue a todas as vicissitudes de um jogo por meio do qual ele acabará por significar coisas bem diversas<sup>671</sup>.

---

<sup>667</sup> RAMOS. *Junco*, p. 23.

<sup>668</sup> LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Aluisio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 192.

<sup>669</sup> LACAN. *O seminário, livro 3: as psicoses*, p. 192.

<sup>670</sup> LACAN. *O seminário, livro 3: as psicoses*, p. 192.

<sup>671</sup> LACAN. *O seminário, livro 3: as psicoses*, p. 192-193.

Ocorre-me evocar a “Cena da origem”, cena que aqui não está sob a luz<sup>672</sup>. No início, os nomes foram dados, a separar céu e terra, opondo-os. Separando as águas das águas, com sua arcada, a arcada dos nomes, e também a luz das trevas, abolia-se a experiência do dia e da noite – as modulações, as pulsações, os semitons, as nuances, os borrões, as transições ou o que se poderia experimentar como “mancha confusa”, “tinta se espalhando”<sup>673</sup>. O dia e a noite, como significantes, distanciaram-se, então, daquilo que o dia e a noite poderiam comportar na experiência<sup>674</sup>. Criou-se um par nessa oposição, permitindo, a partir daí, que os dias pudessem ser contados. O traço passa, assim, a participar da ordem significante, circunscrito por sua condição de emparelhamento. Com isso, ele também (se) conta, porque uma série é, desde então, engendrada, às custas de apagar o que nele era incontável, o que nele era um rasto perdido.

Mas o borrão, poder-se-ia dizer, persiste na palavra tomada como corpo sonoro, na palavra experimentada, ela também, como mancha confusa, portanto menos-que-significante. Embora não nos apercebamos disso, uma vez que o traço foi apagado, na própria palavra “luz” – cuja significação advém do fato de opomo-la à escuridão – um borrão incide, maculando sua claridade. Mas seria preciso, ainda, escutar a luz, em cujo centro radia uma vogal, uma única

---

<sup>672</sup> Faço uma alusão às primeiras passagens do *Gênese*: “No começar § Deus criando §§§ / O fogoágua § e a terra // 2. E a terra § era lodo § torvo §§ / e a treva § sobre o rosto do abismo §§§ / E o sopro-Deus §§ / revoa § sobre o rosto da água // 3. E Deus disse § seja luz §§§ / E foi luz // 4. E Deus viu § que a luz § era boa §§§ / E Deus dividiu §§ / entre a luz § e a treva // 5. E Deus chamou à luz § dia §§ / e à treva § chamou noite §§§ / E foi tarde e foi manhã § / dia um // 6. E Deus disse §§ / seja uma arcada § no seio das águas §§§ / E que divida §§ / entre água § e água // 7. E Deus fez § a arcada §§ / e dividiu § entre água § sob-a-arcada §§ / e água §§ sobre-a-arcada §§§ / E foi assim // 8. E Deus chamou § à arcada § céufogoágua §§§ / E foi tarde e foi manhã § / dia segundo // 9. E Deus disse § que se reúnam as águas § / sob o céufogoágua § num sítio uno §§ / e que se aviste § o seco §§§ / E foi assim // 10. E Deus chamou ao seco § terra §§ / e às águas reunidas § chamou mar-de-águas §§§ / E Deus viu § que era bom”. (CAMPOS, Haroldo de. *Bere’shith. A cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 45-46.) Optei por citar aqui uma transcrição do *Gênese* proposta por Haroldo de Campos a partir do texto hebraico, por sua literalidade, cujo interesse recai sobre a poesia e não sobre a religiosidade do texto, constituindo o que Campos chamou de tradução laica e respeitando, assim, o ritmo, a respiração, dentre outras coisas ao convencionar uma sinalização própria para o jogo de pausas (§). Essa preferência também se justifica pela escolha vocabular, como a composição *céufogoágua*, que sugere que a aglutinação da palavra, nesse momento, corresponde à indistinção dos elementos do mundo ainda em estado de criação, ainda a ser nomeado.

<sup>673</sup> Ambas as expressões entre aspas foram extraídas do texto “Dentro do pátio sem luz”, de Ramos, publicado em *O pão do Corvo*, sobre o qual me detive no ensaio “O golpe do disparo e o *punctum* da escrita”. (Cf. também RAMOS. *O pão do corvo*, p. 75.)

<sup>674</sup> Passamos a conhecer a luz pela ausência da escuridão. Nesse sentido, o significante é binário, funcionando por pares de oposição, como o *zero* e o *um* no código binário, aquele que torna possível toda a série matemática e tudo que se conta.

vogal, fechada e noturna, como o que treva na luz. Retornaria, então, a uma certa indistinção em que a palavra “perde a sua própria diferenciação na qual inteiramente consiste, semelhante, sim, ao rasto deixado no ar ou no papel pela retirada do conceito, por um desvanecimento da diferença que não produz identidade, mas zumbido, o zunido (...)”<sup>675</sup> ou, por que não dizer, estrondo de uma árvore que cai.

### **Uma barra, outra**

O traço não é senão uma marca: “A marca do pé de Sexta-feira, que Robinson Crusóé descobre durante seu passeio pela ilha, não é um significante”<sup>676</sup>. Passaremos do traço ao significante apenas quando esse traço for apagado. Robinson Crusóé apaga o traço, o passo de Sexta-Feira, fazendo, no seu lugar, uma cruz, “quer dizer, uma barra e uma outra barra sobre esta. E isto é o significante específico”<sup>677</sup>. Uma barra barrada no lugar do que se apagou: a cruz, que surge como a marca arbitrária que, distinguindo-se do traço, já não guarda nenhuma ligação com a coisa representada, podendo ser substituível, podendo ser anulada, constituindo-se como um signo sem qualquer referente.

Os animais também deixam vestígios; e alguns, como o homem, até os apagam. Com seus dejetos, alguns animais constituem um território; no entanto, nada aí pode ser considerado da ordem significante, dado que “ele [o animal] não cria rastros falsos”<sup>678</sup>. O animal não traça no chão, no lugar de um passo, uma cruz – a barra barrada. Por isso também, os animais não se constituem como sujeitos falantes. O sujeito surge desse apagamento do traço, posicionando-se “no lugar do Outro numa cadeia de significantes”<sup>679</sup>, cuja lei o articula num discurso,

---

<sup>675</sup> NANCY. *À escuta*, p. 45.

<sup>676</sup> LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 355.

<sup>677</sup> LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre VI: le désir et son interpretation*. Paris: Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, 2013. p. 103. “c’est-à-dire une barre et une autre barre sur celle-ci. Et ceci est le signifiant spécifique”. Tradução minha.

<sup>678</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 74.

<sup>679</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 75. O significante não existe por si mesmo, mas segundo uma cadeia, referindo-se a outros. Já o significado não é senão a produção de mais significantes. Basta buscar uma palavra no dicionário para ter a experiência disso. Ao buscarmos o significado de uma palavra não encontramos o objeto da vida real a que essa palavra apontaria, mas outra palavra, outro significante, que, por sua vez, referir-se-á a outros significantes. Desse modo, o sentido de uma palavra jamais poderia ser localizado, apontado com os dedos, pois uma palavra qualquer, como “lápiz”, pode se referir a diferentes coisas e não a *um* objeto lápis ele mesmo. O objeto

cedendo-lhe alguma consistência. O falso rastro, a cruz, marca a emergência de um sujeito falante e a geração de um mundo, “cuja característica essencial é que nele é possível enganar”<sup>680</sup>. É, pois, justo isto o que fazem os falsos rastros, a barra barrada, os significantes: enganam.

## Resto

Mas da operação da passagem do traço para o significante, que permite contar, representar, opor, narrar, produz-se uma perda: o que não pode entrar na cadeia de significantes – resta um objeto decaído do processo de subjetivação, uma espécie de “elemento estranho”, extraviado. Ele vaga e não “cabe na conta”.

Há uma conta. Há uma divisão em que um corpo é cedido e algo é cedido de um corpo. Nessa operação, de um corpo é cedido um resto, resíduo irracional a que Lacan chamou de objeto pequeno *a*: uma objetividade sem objetividade, a nada identificável, uma vez que ele não se coloca em face de, não podendo, por isso, constituir pares por oposição. Advindo de um corte, parcial (como “uma mordida que leva a carne do meu braço”<sup>681</sup>), é “comparável à banda de Moebius, que não tem imagem especular”<sup>682</sup>.

Como descolado do corpo, o objeto *a* permite que um corpo seja cedido, corpo cuja forma é fruto dessa separação. Ou corpo como aquilo que dele se retira. Por isso, o objeto *a* incide como falta<sup>683</sup>, no limite da imagem especular autenticada pelo Outro. Se, no campo do Outro,

---

em sua realidade não pode, por sua vez, ser tocado pelo significante, restando ao poema, talvez, dizer: “Não sei o nome d’isso”. Restando apontá-lo, levantá-lo nos braços como quem o batiza retirando-lhe o nome, desclassificando-o ou descoletivizando-o, enfim. Sobre isso, retornar ao ensaio “Eu te dou a minha palavra (*A matéria não mente*)”.

<sup>680</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 87.

<sup>681</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 61.

<sup>682</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 110. “É a ideia de um exterior de antes de uma certa interiorização, que se situa em *a*, antes que o sujeito, no lugar do Outro, capte-se na forma especular, em *x*, forma esta que introduz para ele a distinção entre o eu e o não-eu”. (LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 115.)

<sup>683</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 55. Ponto zero, o objeto *a* “é aquilo que falta, não apreensível na imagem. Apontei-lhes o olho branco do cego como a imagem revelada e irremediavelmente oculta, ao mesmo tempo, do desejo escopofílico” (LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 278). Apontei, de minha parte, o olho branco entrevisto das frestas do elevador, como um clarão que desestabiliza o “lugar seguro de onde vejo”. Apontei ainda, no ensaio “O golpe do

o sujeito ganha consistência, oferecendo-se a ser ou não refutado, pois aí reside o “tesouro da linguagem”, de onde se extraem “os elementos que vêm inscrever-se, uns após outros, para se desenrolarem sob a forma de uma série S1, S2, S3, ou, dito de outra maneira, de uma frase que descreve um circuito até que algo seja realizado, fechado”<sup>684</sup>; em Nuno Ramos, não a frase, mas a lista de onde tudo cai *en abîme*, não o circuito fechado, mas o inacabamento da “forma fraca”.

Se o Outro é o campo de onde o gozo foi limado, ele ainda está entregue a uma repetição infinita, destinado à conjugação permanente de “um-a-mais”, que garante sua inapreensibilidade, sua falta de garantias, conforme Lacan o demonstra a partir da teoria dos conjuntos. No conjunto A (Outro), o A pode ser escrito do lado de fora e de dentro, fazendo com que o interior encontre seu lado externo e apontando, assim, seu ponto de falha. Na inapreensibilidade do Outro, Lacan localiza a “falha no Saber”, o que faz do Outro um lugar vazado. Disso que é vazado, “furo que se designa no nível do Outro como tal quando ele é questionado em sua relação com o sujeito”<sup>685</sup>, vem a instalar-se o objeto *a*: falta no campo do Outro. Lugar da verdade, “vazamento poético”?

Eis uma resposta concebível, que entrego a vocês. Ela consiste em partir da constituição do objeto correlato de uma primeira modalidade de abordagem, o reconhecimento de nossa própria forma. Afirma que esse reconhecimento, em si mesmo, é limitado, pois deixa escapar algo do investimento primitivo em nosso ser que é dado pelo fato de existirmos como corpo. Não será uma resposta não apenas razoável, mas controlável, dizer que é esse resto, esse resíduo não imaginado do corpo, que, por um desvio que sabemos designar, vem manifestar-se no lugar previsto pela falta, e de modo que, por não ser especular, torna-se impossível de situar? Com efeito, uma das dimensões da angústia é a falta de certos referenciais<sup>686</sup>.

A angústia, segundo Lacan, não engana; é convocada pelo que da rede significante havia sido deitado fora: “o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo ‘pressentimento’”<sup>687</sup>. Aí, os fenômenos contrários à estrutura do eu, chamados de “despersonalização”, tornando o corpo uma “forma fraca” – que é o que aqui mais nos

---

disparo e o *punctum* da escrita”, os olhos insanos da lua e os olhos que a catarata vela, como aquilo que se revela, ocultando-se.

<sup>684</sup> LACAN. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*, p. 50.

<sup>685</sup> LACAN. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*, p. 59.

<sup>686</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 71.

<sup>687</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 88.

interessa – e apartando-se do que poderia ser significado: “É o que chamo de ponto falta-de-significante”<sup>688</sup>. Não há nome que nomeie o objeto *a*; por isso resta dizê-lo com uma letra, apenas, a “mais discreta”, diria Lacan, “a letra *a*”<sup>689</sup>.

Do traço ao significante: emergência do sujeito falante. Retorno do significante ao estado de traço: a que o real remete o sujeito, abolindo-o. Pois o objeto *a* é, segundo Lacan, a forma irreduzível sob a qual o real se apresenta à experiência. “Ora, é justamente esse dejetivo, essa queda, o que resiste à ‘significantização’, que vem a se mostrar constitutivo do fundamento como tal do sujeito desejante (...)”<sup>690</sup>. O objeto *a*, como cortado, passa a causar o desejo, presentificando “uma relação essencial com a separação como tal”<sup>691</sup>.

O que é o resto? É aquilo que sobrevive à provação da divisão do campo do Outro pela presença do sujeito. Numa certa passagem bíblica, esse resto é formalmente metaforizado na imagem do cepo, do tronco cortado a partir do qual, em sua função viva, o novo tronco ressurgiu, no nome do segundo filho de Isaías, Chear-Yachoub. Um resto ressurgirá nesse *shorit*, que também encontramos numa determinada passagem de Isaías. A função do resto, essa função irreduzível que sobrevive à prova do encontro com o significante puro, foi a esse ponto que eu já os tinha levado, no fim da minha última conferência, com a passagem de Jeremias sobre a circuncisão<sup>692</sup>.

O cepo, o tronco cortado, desenganado – pois desenganados são aqueles que se aproximam da morte – guarda uma “função viva”, de onde algo novo ressurgiu e sobrevive, na resistência do poema, sem engano, como pude ler no texto de Nuno Ramos: “Parecia morto, mas nascera”<sup>693</sup>. Pois também uma obra é cedida, colhendo aquilo que chama por um *nome novo*, ainda.

---

<sup>688</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 150.

<sup>689</sup> Cf. LACAN. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*, p. 177. Em português, a letra “o”? Lugar “da captura do gozo”, de um gozo perdido, o objeto *a* constitui uma falta, barra, hiância, furo no lugar do Outro. Efeito de uma perda em torno da qual se produz o que Lacan chamou de *mais-de-gozar*, por homologia à *mais-valia* de Marx, na sua relação com o que é “obtido de graça”. (Cf. LACAN. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*, p. 241.)

<sup>690</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 193.

<sup>691</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 235.

<sup>692</sup> LACAN. *O seminário, livro 10: a angústia*, p. 243.

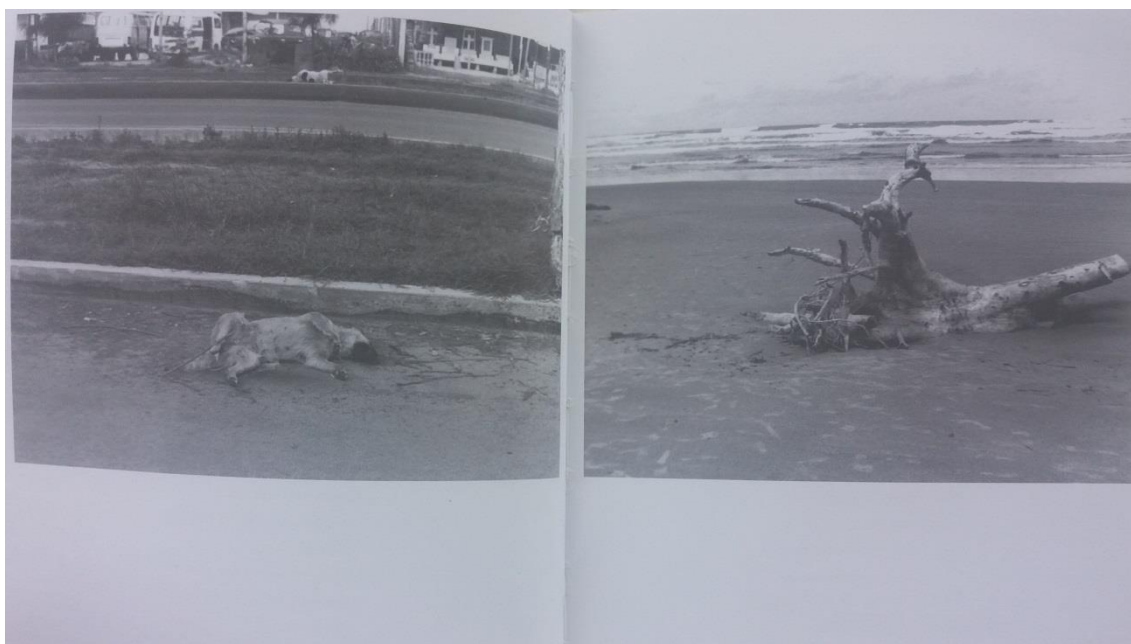
<sup>693</sup> RAMOS. Dois Monólogos (um projeto de exposição). *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*, p. 365.



## A mor talha

Há, em *Junco*, o tronco esculpido, talhado, não pelo homem, mas pelo mar, dando origem à ruína de si mesmo. Uma escultura de “forma fraca”, feita daquilo que dela se retira. No entanto, ao mesmo tempo, ela é também algo de retirado, que se isola, regurgitada pelo mar que a esculpiu. Mas, além do tronco, há o cão. Cão e tronco dispostos lado a lado (o vegetal e o animal alinhados como se por um instante partilhassem a mesma natureza – a morte, talvez, mas não só), sugerindo a sinonímia inexata de pares descontínuos que se conjugam, mas, ao mesmo tempo, escancaram, entre eles, o vão. *Talhar* é verbo que, colhido dos versos do poema, indica tanto o que coagula (condensa, aglutina) quanto o que corta (esculpe, poda, fende, sulca).

Figura 3 – Páginas 24 e 25 de *Junco*



Fonte: Arquivo pessoal.

Uma forma se abre e se expõe, sem que o homem com ela faça nada, a não ser colhê-la numa fotografia, dispondo-a, depois, ao lado de outra. São, cada um, tronco e cão, alguma coisa de isolada, extraída de sua natureza primeira: a frase floresta, a frase matilha, a frase outras vidas coletizáveis. Extraídos, no entanto, um e outro se conjugam numa lista de dois elementos – a princípio – desfrassados, que se espelham e resistem, dissímeis, ao espelhamento. Assim,

feito disparos, um *punctua* o outro, de fora, e as paisagens, colididas, embaçam-se diante dos olhos. Qual litoral? Qual vegetal? Qual animal? Tronco, em devir-cão: “cão lagarto lambendo algas marinhas”. E uma cova a céu aberto, descoberto, a ter apenas do sol “sua mortalha”, a dormir o seu sono de pedra. “Parede nenhuma, abóboda vazia”<sup>694</sup>. Calva. Cratera.

A copresença de tronco e cão também se dá, além das fotos, nos poemas, indicando, talvez, algo que ocorre, assinala o autor, no amor. Segundo declara Nuno Ramos, em evento de lançamento de novas edições da obra de Drummond, o poeta mineiro acolhe as diferenças cedendo-lhes um certa “doçura”, doçura que a palavra *amor*, coletada da sua pena, parece condensar.

Entre tantas palavras que são as dele, uma que me chama atenção é a palavra *amor*. O Drummond usa a palavra *amor* como ninguém usa, porque não é exatamente lírica, não pertence a um sujeito, embora também às vezes sim, não se refere a uma mulher, embora também às vezes sim. Mas há na palavra *amor*, nele, quase que um princípio de vida, de possibilidade de contato entre diferenças. (...) O Drummond soube (...) botar em contato coisas que, sem ele, ficam simplesmente isoladas<sup>695</sup>.

Não se trata de doçura nos poemas de *Junco*, mas, ali, vidas isoladas, descontínuas, são acolhidas pelas fotografias, pelas páginas e pelas palavras que as *untam*<sup>696</sup>, mas que, também, as separam como corpos assimétricos que não encontram a outra parte. A completude, entre os reinos, talha.

“A mim foi dado: passo e peso / (...). / mas para amar que me foi dado”<sup>697</sup>. Noto aqui que algo diz de um amor a amar “os dois íntimos contrários / areia e mar. // Amo, disse a meu olho / mas não como você quer / azul visão. // Com areia e mar eu amo / a areia e o mar, não / com palavras”<sup>698</sup>. Talvez porque a própria palavra *amor* (ou *amar*) se despetale, talhe, num *a mar*, que, se dirigido a um outro, às coisas talvez, num português já quase em desuso, possa ser

---

<sup>694</sup> RAMOS. *Junco*, p. 13.

<sup>695</sup> RAMOS, Nuno. Nuno Ramos fala sobre Carlos Drummond de Andrade. In: *Lançamento das novas edições de "Confissões de Minas" e "Passeios na ilha"*. São Paulo: Cosac Naify, dez. 2011. Participação em evento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j5ef6IrZOeQ>>. Acesso em nov. 2015.

<sup>696</sup> Verbo retirado dos versos: “Unta, junco / cobre, lenho / salga, sal”. (RAMOS. *Junco*, p. 17.)

<sup>697</sup> RAMOS. *Junco*, p. 45.

<sup>698</sup> RAMOS. *Junco*, p. 47.

dita: vós *a-mais*. Amar os dois íntimos contrários, sem síntese, é também amar o vão entre eles (poesia, pausa, entre nós dois), o encontro<sup>699</sup> entre duas realidades estrangeiras, sem reciprocidade, sem medida comum. Amor sem palavras, para que possa, então, ser “distinto e contíguo”, como tronco e cão, areia e mar, foto e poema, “ao batimento aqui cardíaco – / coração de pedra, coração de musgo”<sup>700</sup>. Amor-litoral.

*A-mar*, agora, com areia e mar, sem o anteparo – ou o escudo – da visão e das palavras (ao menos daquelas que enganam). Pois o poema “é o que nos ensina a não mais nos valermos da linguagem. É o único a nos ensinar que, contrariamente às aparências e aos hábitos de pensamentos, não nos valemos da linguagem”<sup>701</sup>. *A-mar*, por fim, como uma experiência opaca, em que a palavra também é matéria (que se despedaça, retalhando suas letras), matéria que não mente<sup>702</sup>. Ou em que: “Eu não explico. Mordo / (...) Eu não entendo. Voo / (...) Eu não escrevo. Vivo”<sup>703</sup>. Eu, poema, não digo, faço.

## O granular da língua

*Junco* apresenta uma vagarosa e gradual desintegração das palavras. São pontas que se soltam, dos termos e dos versos. A língua granula, em estado de síncope, reduzida a grãos que se tomam nas mãos como em uma planície de coisas abandonadas. Recupera-se, assim, a natureza matéria do escrito – destacável, manuseável, estilhaçado<sup>704</sup>.

Nas últimas páginas de *Junco*, especialmente, as letras cada vez mais se destacam das palavras. Palavras tão materiais, com peso, que preciso seria movê-las também com pás, as

---

<sup>699</sup> Segundo Brizuela, “Uma das operações básicas da obra de Nuno Ramos é pôr em contato coisas aparentemente dissímeis, fazê-las encontrar-se, conviver, e mutar a partir do encontro”. (BRIZUELA. *Mutações, analogias, fotografias*, p. 198.)

<sup>700</sup> RAMOS. *Junco*, p. 47.

<sup>701</sup> MESCHONNIC. *Manifesto em defesa do ritmo*, p. 2.

<sup>702</sup> Alusão à sentença “A matéria não mente”, proferida por Nuno Ramos e já mencionada no ensaio “Eu te dou a minha palavra (*A matéria não mente*)”. (Cf. NUNO RAMOS. *Roda viva*. São Paulo: Tv cultura, 01 out. 2012. Programa de Tv.)

<sup>703</sup> RAMOS. *Junco*, p. 50.

<sup>704</sup> As letras se destacam, intensificando o que já ocorria em *Ó*, nos cantos. Nos cantos de *Ó*, uma palavra ou um sintagma era destacado da frase, da linha, do texto, lançando-se para fora do parágrafo. Sobre isso, retornar a “*Chamado longínquo de um sino*”.

pás com que se move a terra: “e pás, as / pás”<sup>705</sup>. Palavras-letra como “troncos sólidos e cachorros mortos”<sup>706</sup>, ou, ainda: um “espinho / exato”<sup>707</sup>. Resta, ao fim, um *res*, de coisa que não se perde na palavra.

A língua, próxima, em *Junco*, dos pormenores encontrados na areia da praia, de perto, no chão, “pode ser reduzida à dimensão mínima da pedra: o granizo, úmido, precário, ‘qual bolor de superfície’”<sup>708</sup>. Com isso, o sentido das palavras é perturbado, como se a palavra abrisse sobre ela um vazio na sua designação. “Para mim a praia / não o que há na praia mas o / buraco-praia o intervalo- / -sal, o que vai no meio / do grão”<sup>709</sup>.

Desembocamos, assim, em um “outro modo de significar”<sup>710</sup>, como Lucia Castello Branco, em *Chão de Letras*, encontra em Francis Ponge, segundo um método que nada mais faz do que “‘levar em consideração as palavras’”. Para quem ‘as ideias decepcionam’, é natural que se busque um outro método de pensar, que, no caso desse autor, é o do ‘partido das coisas’”<sup>711</sup>. Trata-se de um método que recai sobre o trabalho com o grão da língua, método que também encontro em *Junco*, já que foi preciso, nesse livro, “tomar o partido das coisas”, deixar que elas falem do fundo do seu silêncio. Em *Junco*, para tomar partido das coisas, interessa, ainda, achá-las no chão, tornadas dejetos, inúteis, insignificantes; o chão de onde se parte e a onde se volta: “a mortalha da terra”<sup>712</sup>.

Um lugar é um chão  
que a palavra chão  
não pisa nem descreve<sup>713</sup>.

Assim como a *praia*, a palavra *chão*, agora, também se cala, incorporando seu próprio fracasso: ela a nada descreve. Por isso, emerge a palavra-peso, indagada em sua estranheza

---

<sup>705</sup> RAMOS. *Junco*, p. 95.

<sup>706</sup> RAMOS. *Junco*, p. 99.

<sup>707</sup> RAMOS. *Junco*, p. 97.

<sup>708</sup> BRANCO, Lúcia Castello. *Chão de Letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 37.

<sup>709</sup> RAMOS. *Junco*, p. 41.

<sup>710</sup> BRANCO. *Chão de Letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 40.

<sup>711</sup> BRANCO. *Chão de Letras: as literaturas e a experiência da escrita*, p. 40.

<sup>712</sup> RAMOS. *Junco*, p. 55. No chão de *Junco*, o fragmento parece ter melhor morada; ele resiste ao enquadramento, fruto do que cai, em pedaços – como um espelho que se quebra: “E quando caiu, afinal / esse espelho enciclopédico / esse sol de mil reflexos”. (RAMOS. *Junco*, p. 115.)

<sup>713</sup> RAMOS. *Junco*, p. 57.

(“o chão é a grande pergunta”<sup>714</sup>). Nisso que se cala, fazem-se matéria e música com as palavras; porque “música / não é ideia, é / c / omo o cão / que a borracha engole.// Música late”<sup>715</sup>, rumoreja. Música – ou a escrita nos versos de *Junco* – obriga usufruir de outro modo as palavras, dispensa o deslindamento, mantendo-se em estado de pergunta, aquele próprio do chão.

Praia  
se és praia  
então  
lava  
com tua ressaca

salgada  
e cala  
cada palavra<sup>716</sup>.

Cala, peço  
pio  
de ave  
rumor de um sal imenso<sup>717</sup>.

Assim, “a praia / devolve o poema / costelas / arcadas, não digo perfeitas”<sup>718</sup>, uma vez que não devem sair da condição de resto para se tornarem imagens “bem formadas”. Permanece algo de impuro, de trapo. E, às coisas (palavras), “Posso pisá-las, tocá-las”<sup>719</sup> agora, talvez porque o *rés-do-chão* seja correlato àquilo que, ao nível do corpo, estaria à *flor-da-pele*, na superfície do corpo, na ponta dos dedos.

Nasce o poema, pelo que cai, como cai a chuva, como caem as formas, como caem as árvores, os troncos, como caem da língua as letras, ao ganhar peso suficiente para garantir sua precipitação, em um “amor fiel à gravidade”<sup>720</sup>. E no fim, “já velho e navegado”, já se sabe apenas “contar / os grãos do chão mais reles”<sup>721</sup>, sem restaurá-los a alguma totalidade, mas haver o grão como grão, como pedregulho-resto – “(em sua anônima / topografia) ecoa

---

<sup>714</sup> RAMOS. *Junco*, p. 53.

<sup>715</sup> RAMOS. *Junco*, p. 69.

<sup>716</sup> RAMOS. *Junco*, p. 63.

<sup>717</sup> RAMOS. *Junco*, p. 100.

<sup>718</sup> RAMOS. *Junco*, p. 84.

<sup>719</sup> “As pontas / das coisas / saíram da areia / (...) / Posso pisá-las, tocá-las / por isso (...)”. RAMOS. *Junco*, p. 83.

<sup>720</sup> RAMOS. *Junco*, p. 114.

<sup>721</sup> RAMOS. *Junco*, p. 111.

contente na concha / acústica do mar de amido”<sup>722</sup>. E, então: na areia “ler com as mãos / o texto que há nos veios / úmidos da árvore / horizontal”<sup>723</sup>. Ler nos sulcos, ler os sulcos.

### **Gozo nos fios de cabelos mortos**

Gozo não é uma palavra qualquer em *Junco*. Um gozo que percorre o exílio entre as coisas e os nomes, entre os bichos e os homens, entre a vida e a morte, incendiando a distância que há. Uma substância líquida que passa, atravessa, circula nos versos e resta quando algo na língua, granulada, se cala. Gozo que é “aquilo que permanece quando o sentido se retira”<sup>724</sup>.

Uma g  
oma l  
íquida passa dos  
postes, há postes, seus  
núcleos serenos de luz  
para a casca  
rugosa da cara, há caras  
incendiando a distância  
há distância  
entre bichos e homens  
coisas e nomes  
Uma goma percorre  
esse exílio, essa ponte  
parada  
no ar, p  
ele gelada que abraça a distância  
e o espaço que morre  
com meu peito  
pulmão  
e as folhas verdes das árvores<sup>725</sup>

Gozo que vem no lugar do que seria preenchido pelo significado, a que o “buraco-praia” dá passagem. Gozo como o que se destaca da forma das palavras, num descolamento, num desabamento que deixa como imagem o próprio vazio por ele sulcado. Posto que não serve agora para nada, configurando um certo descompasso em relação ao mundo das trocas, o mundo narrado – nele fazendo correr aquilo que não participa da economia do narrável,

---

<sup>722</sup> RAMOS. *Junco*, p. 33.

<sup>723</sup> RAMOS. *Junco*, p. 111.

<sup>724</sup> MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 155. Por isso aqui o nome não é símbolo – o símbolo, tumular, separa apenas, é asa – o nome-amor abraça a distância, é voo. “Não a lata / a asa (...) // mas o voo, o / próprio / salto / feito de areia / ou sal”. (RAMOS. *Junco*, p. 65.)

<sup>725</sup> RAMOS. *Junco*, p. 87.

reavendo-lhe, assim, o “patrimônio excessivo”, aquilo que não refluí para as operações de que um texto necessita – deve ser “usufruído de outra forma”. Esse gozo, por isso, associa-se ao lixo, ao resto<sup>726</sup>.

O próprio modo como Nuno Ramos, em entrevista, definiu o *a mais*<sup>727</sup> parece indicar também um gozo na leitura, uma diminuição do limiar necessário à manutenção do sentido do texto. Leitura que não se vale do valor significante de um texto, nem do engendramento narrativo, mas se coloca diante do que desorganiza, para além (ou aquém) do texto, e, com isso, não se sabe ainda o que fazer, pois isso “não é identificável com a regra do prazer”<sup>728</sup>. Isso não engana. Sequer se trata de *escrever bem*<sup>729</sup> (nem de ler bem, eu acrescentaria), mas de esbarrar num ponto – *a mais* – em que é preciso “reler, ler em voz alta, usufruir de outra forma”<sup>730</sup>, uma forma que precisa ser inventada a cada vez.

Haver morte e poeira  
cobrindo os lábios carnudos  
e gozo<sup>731</sup>

### ***O sono é a minha areia***<sup>732</sup>

Por vezes, em *Junco*, as coisas não parecem mortas, mas dormidas. Um sono também as habita: uma calma, uma cama – a areia, o asfalto –, o cinza das noites, o fluxo das formas, como ocorre nos sonhos. Há uma preguiça nos gestos, os movimentos são muito curtos, ou lentos, como se a atmosfera impregnada nos versos, contornando tronco, cão e outros restos (moles, indolentes, secretos), fosse mais densa que o habitual. Como se cada gesto ganhasse

---

<sup>726</sup> Residual, inútil, ele se dá na medida em que o grão da língua é concebido como dejetos que o simbólico “expele de seus domínios, deixando sobre ele sua marca indelével”. (Cf. MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 55.)

<sup>727</sup> Refiro-me à formulação de Nuno Ramos a respeito do *a mais*, mencionada nas primeiras páginas deste trabalho e reiterada ao longo da tese: “Mas talvez (...) goste de textos em que alguma coisa se descola daquilo que está sendo narrado; alguma coisa que não pertence à economia daquilo que está sendo contado salta para fora e você fica com um patrimônio excessivo ali, só seu, que dá vontade de reler, de ler em voz alta, de usufruir de outra forma. Isso talvez seja escrever bem – um certo excesso, alguma coisa que não refluí inteiramente para a operação de que o livro necessita”. (RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5).

<sup>728</sup> LACAN. *O seminário, livro 16: de um Outro ao outro*, p. 111.

<sup>729</sup> Sobre isso, retornar à introdução deste trabalho: “Isso me é ainda difícil de nomear”.

<sup>730</sup> RAMOS. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*, p. 5.

<sup>731</sup> RAMOS. *Junco*, p. 53.

<sup>732</sup> Verso presente em: RAMOS. *Junco*, p. 43.

um peso maior, numa espécie de dança dos restos, em câmera lenta. Cada gesto: uma onda já quebrada a se expandir à beira de tudo, tragando vagarosamente as formas.

Uma das constantes do trabalho de Nuno Ramos é apontar para uma imaginação sem imagens – o fundo confuso do qual, no pensamento e no sonho, as coisas emergem, e de que temos consciência apenas porque, uma vez formadas, elas mantêm alguma marca de indefinição originária. Em sonho, uma vaga presença se torna algo quando dizemos: “é uma casa, é um cachorro, é meu tio.” As coisas passam a existir ao nomeá-las (...) <sup>733</sup>.

Nessa imaginação sem imagens, as coisas emergem e, novamente, afundam, num fundo confuso, indeterminado, ainda. Em outras palavras, essas coisas, a emergir e a afundar, mantêm uma “forma fraca” <sup>734</sup>, como marca de indefinição originária ou como quem incorpora “à forma seus acidentes” <sup>735</sup>, os seus colapsos. Mas ainda é possível dizer que, no poema de *Junco*, o nome resiste antes do nome, primeiro porque são as coisas que dizem seu nome; de dentro do sonho, elas de novo adormecem; emergem, depois afundam e somem: “coisas acordadas / dizem seu nome. / Depois somem” <sup>736</sup>. Além disso, o nome é tornado, também ele, um “modo de vida breve” <sup>737</sup>.

Os nomes, indefinidos, tornados de novo coisas, permanecem uma “vaga presença”, fazem parte desse sono, desse “leito de lodo”. Eles também se colocam em estado de metamorfose, retirando-se, sumindo junto às coisas que afundaram na terra, no mar ou na areia, de onde de novo surgem. O poema faz das palavras coisas ou seres vivos – que assumem um movimento, uma mutação, uma vida própria –, ainda que, no caso de *Junco*, essas coisas, vivas, tenham, compartilhem, uma forma frágil – indômita, visível e invisível, que, como as outras, também emerge e afunda, abre e fecha, configurando o movimento do próprio poema, a que, tal qual a água-viva de Marianne Moore, aquela que, como os polvos de *Junco*, que “não mais indagam por seus ossos”, não se pode agarrar (matando o seu movimento), lendo-o como se leem os signos:

---

<sup>733</sup> MAMMI. ai, pareciam eternas! (três lamas), s.p.

<sup>734</sup> Sobre a “forma fraca”, remeter ao ensaio “Eu te dou a minha palavra (*A matéria não mente*)”.

<sup>735</sup> OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), P. 291.

<sup>736</sup> RAMOS. *Junco*, p. 43.

<sup>737</sup> RAMOS. *Junco*, p. 79. “Algo em que o poema é radicalmente diferente do relato, da descrição. Que nomeiam. Que permanecem signo. E o poema não é signo”. (MESCHONNIC. *Manifesto em defesa do ritmo*, p. 2.)



## Água-viva

Visível, invisível,  
um encanto flutuante  
uma ametista âmbar-viva  
a habita, teu braço  
se aproxima e ela abre  
e fecha; o pensamento  
de agarrá-la e ela estremece;  
abandonas teu intento<sup>738</sup>.

### Uma forma terceira

Na capa de *Junco*, a sobreposição de três elementos: tronco, cão e palavra. Somam-se a palavra, o animal e o vegetal, a ocupar uma paisagem baça: estrada e praia, nem estrada nem praia. Mas a imagem da capa os aparenta, na copresença de formas que se indeterminam mutuamente também ao longo do poema, ainda que entre elas haja, permaneça, radie, o vão do que não se junta por completo. O tronco-cão, o cão-junco, a palavra-matéria: “será preciso percorrer o que não se junta antes de conciliá-lo”<sup>739</sup>?

Palavra, cão, tronco – uma lista de coisas. *Junco*, não o nome apenas, pois a palavra “junco” é quase a forma terceira, mineral, que permite, também, esse aproximar esquivo, essa praia-estrada, esse achado (e para sempre perdido) no litoral. Palavra-grão por cima do cão e do tronco como um *nome-amor* a dizer que um corpo se abeira.

---

<sup>738</sup> MOORE, Marianne. Água-viva. Trad. Augusto de Campos. *ZUNÁI* – Revista de poesia & debates. Ano IX. Edição XXVI, mar. 2013. Disponível em:

<[http://www.revistazunai.com/traducoes/marianne\\_moore1.htm](http://www.revistazunai.com/traducoes/marianne_moore1.htm)>. Acesso em out. 2015.

<sup>739</sup> RAMOS. *Cujo*, 31.

Figura 4 – Capa de *Junco*



Fonte: Site da editora Iluminuras: <http://www.iluminuras.com.br/>.

Um corpo de palavra se abeira<sup>740</sup> e, como terceira coisa, enlaça os demais elementos da capa. Pois “junco”, no dicionário – e aqui, de certo modo, seria possível dizer que Nuno Ramos faz um uso da palavra desligada de seu sentido oficial –, não se refere a tronco ou à madeira. E é por se distanciar do seu sentido dicionarizado – dele descolando-se –, que posso retornar a ele, como nada mais que um sentido a mais. Pois “junco”, no dicionário, é uma espécie de capim que cresce em terras úmidas ou alagadas. Colhido, é um vegetal usado para tecer esteiras, cestos, móveis. Suas hastes, flexíveis, se trançadas, formam um plano que também se constitui por seus furos.

Mas ressoa aí, ainda, outra palavra: o verbo “juncar”, cujo sentido reside tanto em “cobrir com junco”, quanto cobrir com folhas, flores ou ramos, como na frase: “com a ventania, as flores e os ramos juncaram o chão do parque”. “Juncar” comporta ainda o sentido daquilo que

---

<sup>740</sup> As palavras, segundo Ramos, perdem “sentido conforme ganham corpo, e então já não há perigo de que [assim, diria Lacan, se comportam os significantes:] nos enganem”. (RAMOS. *O pão do corvo*, p. 18.)

se espalha sobre: “no limite com o mar, as conchas juncavam a areia da praia”<sup>741</sup>. Seguindo essa linhagem, eu poderia dizer que a palavra(-título), na capa do livro, junca cão e tronco, porque as cobre, feito *a*-mortalha que a nada dissimula. A palavra (“Junco”), fibrosa, – folha, flor ou ramo – recobre a morte, sem, no entanto, dissimulá-la na redoma de um sentido único. É cova aberta, borda, costura, mas que não esconde o que naufraga no túmulo. A palavra enlaça dois reinos (“flechou o reino animal e o vegetal, fiel à vida breve”<sup>742</sup>) e acena com um terceiro que dista, insta e repercute um no outro feito a massa amorfa do que era: não mais signo apenas, mas cada letra: ramos, a juncar a praia-estrada com grãos de palavras que, silenciosas, caladas<sup>743</sup>, exigem outra leitura. “Junco”, a palavra como um bloco de matéria, a massa das letras que o forma como um corpo a mais superposto aos demais. Palavra virando imagem por cima de tronco e cão, a cobrir-lhes.

Digo, ainda, que a experiência de leitura dos poemas e fotos do livro é também a experiência de juncar (com a língua) de Ramos, a experiência de espalhar as palavras sobre a terra (ou areia), por vezes desmantelando-as, por vezes pondo-as a mutar, a mudar sua forma, permitindo-lhes a ressonância, sem propor-lhes, por isso, um sentido seguro. No lugar da compreensão – que retém e atribui uma forma forte –, o gesto de *juncar*, de espalhar sobre<sup>744</sup>, cujo horizonte é infinito. A dispersão é, assim, a operação em curso, consentindo com algo por se fazer, cujo sentido, por isso, é, também ele, fraco. Espalhar num texto suas palavras, espalhar nas palavras suas letras, retalhar a forma: é disso que se trata nesta leitura.

A palavra do título faz o que faz o poema – a lista superposta, em que cada um dos elementos mobiliza, constitui uma espécie de *a mais* em relação ao outro, dentro-fora. A palavra do título faz o que faz o poema – a trança do que não se conjuga, a não ser numa forma fraca, precária, que unta (feito um “modo de vida breve”) e dista. A palavra *junco*: poesia, pausa, entre nós dois. E a areia elevada à potência de céu estrelado, como aquilo que do céu vem

---

<sup>741</sup> HOUAISS; VILLAR. Juncar. In: *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2015.

<sup>742</sup> RAMOS. Dois monólogos (um projeto de exposição). *Ensaio Geral*: projetos, roteiros, ensaios, memórias, p. 365.

<sup>743</sup> Veja-se, em *Junco*, “o livro silencioso de areia com que se encerra o último poema”. (SÜSSEKIND. *Junco*. Orelha de livro.)

<sup>744</sup> Ou ainda, conforme indicou Ram Mandil a partir das pistas deixadas por Lacan, próximo a *juncar*, o *explanare*, como operação de leitura, por oposição a *compreender*, “tem o sentido do espalhamento, desdobramento sobre um plano”. (MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 177.)

nadar embaixo, diria Celan – mais baixo, ainda, nas “ondas de palavras que migram como dunas”<sup>745</sup>.

Pausa, abertura: Nuno Ramos evoca a poesia que existe entre ele e um cachorro morto, pois há uma fenda na linguagem aberta pela relação que ambos estabelecem. Semelhante à disposição das imagens de *Junco*, a poesia é o que surge entre os dois corpos, isto é, um terceiro corpo que existe de modo a evidenciar os detalhes do corpo do narrador, a fenda que existe entre ele e o cachorro morto e a matéria que lhes circunda: “Poesia (*pausa*), entre nós dois. Entre nós dois meu anjo, meu nojo, minhas mãos suadas e uma fenda. Vê, onde um corpo fendido recebe outro corpo e um terceiro nasce deles, entre eles, feito de. (*Pausa*) Vento, mau-cheiro, delícia; sabão, carranca, monotonia.” Se a poesia os aproxima, os toca como um corpo estranho, o toque e o contato do artista com um cachorro morto têm um efeito de distanciamento. Mesmo com o toque e com a voz existe um “um quilômetro parado entre nós.”<sup>746</sup>

Não só a morte está em jogo, pois, postos lado a lado, cão e tronco ganham mobilidade, eles quase se mexem, ainda que, entre eles, haja distância. O cão morto, ao ser banhado pelo apelo de uma voz, ao ser disposto ao lado do tronco e, sobretudo, ao ser banhado pelas palavras do poema, por um instante muda – suas patas: galhos, gravetos. Ele, de novo, nasce, pois o encontro dos reinos cede-lhe uma medida de vida.

## Nomear o poema

Comunicado à Ansa (Um cão)

Ai, cão, parado à beira da Via Prenestina  
que olha pra lá e pra cá antes de atravessar a estrada.  
Não tem nada a objetar: aceita tudo.  
Por causa de sua bondade, não tem dignidade a defender.  
E eis aqui minha conclusão:  
a resignação nada tem a invejar ao heroísmo<sup>747</sup>.

Cães de rua, desprotegidos, foram entregues à vida que se reduz a seu risco; cães cujo aspecto esfarrapado, independente – como também se lê em *Ó* –, cuja fome inesgotável, pressentida na força de um uivo de dor e de falência não menos intermináveis, como quem tudo perdeu,

<sup>745</sup> CELAN apud BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 106.

<sup>746</sup> OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), p. 173.

<sup>747</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Organização e introdução Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 193.

anunciariam uma outra forma de urbanidade, uma organização social “a um só tempo gregária e solitária, vivendo de nacos (...)”<sup>748</sup>:

Sofreram já a experiência de uma fome inesgotável (...). É a partir dessa fome, (...) uma falência de que não se envergonham, que encontram seu lugar entre nós. Como não têm ferocidade, (...) mostram uma alma calejada e, muitas vezes, levemente humorada, como um milionário que perdeu tudo (...) <sup>749</sup>.

Ensaia uma resposta Jacques Derrida, uma resposta que aponta ou encaminha-se para o resto. *Che cos'è la poesia?*<sup>750</sup> Talvez, o que sacrificas estrada fora, ao atravessá-la. Algo de sacrificado como algo que ficou de fora? Talvez um dos modos de abordar o *a mais* não aponte senão para isto – o que fica de fora, descolado, indefinível, à beira da estrada, à beira da praia ou à beira da leitura, só tocável pela língua como o que, dela, é um resto.

Mas a resposta de Derrida, que se retira para a própria palavra “resposta”, não faz senão se deslocar para um resto que se enrola sobre si, sobre sua própria indiferença. A resposta incide sobre algo de sacrificado quando se coloca uma travessia; uma travessia, ele diz, *arriscada*. Ou ainda: “*experiência*, outra palavra para viagem”<sup>751</sup>, uma experiência sem volta, sem retorno, sem regresso à casa, ainda que desenhe um movimento elíptico, como se essa fosse a sina de todo movimento.

A resposta de Derrida exige dizê-la à maneira dela – poética<sup>752</sup>. A poesia, como “segredo partilhado”, segredo que se secreta, é “o animal lançado na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola *junto de si*”<sup>753</sup>, como se não respondesse, em verdade, a nada<sup>754</sup>.

---

<sup>748</sup> RAMOS. *Ó*, p. 149.

<sup>749</sup> RAMOS. *Ó*, p. 149-151. “Respeita a sua liberdade. Não serás nem senhor dos outros nem escravo”, escreveu, por sua vez, James Joyce, sobre os cães de rua. O vira-lata, esse animal literário que não serve a nem subordina o, nem senhor, nem escravo, é animal vadio votado às coisas do chão, cujo trabalho é farejar o que jaz sob suas patas. Com o faro, o cão-trapeiro de Joyce também lê os restos, na praia. (Cf. JOYCE. *Ulisses*, p. 62 e RAMOS. *Ó*, p. 149-151.)

<sup>750</sup> DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Trad. Oswaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

<sup>751</sup> DERRIDA. *Che cos'è la poesia?*, p. 6.

<sup>752</sup> “Ela vê-se ditada, a resposta, sendo poética”. (DERRIDA. *Che cos'è la poesia?*, p. 5.)

<sup>753</sup> DERRIDA. *Che cos'è la poesia?*, p. 5.)

<sup>754</sup> O texto de Derrida foi originalmente publicado na revista *Poesia*, I, 11, nov. 1998. “A revista italiana *Poesia* (...) abre cada um dos seus números com a tentativa ou simulacro de uma resposta, em algumas linhas, à pergunta *che cos'è la poesia?*. Ela é feita a alguém vivo, estando a resposta (...) a cargo de um morto, neste caso ao *Odradek* de Kafka. No momento em que escreve, o vivo ignora a

Na autoestrada, um animal estira-se no chão, já abatido pelo acidente. “Desejaríamos pegá-lo nas mãos, conhecê-lo e compreendê-lo, guardá-lo para nós, junto de nós”<sup>755</sup>? O problema é que ainda não sabemos bem o *nome disso*<sup>756</sup>, talvez nunca o saibamos, porque *isso* “não se acomoda no meio dos nomes, nem mesmo no meio das palavras. Ele está, antes de mais, disperso por estradas e campos [e praias?], coisa para além das línguas (...), mais ameaçado do que nunca no seu retiro: é quando crê defender-se que se perde”<sup>757</sup>. E poderia pensar que o verbo *dispersar* – por estradas, campos e praias – é um dos modos de empregar o verbo “juncar”; por isso, “juncar de ramos” nos diz algo do poema, como, literalmente, *resposta* e *istrice* já respondem, sem responder, à pergunta sobre como o poema se oferece, recusando-se.

O cão, como o ouriço, à beira da estrada, é o animal que se entrega ao acidente, pois “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também”<sup>758</sup>; poema que, segundo Derrida, não o fazemos: “ele *deixa-se fazer*, sem atividade, sem trabalho, no mais sóbrio *pathos*, estranho a qualquer produção, sobretudo à criação. O poema chega-me, benção, vinda do outro. Ritmo mas dissimetria”<sup>759</sup>. É, nesse caso, ele, o poema, quem diz: eu te dou a minha palavra. É um ditado.

“Juncos”, outro nome para ramos. Um nome, dito de outro modo, deslocado, impróprio, cavado numa planta, num caule frágil, feito assinatura. Nomear, sobrenomear o poema, como a um *isso*, algo de indeterminado. Qual o nome d’*Isso*? *Ouriço*, diz Derrida (a partir do que ressoa de uma língua estrangeira), *Junco*, escreve Ramos (a partir de um *entre* das formas e dos reinos, da vida e da morte). Restos, escreve *Junco*, quando o nome tem o aspecto de um polvo sem ossos, de uma forma fraca, passando a prescindir de um limite superdeterminado. Restos – algo de sacrificado à beira da estrada. Ou ainda: à beira do mar.

---

resposta do morto: ela vem no final da revista, de acordo com a escolha dos editores. Destinada a aparecer em italiano, a presente ‘resposta’ expõe-se à passagem, por vezes literalmente, nas letras ou sílabas, da palavra e da coisa ISTRICE (...), o que terá resultado, numa correspondência francesa, *hérisson*, ouriço”. (DERRIDA. *Che cos’è la poesia?*, p. 5. (Nota))

<sup>755</sup> DERRIDA. *Che cos’è la poesia?*, p. 5.

<sup>756</sup> Sobre isso, retornar ao ensaio “Eu te dou a minha palavra (*A matéria não mente*)”.

<sup>757</sup> DERRIDA. *Che cos’è la poesia?*, p. 7-8.

<sup>758</sup> DERRIDA. *Che cos’è la poesia?*, p. 9. “A sua ocorrência interrompe sempre, ou desvia, o saber absoluto, o ser junto de si na autotelia. Este ‘demoníio do coração’ jamais se congrega, antes se perde (delírio ou mania), expõe-se à sorte, preferiria deixar-se despedaçar por aquilo que sobre ele avança”. (DERRIDA. *Che cos’è la poesia?*, p. 10.)

<sup>759</sup> DERRIDA. *Che cos’è la poesia?*, p. 9.

## O ritmo

Logo: o coração bate-te, nascimento do ritmo, para lá das oposições, do interior e do exterior (...). Um coração rasteiro, entre os atalhos ou as auto-estradas, livre da tua presença, humilde, próximo da terra, bem baixo. (...) O poema (aprendê-lo de cor) (...), como um ritmo espaçando o tempo<sup>760</sup>.

*Rhuthmos*, como ressalta Barthes, a partir de Benveniste, é “movimento regular das ondas”<sup>761</sup>. Mas o ritmo, “uma rítmica fundamental do afecto como tal”<sup>762</sup>, o coração: sístole e diástole, abertura e fechamento, emersão e afundamento: o “que escapa de mim a cada instante, num batimento mais constante”<sup>763</sup>? A diferença entre cão e tronco dá ritmo – batimento, movimento, vida – ao livro, ritma o livro, assim como sua repetição. E a palavra que enlaça – o título –, com sua tira estirada (ela também sob a mortalha do sol), envolve os outros nomes d’*Isso* – o animal à beira da estrada, o vegetal na areia do mar. A palavra-título é um dos nomes d’*Isso*, é a terceira forma, capaz de dar um corpo ao livro, um corpo de livro, que atesta, reúne e, ao mesmo tempo, dispersa, junca seus restos.

Se há opacidade, a ficção não ganha lastro, fica em alguma medida por se fazer. Sobram uma ou outra imagem, funcionando como captadores-emissores de forças, que circulam no escrito. Forças condensam-se e dispersam-se de imagem em imagem escritas. Elas (as imagens) ora fibrilam, ora pulsam. Há uma disposição rítmica das imagens. E por baixo, há uma só lei: a da metamorfose. A metamorfose das coisas por debaixo da percepção e dos nomes<sup>764</sup>.

A transmutação das coisas atravessa o livro, que eleva a linguagem à dignidade da matéria, experimentando-a como “forma fraca”, numa alquimia que se vale da instabilidade dos elementos apanhados do mundo e flexionados na escrita. Canto para o disforme, o desossado,

---

<sup>760</sup> DERRIDA. *Che cos’è la poesia?*, p. 8.

<sup>761</sup> OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), p. 298.

<sup>762</sup> NANCY. *À escuta*, p. 67.

<sup>763</sup> RAMOS. *Ó*, p. 204-205. Sobre o ritmo, cf. também o ensaio “*Chamado longínquo de um sino*”.

<sup>764</sup> COSTA. O rosto negativo ou notas do limbo. Disponível em: <https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/>. Acesso em nov. 2015.

sem uma estrutura que o fixe numa forma que impeça a metamorfose, restando sempre alguma coisa com jeito de pedaço, de emaranhado, de sargaço, que ganha lugar no poema<sup>765</sup>.

O ritmo, que não é da ordem do sujeito, mas da subjectivação ou subjectividade sem sujeito, definindo-se essencialmente como relação, preserva algo da mudez cognitiva da fala, o que impede que uma obra se converta em documento (...) e se mantenha viva no seu poder de divergir, no seu movimento de fuga. Tal fuga não corresponde ao encantamento enquanto dissolução da experiência numa comunicação imediata. Pelo contrário, é experiência positiva de resistência à unidade, é diferenciação. Há “encantamento”, mas noutro sentido, aquele em que no canto a voz amplifica as palavras e faz aparecer entre elas uma distância insondável. Esse é o “encantamento” como instauração de jogos de associação, que são afinal relações de simpatia (atração, repulsa) entre forças cuja trajectória se não deixa objectivar nem reduzir à contestação do mundo (...)<sup>766</sup>.

O poema recolhe aquilo que maré ou lua fez e não um “eu”: a metamorfose e o próprio movimento – o ritmo – dos mares, com suas cheias e recusas, com sua ressaca. O tronco e suas patas, o cão e seus galhos: é o que a fotografia espessa, ao dispô-los assim, lado a lado, restantes. Do poema, são as coisas que nos olham e murmuram seu nome deslocado, seus “ecos inconformados”<sup>767</sup>. Até que algo de mineral invada a planta e o bicho, o vegetal e o animal – “o mineral (que há) / se encrespa”<sup>768</sup> –, seja ele um magneto, um megalito, um calcário. Uma palavra?

Não sei fazer do cão uma pedra  
dura, da alga um jacarandá  
mas sei que alguém  
maré ou lua  
faz isso por eles<sup>769</sup>.

## Lista

Diria ainda: há uma alga, um junco, o estilhaço de um naufrágio – eles formam uma não-frase. Um verso, talvez. Eles, espalhados, dispostos sobre o chão do livro. Uma frase-lista,

---

<sup>765</sup> No polvo transmutado de *Junco*, há “veios de coral”, canais, pistilos, como nas flores, renda e sífões mínimos, caules por onde passa o alimento, o que lhe confere uma forma quase vegetal. (Cf. RAMOS. *Junco*, p. 35.)

<sup>766</sup> LOPES. A literatura como experiência. *Literatura, defesa do atrito*, p. 33.

<sup>767</sup> RAMOS. *Junco*, p. 27.

<sup>768</sup> RAMOS. *Junco*, p. 27.

<sup>769</sup> RAMOS. *Junco*, p. 23.



que se lê, quando se está à altura de um *res*. Três coisas-palavras, sem autoria: elas foram trazidas pelo vento e pelas marés. O que se lê num gesto sem nome, ainda. Leio – uma alga. Leio, em voz alta: um junco. Leio, um grão de areia, sozinho. Pois aqui não se trata de uma leitura qualquer. Nesse espaço, encontro o apelo, o chamado de uma prática que nos ponha, a nós, leitores, como diante da praia, diante de uma linguagem comprometida com o resto.

As coisas parecem desgarradas de algo que pudesse chamar o seu mundo. Numa lista que a nada seria, desseriada: “– cão, latido, minuto / (...) alinham-se só / par / a ti, repara”<sup>770</sup>. Em pares disparatados, como no alinhamento dos astros, a lista engendra – ou alinha, por um minuto, sem engendrar – o mais frágil. Dente e olho, foz e química, poça e lume<sup>771</sup>, cão, tronco e palavra. O parentesco insólito entre as coisas, como a pele flácida dos velhos e dos sapos, justapostos, em texturas que, foto e texto, tronco e bicho, alternam-se, alteram-se, deformam-se<sup>772</sup>. Com isso, coisas solitárias e despedaçadas, inclusive letras, mostram-se, num peso disforme. “Flor com sangue / Sólido, pedaço / sozinho / de lua”<sup>773</sup>.

## H á m a r

Posso deitar na areia e  
morrer na areia e  
dizer à areia seu nome  
porque meu olho é de areia  
meu sopro é de areia  
meu rim é de areia  
também<sup>774</sup>.

Em *Junco*, as coisas perdem sua realidade objetiva, e, mais uma vez, é-se lançado para a frente da caneta-câmera – ou da praia, da matéria areia, do mar, ou ainda: da paisagem-escrita –, como queria Wim Wenders<sup>775</sup>. Assim pode-se dizer à areia seu (meu) nome, um *nome-*

---

<sup>770</sup> RAMOS. *Junco*, p. 81.

<sup>771</sup> Palavras extraídas dos versos de *Junco*. (Cf. RAMOS. *Junco*, p. 108.)

<sup>772</sup> Cf. RAMOS. *Junco*, p. 114.

<sup>773</sup> RAMOS. *Junco*, p. 96.

<sup>774</sup> RAMOS. *Junco*, p. 83.

<sup>775</sup> Sobre isso, retornar a “O golpe do disparo e o *punctum* da escrita”.

*amor?* Ou, perguntaria Eduardo Jorge Oliveira: “Chegaria então o momento em que a matéria minaria o antropomorfismo da linguagem (...)”<sup>776?</sup>

Retorno à epígrafe de *Junco*, onde encontro os versos de Marianne Moore do poema “A Grave”<sup>777</sup>, que remontam, como *Junco*, a uma paisagem marítima. Seu primeiro verso já diz: “Homem olhando o mar”<sup>778</sup>, verso que, contudo, ao longo do poema, desloca as posições, fazendo com que o olhar advenha do mar, que devolve ao homem, um “olhar voraz”. Assim, também em *Junco*, o mar murmura e escuta seu próprio murmúrio através da voz do poema, que rouba e devolve<sup>779</sup>. Trata-se, novamente, de empenhar a palavra<sup>780</sup> ou, aqui, menos ainda que uma palavra ou uma palavra com silêncio dentro: um murmúrio. Murmúrio grave e lento “que a concha das lesmas copia”<sup>781</sup>. Trata-se de empenhar uma palavra, porque uma palavra é dada, como quem diz: “Eu te devolvo a voz que era tua, para que tenhas tempo de dizer-te”.

Esse mar que há, não o mar cheio de conteúdo das lembranças da infância, mas aquele sem conteúdo, “a palavra mar repetida a esmo até que não queira dizer nada, até que eu adormeça”<sup>782</sup>. Mar em que tudo afunda, da forma ao conteúdo, todo o medo, “sem retorno dentro da espiral salgada, como um casco de ferro partido”<sup>783</sup>. Ele absorve o homem que o olha, desembaraçando-o do conteúdo humano. O mar a tudo transforma em sua “sucessão de silêncios”, tudo que naufraga em sua “continuidade sem nome”, da “ávida treliça de ferrugem” à, segundo consta na lista de “A minha fantasma” – diário de Nuno Ramos publicado em *Ensaio Geral* – “matéria irreversível que apaga e recobre tudo”<sup>784</sup>.

---

<sup>776</sup> OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille), p. 253.

<sup>777</sup> MOORE, Marianne. *Becoming Marianne Moore: the early poems, 1907-1924*. Edited by Robin G. Schulze. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002. P. 60.

<sup>778</sup> MOORE. *Becoming Marianne Moore: the early poems, 1907-1924*, p. 60. Valho-me aqui da tradução inédita desse poema gentilmente cedida por Camila Silva Morais.

<sup>779</sup> Refiro-me aos versos de *Junco* que dizem: “mar dos afogados, mas também dos vivos / escuta teu murmúrio no que eu digo”. (RAMOS. *Junco*, p. 11.)

<sup>780</sup> Alusão ao ensaio “Eu te dou a minha palavra (*A matéria não mente*)”.

<sup>781</sup> RAMOS. *Minha fantasma. Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*, p. 392.

<sup>782</sup> RAMOS. *Minha fantasma. Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*, p. 392.

<sup>783</sup> RAMOS. *Minha fantasma. Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*, p. 394.

<sup>784</sup> RAMOS. *Minha fantasma. Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*, p. 394.

“Desejo boiar”, boiar como um junco, distinto e contíguo ao mar, que há, “afundado em minha leveza como uma pedra ao seu peso”<sup>785</sup>, escreve Nuno Ramos ainda no diário. É que o próprio mar, dentro e sobre o qual um corpo se deita, a boiar, como quem, vivo, morre, é próximo e distinto: “mar remoto mas íntimo, alheio mas meu”<sup>786</sup>. O mar, a continuidade pura, ameaça a forma das coisas, dos barcos, dos cascos e dos homens, pois, segundo Nuno Ramos, tem como tarefa engolir, transportar tudo para o seu fundo.

“Já fui tomado”<sup>787</sup>.

O mar não poupa ninguém, nem as cartas dentro dos vidros: “penso na carta que gostaria de enviar a você. Não *através* de você, tentando alcançar outra praia dentro de uma garrafa, mas a você mesmo, lançada em tuas ondas, no meio delas, em papel comum que a tua espuma logo vai dissolver”<sup>788</sup>. É que o mar, em seu sono irrestrito, em sua mortalha, não sem amar, com esse amor sem sujeito, embala e dissolve também a escrita, quando não se trata de colocar uma carta na garrafa e lançar a garrafa ao mar. Mas – assim fazem as conchas – numa carta lançar o mar, como quem o refunda.

---

<sup>785</sup> RAMOS. Minha fantasma. *Ensaio geral*: projetos, roteiros, ensaios, memória, p. 394.

<sup>786</sup> RAMOS. Minha fantasma. *Ensaio geral*: projetos, roteiros, ensaios, memória, p. 395.

<sup>787</sup> RAMOS. Minha fantasma. *Ensaio geral*: projetos, roteiros, ensaios, memória, p. 395.

<sup>788</sup> RAMOS. Minha fantasma. *Ensaio geral*: projetos, roteiros, ensaios, memória, p. 395.

*a mais*  
**- uma experiência**

*Uma concha é uma coisa pequena; mas posso desmesurá-la, recolocando-a onde a encontro, pousada na vastidão da areia. Porque então, apanhando um punhado de areia, ficarei a observar o pouco que me resta na mão, depois que pelos interstícios de meus dedos quase toda ela tiver escorrido. Observarei alguns grãos, depois cada grão, e nenhum desses grãos de areia, nesse momento, me parecerá mais uma coisa pequena; e, logo, a concha formal, essa casca de ostra ou essa “tiara bastarda” que é voluta, ou a assim denominada “navalha”, me impressionará (...) com uma significação bem mais estranha que esses mui incontestáveis produtos de homens.*

Francis Ponge

Escreve-se, às cegas, o que se cumpre pelas suas sombras. Projetamos uma obra, mas sabemos, com Blanchot, que uma obra é o que se furta a todo projeto, a todo roteiro. E, mesmo que, por vezes, abra-se à vista uma clareira que se pareça com um caminho, o fim – miragem – nos escapa; em sentido estrito, não sabemos o que fazemos<sup>789</sup> quando escrevemos, ou sabemos muito pouco, numa espécie de vidência que, como tal, só se pode declarar tardiamente.

Pois o que temos no início de um trabalho de escrita nada mais é que um grão que nos interpela, antecipando qualquer coisa que desconhecemos. Ele não se presta senão à liberdade dos caminhos que vão sendo traçados a despeito de nossas mãos direitas. Não há habilidade que submeta seu crescimento a uma força pre-visível que, de antemão, imponha-lhe uma certeza, a estatura e o ponto final aonde enfim chegaria.

Um texto cresce como crescem as heras, e é preciso deixar ser por ele trabalhado, fazer um corpo disponível ao seu derramamento, ser-lhe o muro onde cresça, pois, para as heras, o muro é, não o obstáculo, mas o chão que a elas se rende. Crescendo, torna-se imenso e já não cabe em nossas mãos. Reviravolta radical: somos nós, agora, o pequeno grão, tomado nas mãos da escrita, que nos supera. E vemos suas linhas espalmadas, que nos guardam e onde somos reduzidos a um *quase nada* que marca, demarca nosso risco.

Há o risco, inclusive, de nada realizar. Radicalmente, nada realizamos; a escrita nos é indiferente, plantada naquilo que em nós desconhecemos: “parece que temos de fazer algo

---

<sup>789</sup> Cf. BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 111.

que, entretanto, não podemos fazer, que não depende de nós, de que nós dependemos, de que nem mesmo dependemos, porque isso nos escapa e nós lhe escapamos”<sup>790</sup>, de tal sorte que toda nossa jardinagem de nada vale. A escrita brota em “flores enlouquecidas”<sup>791</sup>, selvagem. Na realeza de um jardim cuidadosamente elaborado, incrusta um terreno baldio, abandonado. Escrever toca o impossível de uma prática diária: é preciso fazer-se terra para o não cultivado, para o improvável.

Escrevemos à margem do poder de escrever. E a caneta migra imediatamente para a mão esquerda. “A obra exige, sem dúvida, trabalho, prática, saber, mas todas essas formas de aptidão mergulham numa imensa ignorância”<sup>792</sup>. Mas às vezes a tentação de abrir um caminho a machadadas é forte o bastante para derrotar a escrita, ou então nos enganamos, achando que a contivemos por nossos próprios braços.

Mas escreve-se a mais quando se despoja do “reino dos fins”<sup>793</sup>, quando se recobra uma cegueira que, ela sim, conduza-nos por seu caminho de quedas e abalos. É a cega aposta na escrita cujo fim é cada vez mais distante e cuja forma permanece, sempre, insuficiente, fraca, inacabada. Escreve-se quando o salto é dado, não por nossos pés, mas porque lhes faltou um dia o apoio, porque um apoio foi abalado.

Chega-se, dessa maneira, a um fim que não constitui um fim propriamente, mas um fim que de novo contém o início, o retorno ao grão primeiro, ao resto. Também se confirma, por outro lado, que o começo já guardava, em seu cerne, o fim, mas disso não se podia saber. É como se pudéssemos dizer que, do fim ao início: escreve-se, “não por acaso, não sem o acaso”<sup>794</sup>. Porque, desde sempre, já estava escrito e porque jamais esteve. E, se o primeiro grão nos cega, o último nos ilumina, mas nos ilumina como um resto opaco em que um *eu* se eclipsa. Retorno ao grão: constatação do caráter espiralado do texto, pois ele retorna, mas com diferença, a um ponto inicial, em torno do qual esteve às voltas durante todo o tempo.

---

<sup>790</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 135.

<sup>791</sup> RAMOS. *O pão do corvo*, p. 11.

<sup>792</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 132.

<sup>793</sup> BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 112.

<sup>794</sup> BAETA, Vania. In: COSTA, Erick; LABANCA, Maraíza. *Rés*. Livro das contaminações. Belo Horizonte: Cas’a’screver, 2014. Orelha de livro.

## Referências

AGATHA et les lectures illimitées. Escrito e realizado por Margueritte Duras. França: Benoit Jacob Video, 1981. 1 DVD (83 min.)

ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

AUSTER, Paul. “Tout commence avec le corps”. *L'express*. França, 01 mar. 2013. Entrevista a François Busnel. Disponível em: <<http://www.lexpress.fr/culture/livre/paul-auster-tout-commence-avec-le-corps>>. Acesso em mar. 2015.

AYDAR, Mariana. *Pedaço duma asa*. São Paulo: Pommelo; Brisa, 2015. 1 CD.

BAETA, Vania. In: COSTA, Erick; LABANCA, Maraíza. *Rés*. Livro das contaminações. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2014. Orelha de livro.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2011.

BARTHES, Roland. *A Preparação do romance I: da vida à obra*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BATAILLE, Georges. Georges Bataille: textos para a revista *Documents*. *Inimigo Rumor*. Revista de Poesia, número 19. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7 letras/ Cosac Naify, 2º semestre 2006/ 1º semestre 2007. p. 78-93.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 309-351.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa, Relógio d'água, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. Vasto como a noite. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. p. 55-66.

- BRANCO, Lúcia Castello. *Chão de Letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. Encontro com escritoras portuguesas. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: UFMG, v. 13, n. 16, jul/dez 1993. p. 103-114.
- BRIZUELA, Natalia. Mutações. Analogias. Fotografias. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. p. 197-232.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith*. A cena da origem. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- CASA NOVA, Vera. 3 lamas: “e per si muove...”. Belo Horizonte, 2012. Trabalho inédito.
- CEIA, Carlos (Coord.). Balada. In: *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: abr. 2015.
- CIXOUS, Hélène. Evolução da noção de epifania. Trad. Olga M. C. Souza. *Revista da Letra Freudiana*, ano XII, nº 13. Rio de Janeiro: Escola da Letra Freudiana, 1993. p. 129-132.
- COHEN, Leonard. *Poems and Songs*. London: Everyman's Library, 2011.
- CORREIA, Maraíza Labanca. A operação de corte na polipalavra. *Multilivro: a dinâmica dos sentidos em Galáxias*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2009.
- CORREIA, Maraíza Labanca. Luz sombria: o resto em Nuno Ramos. *Revista Graphos*, vol. 14, nº 1, 2012. UFPB/PPGL. p. 153-164. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/13310/8085>>. Acesso em 10 mar. 2015.
- COSTA, Erick. O rosto negativo ou notas do limbo. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/>>. Acesso em: nov. 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Trad. Oswaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus, 2003.



DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Árbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

EYBEN, Piero. O júbilo e as palavras errantes (sobre *Epiphanies*). In: JOYCE, James. *Epifanias*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 11-24.

FLAUBERT, Gustave. *Un coeur simple. Trois contes*. Paris: G. Charpentier, 1877.

FLUSSER, Vilém. *Ficções filosóficas*. São Paulo: Editora da USP, 1998.

FOUCAULT, Michel. O filósofo mascarado. *Le monde*. nº 10.945. Paris, 6 de abril de 1980. ps. I e XVII. p. 3. Entrevista concedida a C. Delacampagne em fev. 1980. Disponível em: <[http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/O\\_Filosofo\\_Mascarado.pdf](http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/O_Filosofo_Mascarado.pdf)>. Acesso em mar. 2015.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer (1920). *Obras psicológicas de Sigmund Freud - Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente* (1915-1920). Trad. Luiz Alberto Hanns (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 2.

FRÓES, Rômulo. *Cão*. São Paulo: YB Musica, 2006. 1 Cd.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

GOROSTIZA, Leonardo. Anfibologias do real. Trad. Vera Avellar Ribeiro. *Un réel pour le XXIème siècle*. IX Congresso da AMP. 14-18 abril 2014. Paris Palais des Congrès. Disponível em: <[http://www.congresamp2014.com/pt/Print.php?file=Textos/Anfibologias-de-lo-real\\_Leonardo-Gorostiza.html](http://www.congresamp2014.com/pt/Print.php?file=Textos/Anfibologias-de-lo-real_Leonardo-Gorostiza.html)>. Acesso em fev. 2015.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG editora, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad.: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

HELDER, Herberto. *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora, 2014.

HELDER, Herberto. *Ofício cantante – poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

HELDER, Herberto. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

HELDER, Herberto. *Servidões*. Porto: Porto Editora, 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Antônio Houaiss, 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2015.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*; elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JORGE, Eduardo. Minha boca é um túmulo: Representações da morte na literatura e na fotografia. In: STUDART, Julia (Org.). *conversas, diferença n.1* [ensaios de literatura etc]. Florianópolis, Santa Catarina: Editora da Casa, 2009. p. 95-112.

JOYCE, James. *Epifanias*. Trad. Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LACAN, Jacques. Conferência em Genebra sobre o sintoma. *Opção Lacaniana*, n. 23. São Paulo: Eolia, vol. 23, dez. 1998.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Aluisio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre VI: le désir et son interpretation*. Paris: Éditions de La Martinière et Le Champ Freudien Éditeur, 2013.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 16: de um Outro a outro*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 20: mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Versão brasileira de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 23: o sintoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Trad. S. Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *A palavra Imediata – Livro de Horas IV (os papéis avulsos de Llansol)*. Porto: Porto Editora, 2014.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

MAMMI, Lorenzo. ai, pareciam eternas! (três lamas). In: RAMOS, Nuno. *ai, pareciam eternas! (3 lamas)*. Belo Horizonte: Celma de Albuquerque Galeria de Arte, set. 2012. Catálogo de exposição.

MAMMI, Lorenzo. Nuno Ramos. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/ Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MESCHONNIC, Henry. Manifesto em defesa do ritmo. Trad. Cícero Oliveira. *Caderno de Leituras*, n. 40. Edições Chão da Feira, out. 2015. Disponível em: <[www.chaodafeira.com](http://www.chaodafeira.com)>. Acesso em out. 2015.

MILLER, Jacques-Alain. Progressos em psicanálise bastante lentos. *Opção lacaniana* nº 64. São Paulo: Edições Eolia, 2011. p. 9-67.

MILLOT, Catherine. Epifanias. Trad. Claudia Moraes Rego. *Revista da Letra Freudiana*, ano XII, nº13. Rio de Janeiro: Escola da Letra Freudiana, 1993. p. 144-150.

MOISÉS, Massaud. Balada. In: *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLINA, Camila. Nuno Ramos e as inquietações de um criador grandioso. *O Estado de S. Paulo*, 12 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,nuno-ramos-e-as-inquietacoes-de-um-criador-grandioso,593702>>. Acesso em: abr. 2014.

MOORE, Marianne. Água-viva. Trad. Augusto de Campos. *ZUNÁI – Revista de poesia & debates*. Ano IX. Edição XXVI, mar. 2013. Disponível em: <[http://www.revistazunai.com/traducoes/marianne\\_moore1.htm](http://www.revistazunai.com/traducoes/marianne_moore1.htm)>. Acesso em out. 2015.

MOORE, Marianne. *Becoming Marianne Moore: the early poems, 1907-1924*. Edited by Robin G. Schulze. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

NOTAS DO GRÃO DA VOZ. *Migalhas Literárias*. Escrita e voz Maraíza Labanca. Coordenação: Vania Baeta. Belo Horizonte: Rádio UFMG Educativa, 2014. Programa de rádio.

NUNO RAMOS. *Roda viva*. São Paulo: Tv cultura, 01 out. 2012. Programa de Tv.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Inventar uma pele para tudo*. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille). Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2014.

PANADÉS, Julia. *Conheço essa palavra pessoalmente ou de como desenho escrevendo*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, nov. 2013. Comunicação oral apresentada na disciplina Literatura e Psicanálise, ministrada por Erick Costa.

PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Org. Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PESSANHA, Juliano Garcia. A exclusão transfigurada. In: *Tertulia – encontros de literatura*. SESC Pinheiros, 2008. Palestra. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03\\_GHCc](https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03_GHCc)>. Acesso em mar. 2015.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Ignorância do sempre*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade Perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Sabedoria do nunca*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

RAMOS, Nuno. Artista Híbrido com Nuno Ramos. In: *Seminário Arte em 10 tempos*. Belo Horizonte: Casa Fiat de Cultura, 2009. Palestra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PDSO6QINEMQ>>. Acesso em jan. 2016.

RAMOS, Nuno. *Balada*. São Paulo: Editora 34, 1995.

RAMOS, Nuno. Bled el atech. In: LEITE, Nina V. de A.; MILÁN-RAMOS, J. G. (orgs.). *EntreAto: o poético e o analítico*. Campinas: Mercado de Letras: 2011.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1997.

RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.

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

RAMOS, Nuno. Nuno Ramos: entre a matéria e a linguagem. A arte híbrida e o pensamento sem fronteiras de Nuno Ramos. *Cult*, Edição 144. Entrevista concedida a Ivan Marques. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos/>>. Acesso em abr. 2013.

RAMOS, Nuno. Nuno Ramos fala sobre Carlos Drummond de Andrade. In: *Lançamento das novas edições de "Confissões de Minas" e "Passeios na ilha"*. São Paulo: Cosac Naify, dez. 2011. Participação em evento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j5ef6IrZOeQ>>. Acesso em nov. 2015.

RAMOS, Nuno. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*. Entrevista concedida a Paiol Literário em nov. 2011. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/Nuno-ramos/>>. Acesso em fev. 2015.

RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*. Desenvolvido por Maurício Lima, s.d. Website. Disponível em: <<http://www.nunoramos.com.br>>. Acesso em mar. 2016.

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

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

RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

RAMOS, Nuno; SARDENBERG, Ricardo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010

STUDART, Julia. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

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.

TAVARES, Gonçalo M. I. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

TSVETÁIEVA, Marina. *Vivendo sob o fogo: confissões*. Seleção, organização e prefácio Tzvetan Todorov. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Martins, 2008.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o Arquiteto*. Trad. Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *Varietades*. Trad. Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras: 1991, p. 201-219.

VAZ, Paula. *Não se sai de árvore por meios de árvore: Ponge-Poesia*. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2014.

VIEIRA, Marcela. *L'image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique*. Mémoire (Master 2 - Études Lusophones). Vincennes – Saint-Denis: Université Paris 8, 2011.

WAJCMAN, Gérard. *L'oeil absolu*. Paris: Denoël, 2010.

WENDERS, Wim. Uma vez. *Zum Revista de Fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, abr. 2013. p. 46-65.