

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Júlia Carolina Arantes

Um corpo outro:

Nuno Ramos, entre a literatura e as artes visuais

Belo Horizonte

2017

Júlia Carolina Arantes

UM CORPO OUTRO:

Nuno Ramos, entre a literatura e as artes visuais

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

Belo Horizonte

2017

AGRADECIMENTOS

Ao Nuno Ramos, pela potência desejante que me lançou à escrita desta dissertação.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luis Alberto Brandão, pela confiança em meu trabalho e por colocar meus pés no chão quando me perdia na escrita. Pela leitura atenta e pela orientação sempre afetuosa que completa seus cinco anos.

À Profa. Dra. Maria Esther Maciel, que me abriu o caminho das pesquisas. Serei sempre grata.

Ao Prof. Dr. Nabil Araújo, pela contribuição decisiva em minha formação.

À Profa. Dra. Vera Casa Nova, pelas aulas prazerosas.

À Bianca Azevedo, assistente de Nuno Ramos, pela solicitude e pelo envio das imagens.

À Carol Anglada, Maraíza Labanca e Eduardo Jorge, também leitores de Nuno Ramos.

A Daiane Pimentel, Izabela Lago, Janine Rocha, Adilson Barbosa, Julia Panadés, Grazi Ramalho, pelos encontros.

Ao meu pai, à minha mãe e à Delba, pelo afeto, criação e suporte.

À minha irmã e ao Matheus, que mesmo na distância são companhia.

Ao Vitor, existência que sobrevive dentro de mim.

Ao Rafael, por propulsionar o salto para que eu lesse Jean-Luc Nancy, pela interlocução instigante e pelas leituras sempre tão cuidadosas do meu texto.

À Laura, amiga com quem sempre posso contar para absolutamente tudo.

À Carol, pelas risadas e pela leveza.

Ao Schiavo, por ser o primeiro amigo a ler o texto na íntegra.

À Mahira, pelas longas caminhadas e pelo diálogo.

Ao Pedro, pela amizade e por integrar mais uma presença para dentro do meu texto com a revisão dos trechos traduzidos do francês.

À Ana Paula, pela companhia e pela valiosa ajuda com as imagens.

E ao Augusto, por partilhar, por escutar e por estar sempre presente.

À Capes, pela bolsa de estudos que permitiu a realização deste trabalho.

Teu corpo é a juba de um leão adormecido. Um brilhante incrustado no dente. A carne incrustada na carne. Espasmo, intestino, sangramento e palavra. Isso tudo é teu corpo agora, maior e mais corpo ainda.

O mau vidraceiro, Nuno Ramos

Toque o pelo das taturanas, ainda que arda. Tudo te é contíguo porque você é extenso. Os idiotas também são extensos, e tão cheios de peso quanto você. E os cretinos. E os distraídos. E aqueles que mancam. E os ruivos.

O mau vidraceiro, Nuno Ramos

RESUMO

Esta dissertação pretende investigar como se manifesta a relação entre corpo e linguagem nas obras plásticas e literárias de Nuno Ramos. Em um primeiro momento, trabalharemos uma certa noção de *corpo*, o corpo tocante, a partir da leitura de textos literários selecionados da obra de Nuno Ramos. Nessa análise, buscaremos nos afastar da ideia de matéria como imanência absoluta ou como potência primordial incorruptível. Por conseguinte, buscaremos nos aproximar a um pensamento que compreende o corpo como existência exposta e diferida. No segundo momento, observaremos como se dá o contato entre a literatura e as artes visuais. Partiremos de três aspectos formais e temáticos que propiciam o contato entre artes em Nuno Ramos: o método de composição de justapor elementos díspares; a morte como tema e a presença do subjétil em instalações e textos literários. Observaremos esses aspectos tanto na literatura quanto nas artes visuais e, a partir disso, como o artista Nuno Ramos trabalha a mesma técnica ou explora o mesmo tema em contextos diferentes. Por último, a fim de investigar o contato entre corpo e linguagem, retornaremos aos textos de Nuno Ramos que exploram a noção de “corpo”. Analisaremos como ambas as noções se aproximam, se tensionam e se transbordam e como tal contato produz sentido. O pensamento da diferença de Jacques Derrida e o pensamento dos corpos tocantes em Jean-Luc Nancy são cruciais para este estudo, ambos funcionando como dínamo para refletir e reverberar a obra heterogênea de Nuno Ramos.

Palavras-chave: Nuno Ramos; corpo; linguagem; literatura; artes visuais.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to investigate how the connection between body and language is manifested in Nuno Ramos' literary and plastic works. Firstly, we will delve into a certain idea of "body" (the touching body) that appears in a number of selected literary texts from Nuno Ramos' work. In this analysis, we aim to shift from the idea of matter as absolute immanence and incorruptible primordial power to a thought of the body as an exposed and deferred existence. Secondly, we will observe how the connection between literature and visual arts is developed. The starting point will be three formal and thematic approaches that provide the contact between arts in Nuno Ramos' work: the composition method of juxtaposing contrasting elements; death as a theme and the subjectile as a presence in installations and literary texts. We will observe how these aspects are materialized in literature and in visual arts. Therefore, we will investigate how the artist works with the same technique or explores the same theme in different contexts. At last, pursuing a cyclical movement, we will return to those texts that explore the idea of "body" in order to investigate how the contact between body and language manifests itself. We will analyze how both these notions approach one another, put strain on the other and overflow into each other. This contact between body and language produces, after all, sense. Philosophical theories such as *différance*, from Jacques Derrida, and the touching bodies, from Jean-Luc Nancy, are crucial for this present study, both working as a dynamo that reflects and reverberates the heterogeneous work of Nuno Ramos.

Keywords: Nuno Ramos; body; language; literature; visual arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES¹

Figura 1 – [Série Quadros] Sem título, Nuno Ramos, 1988.....	39
Figura 2 – [Série Quadros] Sem título, Nuno Ramos, 1989.....	39
Figura 3 – [Série Quadros] Sem título, Nuno Ramos, 2004.....	41
Figura 4 – Vaso ruim, Nuno Ramos, 1998.....	43
Figura 5 – [Série Vaselinas] Palavra salobra, Nuno Ramos, 2015..	47
Figura 6 – [Série Quadros] Hagaromo, Nuno Ramos, 2015.	48
Figura 7 – [Série Vaselinas] Detalhe de “Palavra salobra”, Nuno Ramos, 2015.....	50
Figura 8 – Vidrotexto 1, Nuno Ramos, 1991	53
Figura 9 – Detalhe de “Vidrotexto 1”, Nuno Ramos, 1991	54
Figura 10 – Balada, Nuno Ramos, 1995	56
Figura 11 – Detalhe de “Balada”, Nuno Ramos, 1995	57
Figura 12 – Vidrotexto 2, Nuno Ramos, 1991	58
Figura 13 – Vidrotexto 3, Nuno Ramos, 1991.....	62
Figura 14 – Detalhe de “Vidrotexto 3”, Nuno Ramos, 1991	62
Figura 15 – ai, pareciam eternas! (3 lamas), Nuno Ramos, 2012.....	68
Figura 16 – ai, pareciam eternas! (3 lamas), Nuno Ramos, 2012.....	68
Figura 17 – Morte das casas, Nuno Ramos, 2004	70
Figura 18 – Morte das casas, Nuno Ramos, 2004.	70

¹ As figuras 13 e 14 foram cedidas do arquivo pessoal de Nuno Ramos. A figura 16 foi retirada do site da Galeria Celma Albuquerque. Todas as outras imagens foram retiradas do site oficial de Nuno Ramos.

SUMÁRIO

Prólogo. Protocolo, paratexto, pele	9
1. Corpo outro, existências expostas, boneco de piche	15
1.1 Alter ego, alma, corpo aberto.....	16
1.2 Corpo-espectro, corpo-areia, corpo-pergaminho.....	21
1.3 Outro ser singular, tocar a finitude, corpos amantes plurais.....	28
1.4 Pele exposta, nós-mundo, boneco de piche	33
2. Justapor, subsistir, fenecer	38
2.1 Pôr-se fora de si, vaselinas, corpo desobrado	39
2.2 Pele-subjétil, vidrotectos opacos, livro-cujo	50
2.3 Morte das casas, intuição plástica, tecelagem literária.....	67
3. Palavra-túmulo, palavra-tateante, palavra-incorpórea	76
Epílogo. Diferir-se de si sem fim, espaçamento, corpos tocantes	84
Referências	87

Prólogo. Protocolo, paratexto, pele

O prefácio, o exórdio, a introdução, o preâmbulo, o prólogo: o leitor é advertido de que o texto *propriamente dito* ainda não começou. Debruçamo-nos agora sobre a margem do texto, tentando antecipar a sua vinda, tateando às cegas em busca do corpo do texto, seguindo as pistas deixadas pelos paratextos². “O disforme acaba organizando-se pelas bordas”³, alguém disse. O nadador se engalfinha nas bordas de uma piscina, o leitor se agarra às margens do texto e o espectador se apega às molduras do quadro para impulsionarem o salto. Ao mesmo tempo, inegavelmente, o texto já se apresenta aqui. O salto já foi dado. Os olhos do leitor já correm através das linhas.

O prefácio, o frontispício do texto, é escrito postumamente. Depois do ponto final, ainda há algo a ser dito. A pergunta inescapável irrompe: afinal, o que resta a se dizer? Um leitor mais descuidado responderia: “Nada”, e se lançaria à leitura do primeiro capítulo, ignorando o prefácio. Para o leitor desatento, o prólogo é uma excrescência, uma repetição oca do texto porvir, “um conjunto de signos mortos e vazios que *caíram* (...) para fora do conceito vivo”⁴. O prólogo, para esse tipo de leitor (e também para o autor que escreve um prefácio que é simples repetição), não tem ligação alguma com o suposto legítimo livro subsequente. O livro seria o corpo verdadeiro; e o prólogo, a excreção, algo a se expurgar.

Há também outro tipo de leitor, não menos negligente, que se contenta apenas com a leitura do prólogo. Para esse leitor, o prefácio conteria de maneira condensada todos os temas a serem tratados ao longo de páginas e páginas, antecipando o sentido do texto, dispensando que o leitor leia todo o resto⁵. “Precedendo o que deveria poder se apresentar por si mesmo, o prefácio cai como uma casca vazia, um pedaço de resíduo formal, um momento de *secura* ou *loquacidade*, às vezes ambas as coisas ao mesmo tempo”⁶. Novamente, o prólogo é encarado como uma repetição vazia, palavras aglomeradas sem vivacidade.

O prefácio, a pele do texto, é escrito quando o autor já compôs as carnes, os tendões e os ossos do texto: “Uma montanha de ossos receberá carne e não será corpo,

² Agradeço ao Rafael G. T. Silva por me apresentar ao texto “Hors livre”, em *La dissémination*, de Jacques Derrida. Muitas das ideias apresentadas neste prefácio são os frutos de nossa interlocução.

³ RAMOS. *Cujo*, p. 21.

⁴ DERRIDA. *Outwork*, p. 15. “a set of empty, dead signs which have *fallen* (...) outside the living concept”. Tradução minha.

⁵ DERRIDA. *Outwork*, p. 7.

⁶ DERRIDA. *Outwork*, p. 9. “Preceding what ought to be able to present itself on its own, the preface falls like an empty husk, a piece of formal refuse, a moment of dryness or loquacity, sometimes both at once”. Tradução minha.

receberá tendões e não será corpo, receberá pele e aí será corpo”⁷. A pele atribui aos corpos uma aparência, “o que lhe dá permeabilidade fenomenológica para existir como imagem”⁸, separando uma existência da outra, ao mesmo tempo em que permite o contato entre os corpos. A pele é a camada derradeira do corpo, mas é também um entremeado de revestimentos das cavidades internas, um aglomerado de dutos, buracos, poros que embaralham as noções de dentro e fora: “é aqui onde fora e dentro de fato deixam de se repartir para se compartilhar”⁹. A pele é o órgão fora-dentro. A pele-prefácio, ou a pele-paratexto, garante uma aparência ao corpo do texto, instaura-o dentro de um contexto, permite o toque de outros corpos, de outros leitores, de outros livros.

Certamente que a pele também pode ser escorchada do corpo, esfacelada da carne morta, possuindo uma “virtualidade de desprendimento”¹⁰. Entretanto, quando o cadáver é escorchado e as entranhas são dadas a ver, esse corpo já não se movimenta, não palpita, não metaboliza, não respira¹¹. “A pele desenvolve o sopro, o elã, a pulsão e a vibração do corpo”¹². O texto sem os paratextos é um cadáver esfacelado, corpo sem ânimo. O suposto texto-dentro, o interior do envelope do paratexto, “é também um outro fora desenvolto de outro modo, em dobras, tornos, convoluções e aderências, todo invaginações, amontoamentos e conglomerados”¹³. O texto, o suposto texto *propriamente dito*, expulsa-se, atira-se para lá dele mesmo, nunca se fechando dentro de si mesmo. O *propriamente dito* – a noção do que seriam os próprios do texto – cai no esvaecimento.

Dentre tantas outras maneiras, o texto se expulsa para além de si mesmo a partir das citações. Por dentro das aspas, nas notas de rodapé, nas bordas do texto, a voz do outro se faz presença. A partir dessas marcações à margem, o leitor se orienta e o autor se resguarda. A pele-paratexto demarca, enforma, faz a divisa do pensamento entre o corpo textual e outros corpos, outras vozes. Não contavam, entretanto, nem leitor, nem autor, que a voz do outro irrompe dentro dos textos, na maioria das vezes, sem ser notada ou convidada.

Ainda que as “citações sem aspas”, as “citações inconscientes ou automáticas” e

⁷ RAMOS. *Cujo*, p. 61.

⁸ OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 37.

⁹ NANCY. *Corpo, fora*, p. 55.

¹⁰ NANCY. *Corpo, fora*, p. 57.

¹¹ NANCY. *Corpo, fora*, p. 57.

¹² NANCY. *Corpo, fora*, p. 57.

¹³ NANCY. *Corpo, fora*, p. 65.

“as fórmulas anônimas”¹⁴ apareçam intrusivamente no texto, há ainda um gesto de envolver a voz citada dentro do *próprio* texto que está sendo escrito, tal como um boneco de piche: “Há no boneco de piche uma característica que me atrai – a de que tudo gruda nele, como se aceitasse o corpo alheio no seu, integrando-o a si, sem receio”¹⁵. A escrita boneco-de-picche arranca os corpos estranhos de seus supostos ambientes “originais”, textos esses que já são por si mesmos um amontoado de citações. Pois as palavras possuem essa característica de poderem ser repetidas incessantemente em outros contextos. As palavras aceitam, ainda que com certa resistência, ser arrancadas e recontadas alhures. A cada repetição, a cada irromper dessas palavras em novos contextos, o sentido se transmuta. As palavras não são repetidas identicamente, não são duplicadas; ao citá-las, elas já se transformaram em algo outro.

Essa repetição diferida não se dá apenas no ato de extração do trecho citado para ser empregado no contexto “original” do novo texto. Aqui, a ideia de origem se desvanece. Mesmo dentro do “próprio” contexto, quando o texto é lido e relido, o sentido se transmuta a cada releitura, a cada desleitura. O sentido não se estagna nem mesmo no suposto texto “original”, mas se encontra em um movimento sem fim de diferir-se de si. Nesta dissertação, por vezes adotaremos o procedimento de abandonar as aspas. As palavras serão tragadas para dentro do corpo do texto e fiar-nos-emos nas notas de rodapé que indicarão os vestígios de que aquele texto apareceu em outros contextos, por meio de outras vozes, de outras assinaturas.

O prefácio – o transbordamento do texto, o suplemento que rompe com a idealidade de uma obra completa¹⁶ – é escrito em vista de seu próprio apagamento¹⁷. O leitor, quando chegar ao fim das palavras escritas neste prólogo, obliterará o caminho percorrido. “Entretanto, essa subtração deixa uma marca do apagamento, um resto que é adicionado ao texto subsequente e que não pode ser completamente resumido dentro desse contexto”¹⁸. Quando o leitor se debruçar sobre as páginas dos três capítulos subsequentes, esquecer-se-á do prefácio. Ao mesmo tempo, o prólogo acompanhará o leitor durante todas as páginas que virão, como uma experiência de fundo inescapável. “O prefácio, desse modo, ocuparia todo o espaçamento e a duração do livro”¹⁹. O

¹⁴ BARTHES. *Texto (Teoria do)*, p. 276.

¹⁵ RAMOS. *Tocá-la, engordar, pássaros mortos, Ó*, p. 52.

¹⁶ NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*, p. 25.

¹⁷ DERRIDA. *Outwork*, p. 9.

¹⁸ DERRIDA. *Outwork*, p. 9. “But this subtraction leaves a mark of erasure, a *remainder* which is added to the subsequent text and which cannot be completely summed up within it”. Tradução minha.

¹⁹ DERRIDA. *Outwork*, p. 13. “The preface would thus occupy the entire *location* and *duration* of the

prólogo – texto residual, abertura para o excessivo – dissemina-se por todo o texto.

A pele-paratexto se transfigura na pele-pretexto. O pré-texto – a questão que se apresentava antes da escrita, a demanda que procedeu do contato com o *corpus* Nuno Ramos – era compreender como se manifesta a relação entre matéria e linguagem nas obras desse multiartista. O questionamento se desdobrava: como compreender a relação entre matéria e linguagem dentro do conjunto de obra de um artista que transita entre a literatura e as artes visuais? Dentro do desdobramento da questão, as próprias palavras, os conceitos, os verbos, os substantivos que compunham a interrogativa também se desenovelavam: como pensar a “matéria”, a “linguagem”, a “literatura”, as “artes visuais”? O que se tomava como pressuposto para se compor a pergunta eram também vocábulos instáveis, movediços.

Seguindo a pista das entrevistas de Nuno Ramos, do artista retrazando o percurso que percorreu na literatura e nas artes visuais, o ponto de partida era a matéria, os “pedaços de coisas vivas”²⁰, as coisas sólidas, os corpos que aceitam o toque e a transformação. A matéria não mentiria²¹, afirmando um “sentido de concretude, de verdade”²². Por conseguinte, a palavra “matéria” parece habitar, dentro do conjunto da obra de Nuno Ramos, certos contextos que fixam esse conceito a uma ideia de absoluto, de força primeva anterior à linguagem e à significação. No primeiro capítulo dessa dissertação, buscamos deslocar-nos da ideia de matéria como imanência absoluta fechada em si mesma, de matéria como potência primordial incorruptível, para um pensamento do corpo. O corpo como existência exposta e diferida. A partir de um *corpus* mínimo, de poucos ensaios selecionados do livro *Ó*, delinearemos como a imagem do corpo é construída nesses textos.

Após esboroar a palavra “matéria” e decidir-nos pela exatidão do vocábulo “corpo”, a pergunta feita antes da escrita da dissertação se espessa: “como compreender a relação entre corpo e linguagem dentro do conjunto de obra de um artista que transita entre a literatura e as artes visuais?”. No segundo capítulo, a imagem do corpo persiste latente, em meio às páginas, como um subjétil onde a escrita se desdobra. Nesse capítulo, acompanhamos o trânsito do escritor/artista entre a literatura e as artes visuais. Em um primeiro momento, entraremos em contato com o gesto composicional de Nuno

book”. Tradução minha.

²⁰ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 19.

²¹ RAMOS. Nuno Ramos. *Rascunho*, ed. 139. Disponível em: < <http://rascunho.com.br/nuno-ramos/>>. Acesso em: ago. 2017.

²² RAMOS. Nuno Ramos. *Rascunho*, ed. 139. Disponível em: < <http://rascunho.com.br/nuno-ramos/>>. Acesso em: ago. 2017.

Ramos de se fiar à técnica da justaposição em artes díspares. Depois, aproximar-nos-emos de uma fase específica da trajetória do multiartista, quando Nuno Ramos publica a obra literária *Cujo* dentro de um contexto em que o artista já era reconhecido por sua obra plástica. Posteriormente, observaremos como o tema da morte é modelado a partir de técnicas diferentes na literatura e nas artes visuais.

“Como compreender a relação entre corpo e linguagem dentro do conjunto da obra de um artista que transita entre a literatura e as artes visuais?”. A pergunta se repete, as palavras que a compõem se adensam. O terceiro capítulo retomará o *corpus* mínimo selecionado no primeiro capítulo e resgatará as imagens dos corpos a fim de tecer um sentido a respeito da linguagem.

O paratexto, o extratexto, o suplemento. Esta dissertação se posiciona como uma experiência de crítica das obras literárias e plásticas de um artista vivo com uma produção intensa. A partir da assinatura “Nuno Ramos”, desdobra-se um emaranhado de textos, ensaios, entrevistas, poemas, imagens, instalações, ações, que configuram e instauram o “conjunto da obra” do artista/autor. Ao mesmo tempo, a título de contra-assinatura, amalgamam-se também textos, artigos, dissertações, teses, que reconfiguram e reinstauram, a cada momento, a conjuntura dessa obra. O movimento contrário também ocorre: o multiartista lança um novo livro, abre uma nova exposição, colocando em movimento as formas estabilizadas pela crítica. A própria assinatura, que afiançaria ao autor o domínio sobre seus textos, suas instalações, seus desenhos, já se encontra atravessada pela contra-assinatura que ex-apropria o nome próprio do sujeito-autor. O nome próprio, esse corpo mínimo de que ninguém se livra²³, admite a possibilidade necessária de funcionar na ausência de seu portador, antecipando o seu desaparecimento²⁴.

A partir da assinatura “Nuno Ramos”, há um punhado de leitores que arrancam pedaços de *Ó*, pedaços de *Cujo*, pedaços de *Junco* de seus contextos “originais”, redimensionando e reconfigurando esses textos em um novo contexto, sob uma nova visibilidade. A assinatura se constitui de sua capacidade de ser reproduzida, de ser contra-assinada, de estar sempre aberta ao outro²⁵, ainda que esse outro seja a mesma pessoa, em momentos diferentes, ratificando o seu próprio traço. “Eis aí por que um texto nunca está fechado em si mesmo, apesar do esforço do signatário que quer se

²³ RAMOS. Regras para a direção do corpo, *O mau vidraceiro*, p. 91.

²⁴ BENNINGTON. Derridabase, p. 108.

²⁵ BENNINGTON. Derridabase, p. 117.

apropriar dele”²⁶. A partir da assinatura, há os leitores que contra-assinam, ocupando os espaços vazios deixados pelo nome próprio “Nuno Ramos”. Esta dissertação, como contra-assinatura de “Nuno Ramos”, será revertida em assinatura para os leitores que correm os olhos por estas linhas. Esses leitores, por sua vez, contra-assinarão com suas próprias palavras este texto, firmando o contrato sem fim da leitura.

²⁶ BENNINGTON. Derridabase, p. 117.

1. Corpo outro, existências expostas, boneco de piche

1.1 Alter ego, alma, corpo aberto

“Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes”²⁷. O ato corriqueiro de proferir as duas palavras “meu corpo” encerra dois questionamentos. O primeiro deles surge da existência de um descompasso entre o pronome possessivo masculino “meu” e o corpo. Para que haja posse, pressupõe-se a existência de uma diferença, de uma separação entre o possuidor e o corpo possuído, entre o “meu” e o “isto”. Há um indício de uma ruptura. Quem seria o possuidor? A voz que diz? O sujeito? A alma? A noção de corpo, por conseguinte, torna-se mais espessa quando se examina a natureza desse ser possuidor. Os problemas continuam. O segundo questionamento irrompe: possui-se um corpo? Trata-se de propriedade a relação com o corpo? O descompasso entre a voz e o corpo culmina em um estranhamento. Um terceiro questionamento se desdobra dos dois anteriores: a voz estranha o corpo que ela supostamente possuiria? Como estranhar a si próprio, como estranhar o que lhe é mais familiar? O familiar por excelência seria a dita alma, a voz que estranha o corpo?

Há uma cena, uma imagem, uma ação que se desenvolve na abertura de “Manchas na pele, linguagem”. Diante do espelho, um homem descobre manchas circulares calvas na pele de seu rosto. Manchas anômalas, intrusas, estranhas encontradas no próprio corpo: “Tateio minuciosamente as pequenas saliências da pele, os pequenos pelos que vão crescendo enquanto caem, e empalidecem, e parecem, aos poucos, cobertos de giz.”²⁸. A presença do intruso desencadeia uma espécie de estudo do próprio corpo através do toque. O surgimento do elemento estranho é o gatilho que impele a voz-narrante a reavaliar o que antes era familiar, corriqueiro, quase invisível. Pois o intruso surge, irrompe sem ser chamado, sem ser esperado, causando perturbação a uma ordem previamente estabelecida²⁹. Se comumente o intruso se confunde com o estrangeiro, como algo que vem de fora, que vem de um lugar outro, neste caso, as saliências anômalas da pele são o próprio corpo, nascem de dentro. É o corpo sendo intruso de si mesmo, diferindo-se.

O intruso não é nada além de mim mesmo e o próprio homem. Nada além que o mesmo, nunca termina de se alterar; simultaneamente aguçado e exaurido, desnudado e super-equipado, um intruso no mundo e em si próprio, um impulso perturbador do estranho, o *conatus* de um infinito em crescimento³⁰.

²⁷ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 11.

²⁸ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 11.

²⁹ NANCY. The intruder, p. 161.

³⁰ NANCY. The intruder, p. 170. “The intruder is nothing but myself and man himself. None other than the same, never done with being altered, at once sharpened and exhausted, denuded and overequipped, an

O corpo, antes estranho à voz, prossegue em se multiplicar em intrusões e estranhamentos.

Esse corpo intruso parece ter um funcionamento específico de se soltar da casca, da derme, da pele: “Parece que a cola da minha pele já não é eficaz e que começo a me livrar dos parasitas que se agarraram todo este tempo ao casco principal – cabelos, unhas, cílios”³¹. Os revestimentos, as proteções, os *próprios* do corpo são vistos como parasitas, algo de excessivo que evade, desata-se, liberta-se. Como podem os próprios elementos que constituem o corpo serem parasitas? A palavra “próprio” se repete, inevitavelmente, incansavelmente, e nos embrenhamos numa cadeia de pertencimentos, de propriedades. Como o corpo se excede, excreta-se, expulsa-se? Apenas se houver espaço para o resto, uma abertura para o excessivo, para a imundície, para a impureza, para algo que rompa com uma ideia de harmonia e plenitude. Apenas se não for uma unidade, uma mônada, uma massa homogênea. Quando se diz massa, trata-se de “um mundo ocluso, fechado, pleno, totalmente imanente; um mundo ou uma coisa, pouco importa, tão voltado a si e em si que ele nem mesmo se tocaria e que tampouco tocaríamos; um mundo que estaria sozinho, a si e em si”³².

O corpo que excreta, que defeca, que cancrena, que gangrena, que expulsa as unhas, que faz cair os pelos e os empalidece, não pode ser uma massa totalizante e totalizadora; não pode ser fechado em si mesmo, impenetrável, autorreferente; não pode ser límpido, puro e cristalino. A imundície aponta, portanto, para a impureza, para o que nega o mundo, excedendo-o. O corpo que se excede, o corpo i-mundo que se expulsa, espaça-se³³. O prefixo latino *ex-* em *expulsar*, em *excretar* indica um movimento de se colocar para fora, assim como a imundície é o mundo rejeitando-se, espaçando-se, diferindo-se.

A voz narrante prossegue, rememorando que desde a primeira adolescência travava a luta contra seus pelos faciais indesejados, “como um inimigo constante que precisasse controlar”³⁴. O corpo antes estranho, intruso, parasita, agora indicado como inimigo. O incansável ato de todos os dias barbear-se (o pronome reflexivo denotando, novamente, que barbeia-se a si mesmo, barbeia-se o corpo, o outro) é substituído pela

intruder in the world as well as in himself, a disturbing thrust of the strange, the *conatus* of an on-growing infinity”. Tradução minha.

³¹ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 13.

³² NANCY. De l'âme, p. 108. “un monde clos, fermé, plein, totalement immanent, un monde ou une chose, peu importe, qui serait si bien à soi et en soi qu'il ne se toucherait même pas et qu'on ne le toucherait pas non plus, un monde qui serait seul, à soi et en soi”. Tradução minha.

³³ NANCY. *Corpus*, Trad. Tomás Maia, p. 103.

³⁴ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 12.

curiosidade de analisar se as saliências intrusivas ali ainda estavam: “Deixei que crescessem por uns dias, para que pudesse examinar o fenômeno, e digo que com certeza não seriam melhor traçados através de um compasso.”³⁵. O narrador (a voz? a alma?) se coloca como um observador externo (ou interno?) das metamorfoses, dos acontecimentos que atingem o corpo.

Além das saliências na pele do rosto, a voz trata de outra mudança importante no corpo: percebe, com espanto, que engorda inelutavelmente. A voz prossegue:

E este espanto, por sua vez, talvez venha de um outro ainda mais remoto – o de que o corpo muda, opera o tempo todo um movimento cuja finalidade pertence apenas a ele. Não que defínhe – o meu, por exemplo, apenas parece engordar – mas foge ao nosso controle, às nossas expectativas³⁶.

O corpo se modifica à revelia da voz. Seu funcionamento, seu modo de operar é estranho, ininteligível, imprevisível.

Nessas variadas situações, o corpo é lançado para fora de si mesmo. Ao perceber as manchas como intrusas, há uma distância entre o corpo supostamente familiar e o corpo que se diferiu, anômalo; o corpo que excreta é necessariamente um corpo aberto que se excede, que se libera; e, por último, há um espaçamento entre o corpo que se observa, que se perde em suas metamorfoses indecifráveis.

Até então tratamos incertamente desse algo de que o corpo se difere. Seria uma voz? A alma? O sujeito? A partir de agora, empreguemos a palavra “alma”, sem receios, mas com ressalvas. Não a alma cristã ou platônica, mas também sem perdê-la de vista, sem perder os sentidos sedimentados na palavra “alma”. Sem tentar higienizar, esterilizar a palavra, sem des-historicizá-la, pois essa tradição mesma é muito mais complexa do que parece³⁷.

Tampouco a alma como corpo utópico. Se a utopia é um posicionamento sem lugar real, que mantém com a realidade uma relação de analogia direta ou inversa³⁸, interessa-nos a *topia*, o estar *aqui* da alma. Não a alma como massa, como “corpo luminoso, purificado, virtuoso, ágil, móvel, tépido, viçoso”, não o “corpo liso, castrado, arredondado, como uma bolha de sabão”³⁹. A alma de que tratamos, diferente da alma cristã, não é um duplo do corpo, um “corpo *sem corpo*”, um “corpo *incorporal*”⁴⁰. Esse tipo de pensamento se coaduna com a ideia do corpo como uma prisão ou túmulo da

³⁵ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 12.

³⁶ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 14-5.

³⁷ NANCY. De l'âme, p. 112-3.

³⁸ FOUCAULT. Outros espaços, p. 414-5.

³⁹ FOUCAULT. *O corpo utópico, as heterotopias*, p. 9.

⁴⁰ FOUCAULT. *O corpo utópico, as heterotopias*, p. 8

alma, como a carcaça de que o espírito se liberta após a morte, o corpo como o arcabouço que prende o suposto corpo verdadeiro, a alma⁴¹.

Pensemos, portanto, a alma como a diferença do corpo consigo mesmo, com o colocar-se a si mesmo para fora:

com a alma, há, de fato, um efeito de ruptura, uma ruptura que é o próprio corpo, na medida em que o corpo só pode fazer ruptura com o sentido. Ao dizer “da alma”, eu simplesmente quis indicar o seguinte: “da alma” ou “do corpo fora de si mesmo”. Se o corpo não é massa, se ele não está encerrado em si mesmo e penetrado por si mesmo, ele está fora de si. Ele é o ser fora de si mesmo⁴².

Faz-se necessário explicitar o movimento para fora. O corpo-fora não se subjuga, não se submete, não se subordina ao corpo-dentro, porquanto não há um tipo de corpo-fora com características particulares e imutáveis que são inferiores e passíveis de dominação pelo corpo-dentro. Pensar em submissões, hierarquias, propriedades, domínios é ainda considerar o modelo cristão da alma pura encarcerada no corpo lamacento e mortal.

“Meu corpo” não me pertence, não me é próprio, mas é meu cativo. Não no sentido de ser prisioneiro, mas de que se encontra seduzido ou seduz. Não se trata de propriedade, mas de possessão, de fruição: “ele [meu corpo], por sua vez, me possui: me puxa ou me interrompe, me ofende, me detém, me impele, me repele. Somos um par de possuídos, um casal de dançarinos demoníacos”⁴³.

“Meu corpo”. O “eu” circunscrito no pronome possessivo, o “eu” que se separa do corpo, que possui o corpo, só existe ao ser pronunciado, proferido, enunciado.⁴⁴ *Ego* também é lançado para fora ao enunciar-se, ao mesmo tempo que *ego* só existe ao se sentir corpo. Um ser sentindo-se corpo⁴⁵. *Ego* objeta o próprio corpo, “corpo ob-jectado precisamente à pretensão de ser corpo-sujeito, ou sujeito-em-corpo”, objeta-se o próprio corpo como “coisa estrangeira, estranha, exterioridade à minha enunciação (‘ego’) desta enunciação mesmo”⁴⁶. O estranho, novamente, talvez exaustivamente, é o que vem de fora de si.

O corpo-fora, o *ego*, a alma, a *psykhé*, como em Aristóteles, é a forma:

⁴¹ NANCY. De l’âme, p. 112.

⁴² NANCY. De l’âme, p. 112-3. “avec l’âme, il y a, en effet, un effet de rupture, une rupture qui est le corps lui-même, en tant que le corps ne peut que faire rupture avec le sens. En disant ‘de l’âme’, j’ai simplement voulu indiquer ceci: ‘de l’âme’ ou ‘du corps hors de soi’. Si le corps n’est pas masse, s’il n’est pas fermé sur soi et pénétré de soi, il est hors de soi. Il est l’être hors de soi”. Tradução minha.

⁴³ NANCY. 58 indícios sobre o corpo, p. 51.

⁴⁴ NANCY. *Corpus*, p. 25.

⁴⁵ NANCY. De l’âme, p. 121.

⁴⁶ NANCY. *Corpus*, Trad. Tomás Maia, p. 29-30.

É preciso compreender que a forma não é um exterior em relação a um interior. O que seria um corpo sem forma? Eu anunciava isso há pouco: seria uma massa, uma substância pura. A forma de um corpo é, antes de tudo, o próprio corpo. Se há um corpo, há uma forma – e mesmo isso é dito de maneira equivocada, porque o verbo ‘haver’ nos faz pensar em certa exterioridade da forma em relação ao corpo. O corpo é a forma⁴⁷.

A forma e o corpo não se confundem indiferenciadamente em uma unidade, mas também não são cindidos em duas mônadas intocáveis. Há um espaçamento, um intervalo entre forma e corpo que permite um contato, um encontro. Nem corpo, nem alma existem de maneira autossuficiente, como massa, pois cada um “está por direito, inscrito numa cadeia ou num sistema no interior do qual remete para o outro, para os outros conceitos, pelo jogo sistemático das diferenças”⁴⁸. Há corpo porquanto há alma, e vice-versa.

Apesar de certo efeito de dualidade quando dizemos “forma/corpo”, “corpofora/corpo-dentro”, “corpo/alma”, “sujeito/corpo”, não há uma unidade posterior a essas divisões, a essas rupturas. Em resumo, não há uma síntese entre forma e corpo, porquanto ambas não são unidades em contraposição a serem integradas. Tampouco haveria “uma unidade orgânica, originária e homogênea, que viria eventualmente a se dividir, a receber a diferença como um acontecimento”⁴⁹. Não haveria um sujeito, uma substância, um ente, um deus fora desse jogo de rupturas e diferenças⁵⁰.

Corpo e alma não são o resultado de uma unidade que se dividiu. E por resultado, não se pode dizer que esse movimento de colocar-se para fora é um fim, um estágio último de movimento. Colocar-se para o fora – sem ser um sujeito que coloca um objeto para fora, sem ser uma alma gloriosa que coloca um corpo pesado para fora – é um movimento constante, um acontecendo sem fim.

⁴⁷ NANCY. De l’âme, p. 114. “Il faut comprendre que la forme n’est pas un extérieur par rapport à un intérieur. Que serait un corps sans forme? Je l’annonçais tous à l’heure: ce serait une masse, une substance pure. La forme d’un corps, c’est tout d’abord le corps lui-même. S’il y a un corps, il y a une forme – et même cela est mal dit, parce que ce verbe avoir nous fait penser à une certaine extériorité de la forme par rapport au corps. Le corps est la forme”. Tradução minha.

⁴⁸ DERRIDA. A diferença, p. 42.

⁴⁹ DERRIDA. A diferença, p. 45.

⁵⁰ DERRIDA. A diferença, p. 43.

1.2 Corpo-espectro, corpo-areia, corpo-pergaminho

Uma cena diferente, uma narrativa outra, a mesma voz narrante. O homem, aquele que encontrou manchas na pele, depara-se agora com a própria imagem em um espelho do tamanho da parede no banheiro de um restaurante grã-fino onde foi lavar as mãos⁵¹. Novamente a mancha intrusa no queixo desencadeando o estudo do próprio corpo, mas agora, no retorno, a voz não está tão certa quanto ao estatuto da anomalia:

Não era bem uma mancha aquela nódoa em meu queixo, mas isolava-se do resto da pele, ainda que sem uma linha clara de separação. (...) Quebrava de alguma forma a simetria do meu rosto, não tanto no sentido físico mas climático, digamos assim⁵².

Camadas de diferenças compondo o mesmo corpo. O corpo é um conjunto de partes diferentes que se articulam, reúnem-se, acoplam-se, agregando também a nódoa de estatuto incerto, desconhecida ao narrador. A impressão de simetria entre as partes, de semelhanças entre as metades, novamente são quebradas pelo corpo anômalo. Porque só há mesmo o *efeito* de harmonia e equilíbrio, efeito este facilmente desmontável quando o intruso irrompe.

Duas narrativas formando um díptico. Antes, o estranho como corpo-fora. Agora, o homem diante do espelho, a imagem espectral, o corpo dentro do espelho. A narrativa também se olha no espelho, torna-se exterior de si mesma, desdobrando-se em espectros, imagens e semelhanças⁵³.

Antes de tudo, que espaço é esse do espelho? Topia, utopia, atopia? O espelho é uma utopia, um lugar sem lugar, visto que a imagem que vemos de nós mesmos, a imagem que nos olha de volta, o corpo que está alhures não é real: “No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou”⁵⁴.

Entretanto, não se pode negar que o espelho exista de fato, como lugar real no mundo. Pode-se considerar, então, o espelho como uma heterotopia, um espaço real completamente outro, que existe opondo-se, apagando-se, neutralizando os espaços dominantes. As heterotopias são como que contraespaços⁵⁵ que existem de fato na sociedade, lugares facilmente localizáveis, como as prisões, casas de prostituição, hospícios, navios, jardins.

⁵¹ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 274.

⁵² RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 273.

⁵³ SÜSSEKIND. Tudo fala, p. 130.

⁵⁴ FOUCAULT. Outros espaços, p. 415.

⁵⁵ FOUCAULT. *O corpo utópico, as heterotopias*, p. 20.

Diante do espelho, esse espaço misto utópico e heterotópico, percebemo-nos como corpos que estão *aqui*, como corpos espaciais:

A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do meu outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou⁵⁶.

Se a alma, a utopia do corpo por excelência, nasceu como uma maneira de apagar, de destruir o corpo, o espelho sereniza e silencia a utopia, assegurando-nos que o corpo está aqui. O espelho nos ensina “que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar”⁵⁷.

A cena avança. Repetidamente, incansavelmente, em um quase-mantra, a voz narrante se relembra – nos relembra – que se encontra diante do espelho de um restaurante grã-fino. O homem lava seu próprio corpo na pia do banheiro e começa a se despir. Ele tranquiliza o leitor (ou se tranquiliza) de que não sairá para o salão do restaurante seminu causando espanto a todos. “Não, o que me interessa é o espelho”⁵⁸. A cena prossegue, o homem esquadrinha, mapeia, especula o próprio corpo. Subitamente, apercebe-se ajoelhado na bancada de granito de frente ao espelho, “como se tentasse alcançar o espelho inteiro, e examino cada palmo do dorso e a parte interna dos meus braços”⁵⁹.

Há um limite nesse estudo do próprio corpo diante do espelho. Há o limite da visibilidade que se perde em pontos cegos. O dorso, as vértebras, as costas, a parte de trás do crânio, o calcanhar, toda uma região anatômica cega aos espelhos, exceto quando nos contorcemos terrivelmente a fim de ver, de nos ver⁶⁰. Restam-nos pedaços escassos de imagens de um corpo retorcido, tensionado, distendido. Há o limite de visibilidade na própria constituição do espelho, do vidro que se embaça e se quebra.

Por entre os braços, nos pedaços de espelho que meu corpo não tapa e que a respiração da minha boca, tão próxima a ele, ainda não embaçou, recebo o olhar estupefato de um senhor que acaba de entrar e desiste de seu xixi, saindo rapidamente⁶¹.

⁵⁶ FOUCAULT. Outros espaços, p. 415.

⁵⁷ FOUCAULT. *O corpo utópico, as heterotopias*, p. 15.

⁵⁸ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 277.

⁵⁹ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 279.

⁶⁰ FOUCAULT. *O corpo utópico, as heterotopias*, p. 10-1.

⁶¹ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 279-280.

Só vemos e conhecemos o corpo em frente ao espelho. Ainda assim, um corpo fragmentado, uma imagem invertida, pervertida, que se reflete do espelho e chega à nossa retina.

Estamos diante de uma imagem. O corpo dentro do espelho se assemelha ao corpo fora, mas quem é o corpo de verdade? Corpo reflexo ou corpo refletido? Na primeira infância, a criança se reconhece no espelho, deixando de ser um corpo disperso, membros, cavidades, orifícios, tornando-se um corpo organizado, um conjunto de partes relacionadas e interligadas que ocupam um lugar.⁶² A partir do suposto corpo semelhante espectral, o corpo-coisa se constitui. Até certo ponto, visto que o corpo-fora-do-espelho só se organiza e se compõe porque se desdobrou em si mesmo. O corpo-do-espelho não é uma adição ao corpo-fora: “O que se pode ver não é uno e a lei da adição da origem à sua representação, da coisa à sua imagem, é que um mais um fazem pelo menos três”⁶³. Há uma remessa infinita entre uma imagem e outra, impossibilitando agarrar um suposto corpo de verdade, um corpo originário.

Diante da imagem do espelho do banheiro do restaurante grã-fino, o homem se depara com a constatação de que seu corpo envelhece, de que seu corpo morre inevitavelmente, diariamente: “Eu me sentia, dentro daquele espelho, um titular da vida, capaz de dizer alto uma besteira e, ainda assim, não passar por ridículo – porque encontrei uma nódoa em meu queixo, como uma mordida.”⁶⁴ Diante do corpo estamos diante do tempo. Camadas de tempos diferentes compondo o mesmo corpo.

O narrador, de frente ao espelho, começa uma busca pelos vestígios deixados pelo tempo em seu corpo: cicatrizes, manchas, nódoas, hematomas, rugas, sardas, espinhas, micoses, pelos brancos, deformações variadas. Torna-se um colecionador do próprio corpo, adota o olhar do trapeiro, em busca de vestígios, rastros. Como realizar um estudo anatômico a partir dos restos? Rejeitamos, desdenhamos, renegamos⁶⁵ as deformações do corpo, mas são para elas que o narrador dirige seu olhar avarento, compilando as excrescências, as saliências, que se fazem de balizas, de *corpus*, desse estudo corporal. Imagine um compêndio em que não estariam desenhados o esqueleto humano, os músculos, os sistemas digestivo, respiratório, nervoso, mas mapas de cicatrizes, verrugas e hematomas.

⁶² FOUCAULT. *O corpo utópico*, p. 15.

⁶³ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 44-5.

⁶⁴ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 274.

⁶⁵ BAUDELAIRE apud BENJAMIN. *Charles Baudelaire*, p. 78.

Cartografia movente das excrescências. Diante do espelho, diante dos rastros. É na impureza desses restos vistos agora que sobrevive o outrora⁶⁶. Esses vestígios não são uma espécie de documentos de um fato que aconteceu em um passado, remetendo facilmente a uma vivência originária a ser recuperada; tampouco são mônadas referentes a um presente absoluto.⁶⁷ A cicatriz encontrada pelo narrador-trapeiro não se relaciona diretamente ao momento em que o narrador se feriu. Ferimento e cicatriz não são facilmente conectáveis numa cadeia de passado absoluto e presente, causa e consequência. Há todo um espectro de acontecimentos entre esse agora e o outrora que resistem a significações e esquematizações.

Há um único momento em que o narrador-colecionador se questiona quanto à origem do rastro:

Há muitas sardas agora, especialmente perto dos ombros, e me recrimino por não ter feito o mapa minucioso dessas sardas, marcando a data de seu aparecimento, dando-lhes um nome, fixando sua posição. Por que não tratei meu dorso como uma Via Láctea, com supernovas e o infalível buraco-negro no centro? São tantas sardas agora, mas não sei como apareceram, em que velocidade, quantos anos eu tinha quando aquela marrom em relevo nasceu junto ao umbigo⁶⁸.

O questionamento logo se perde em meio à busca das sardas e o narrador se distrai pensando que daria a vida para saber com quantas sardas nasceu. Perde-se na impossibilidade de se resgatar esse ponto zero das manchas no corpo. Perde-se depois analisando as micoses em suas axilas. O que lhe interessa restritamente é ver os rastros, os vestígios. Apenas olhar-se, apenas contemplar-se, movendo-se de uma mancha a outra, de uma marca a outra. O traço, em sua aparição de proximidade⁶⁹, está ali para se ver. “Ao invés de estar preso a nossa própria tentativa de reconstituição, o traço, resto de outros contextos, *resta em si*”⁷⁰. Há um hiato, uma disjunção entre o traço e o suposto acontecimento originário.⁷¹ O narrador-trapeiro parece se contentar com a ideia do rastro produzir a sensação de que o tempo passou. Intransitivamente. Nas constelações de pintas, verrugas, nódoas os tempos colidem. Olhando para a imagem do espelho, como em um retrato do narrador cravado no presente, a passagem do tempo é visada num átimo, como se um relâmpago iluminasse a cena⁷², dando a ver uma clareira de

⁶⁶ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*, p. 120.

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*, p. 107.

⁶⁸ RAMOS. *No espelho, Ó*, p. 277.

⁶⁹ BENJAMIN. *Passagens*, p. 490.

⁷⁰ SERRA. *O traço da origem e o traço do traço*, p. 6.

⁷¹ SERRA. *O traço da origem e o traço do traço*, p. 7.

⁷² DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*, p. 127-131; BENJAMIN. “Sobre o conceito de história”, p. 243.

envelhecimento⁷³.

Há uma coleção, uma multidão de tempos nas nossas células, no nosso corpo. A micose que resiste a qualquer tratamento desde a adolescência⁷⁴; o hematoma inexplicável, de tom roxo-verde, que de repente apareceu na pele⁷⁵; o pescoço que parece afundar aos poucos para dentro dos ombros nesse movimento contínuo⁷⁶: camadas de tempo e um verniz de se viver no presente, diante do espelho, aqui e agora. Rastros que se devêm auráticos, como a aparição de algo longínquo que se torna visível, que se aproxima⁷⁷.

Resta-nos explicitar a insuficiência do modelo de continuidade, de antes/depois, de corpo que nasce-cresce-reproduz-e-morre. O corpo morre a todo instante. O corpo se submete a procedimentos cirúrgicos suspendendo a morte apenas para olhá-la dentro dos olhos⁷⁸. O corpo adoce, degrada-se pontualmente: “A doença, espécie cataclísmica e apressada de contato com isso, se por um lado sacrifica com violência algumas partes isoladas do corpo, (...) como se o rancor gradativo dos anos se concentrasse em alguns detalhes, e se saciasse com isso.”⁷⁹ Que maneira melhor de explodir o *continuum* da história se não for com um corpo?⁸⁰

Cicatrizes, manchas, rastros inscritos no corpo-diário, onde o tempo se espacializa:

Compreendo meu corpo agora como o diário perfeito da minha vida, escrito pelo tempo interno dos meus órgãos e pela ação, intencional ou não, catastrófica ou paulatina, dos corpos externos que me atingiram, como uma lua bombardeada por meteoritos – um diário escrito pelo indefinido acordar-dormir, amar-morrer, parar-prosseguir que vai me empurrando como um vento de popa desde que nasci. Assim, cicatriz, tu és bem-vinda, e minha inusitada simpatia por ter me tornado tão feio me faz potente, e meio curvo me arrasta, alegre, para dentro deste espelho⁸¹.

Rastros escriturais, rastros que não são compreendidos como significantes que remetem a um significado. A escritura do corpo não deve ser decifrada, decodificada, não deve ser lida. Um diário de que se deve só ver a letra, apenas o traço da escrita. Não a letra antes do significado, a letra pura: “devemos compreender a leitura não como uma decifração, mas como o tocar e o ser tocado, o contacto com as massas do corpo.

⁷³ SÜSSEKIND. Tudo fala, p. 128.

⁷⁴ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 278.

⁷⁵ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 274.

⁷⁶ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 274.

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*, p. 290.

⁷⁸ NANCY. *The intruder*, p. 165.

⁷⁹ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 16.

⁸⁰ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 249.

⁸¹ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 276.

Escrever, ler, questão de tacto”⁸². Tocar o corpo, não significá-lo, não escorchá-lo, não arrancar suas peles em busca de um cerne, de um suposto sentido absoluto.

Mas quem são esses corpos externos, esses projéteis que agem como cálamo, punção, pena, caneta, bombardeando o corpo? Seria o corpo um suporte, um substrato, um sustentáculo de incisões? Ao mesmo tempo, se o corpo for tratado como suporte, ele também é seu próprio cálamo, seu próprio instrumento de escrita. Lembremo-nos de que a passagem do tempo também escreve, atinge, sulca, perfura, golpeia, talha os órgãos, sem qualquer intencionalidade. É no acordar-dormir, amar-morrer, parar-prosseguir, inspirar-expirar, sístole-diástole, que o corpo se marca, se grafa, se rabisca, garatuja. O corpo enlouquece dicotomias tais como: instrumento de inscrição/suporte; sujeito/objeto; projéteis/debaixos⁸³.

“Pergaminho. É isso. Areia. Somos pergaminho, areia. Sofremos a compressão contínua dos outros corpos no nosso, que vão imprimindo ali uma forma de escrita que ninguém lê e depois se apaga sozinha.”⁸⁴. Pergaminho: pele de cabra, carneiro, cordeiro ou ovelha preparada com alume para nela se escrever. Somos corpo-pergaminho, pele-pergaminho, abrigamos o toque do que vem de fora, porquanto a escritura é o tocar de corpos, por excelência⁸⁵. Somos corpo-areia. Rastros oscilantes metamórficos que, tão logo aparecem inexplicavelmente, desaparecem, apagam-se ou deixam de ser reconhecidos como signo de algo que puderam ter assinalado. Somos corpo-areal, uma realidade suspensa, tênue, breve, “pouco de realidade do ‘fundo’, portanto, da substância, da matéria ou do sujeito”⁸⁶; uma área, uma extensão, uma exposição⁸⁷ que recebe a impressão, o contato, o toque do corpo outro.

Nada disso inviabiliza que o corpo seja também um receptáculo, um substrato, um debaixo quase dócil, quase estável, oferecendo menor resistência. Em vez de escrever *o* corpo, escrevemos *no* corpo para nos traçarmos, para tomarmos com as nossas próprias mãos a imperdoável passagem do tempo:

Por isso, talvez, tantos povos marquem seus indivíduos desde o nascimento, cortando a pele do prepúcio, tatuando, incrustando pérolas, metais, na carne, rasgando a parte inferior dos lábios, amputando falanges. Parecem antecipar, saudar as mordidas do tempo, camuflando-as no corpo autoflagelado⁸⁸.

⁸² NANCY. *Corpus*, Trad. Tomás Maia, p. 85.

⁸³ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*; DERRIDA, Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho.

⁸⁴ RAMOS. *No espelho, Ó*, p. 279.

⁸⁵ NANCY. *Corpus*, p. 13.

⁸⁶ NANCY. *Corpus*, Trad. Tomás Maia, p. 42.

⁸⁷ NANCY. *Corpus*, p. 39-40.

⁸⁸ RAMOS. *No espelho, Ó*, p. 275.

Escrevemos *no corpo* como uma espécie de assinatura⁸⁹, para nos distinguirmos dos outros, para não permitirmos que nos tornemos uma massa, uma multidão indiferenciada, para não sermos “fundidos ao anônimo coletivo”⁹⁰:

Grandes multidões maltratadas compensam a uniformidade dos propósitos ou dos objetivos que lhe são impostos com uma espécie de individuação física selvagem – tatuagens desbotadas, cicatrizes malfechadas, ferimentos de um corpo que nunca foi tratado⁹¹.

A massificação é insuportável e o corpo a combate. A massa dizima a multiplicidade e transforma a multidão de corpos numa única substância, numa uniformidade. Corpos amontoados na prisão, corpos miseráveis, corpos famintos e, por último, corpos concentrados: “o corpo perde a sua forma e o seu sentido – e o sentido perdeu qualquer corpo. Através de uma outra concentração, os corpos não são mais do que signos anulados: não, desta vez, no sentido puro, mas no seu puro esgotamento”⁹². O corpo resiste se diferenciando dos outros, criando um espaço *entre*, possibilitando o toque, o sentido.

⁸⁹ RAMOS. Galinhas, justiça, *Ó*, p. 81.

⁹⁰ RAMOS. Galinhas, justiça, *Ó*, p. 81.

⁹¹ RAMOS. Galinhas, justiça, *Ó*, p. 81.

⁹² NANCY. *Corpus*, Trad. Tomás Maia, p. 76.

1.3 Outro ser singular, tocar a finitude, corpos amantes plurais

O homem diante do espelho em um restaurante grã-fino retorna à mesa e senta-se de frente para a mulher. Repara em seu maxilar pontiagudo, em sua boca. Ainda embriagado pela hiperconsciência que o espelho lhe proporcionou, ainda com o olhar aguçado e a percepção do mundo ampliada, começa a vasculhar a pele da mulher: “sua pele se amplia de repente, microscopicamente, e ganha grãos e vejo uma pequena pinta em seu lóbulo e pergunto O que é isto?”⁹³. Antes, o estranho como corpo-fora; antes, o homem diante do espelho, o corpo dentro do espelho. Agora, o corpo-outro, outro ser singular sendo *visto*.

Um ser singular, não o indivíduo (nem o sujeito, a imanência, o absoluto, a totalidade). O indivíduo é o mesmo que a massa, a mônada, algo “perfeitamente separado, distinto e enclausurado, *sem relação*”⁹⁴. Não se relacionar com algo é a lógica do absoluto e sua própria violência⁹⁵, porque implica a não-relação do indivíduo com um fora, tornando esse indivíduo uma interioridade absoluta. Contraditoriamente, quando o pensamento do absoluto rejeita a relação com o fora, a exterioridade já é integrada à constituição dessa suposta mônada. Rejeição é uma forma de assentimento da existência. Quando o absoluto se coloca como presença que se relaciona consigo mesmo e fundamenta-se a si mesmo segue a mesma operação: relacionar-se consigo mesmo já encerra uma diferença⁹⁶. Existir, ser presença, pressupõe o ato de se colocar para fora, de se diferir de si e de estar em contato com outros corpos

Um ser singular. Aquele mesmo *ego* diferido, aquele corpo que excreta, que se lança para fora, que se excede: “eu *sou* primeiramente exposto ao outro e exposto à exposição do outro. *Ego sum expositus*”⁹⁷. Expor-se para um outro que sou eu mesmo; expor-se para um outro ser singular que me é similar. Olhemos novamente para a cena no restaurante grã-fino: um corpo é *visto* pelo outro. Há o corpo vidente e o corpo visto. Há uma relação entre essas existências únicas, singulares porque são múltiplas⁹⁸. O artigo indefinido não é indiferente: um ser singular qualquer, bastante distante da ideia de sujeito, de imanência. Qualquer um poderia ocupar o lugar da voz-narrante; qualquer corpo poderia estar diante do espelho do restaurante grã-fino; qualquer outro poderia ter sua pele esquadrinhada, observada em suas minúcias. Não importa quem é a mulher ou

⁹³ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 281-2.

⁹⁴ NANCY. A comunidade inoperada, Trad. Soraya Guimarães Hoepfner, p. 30.

⁹⁵ NANCY. La communauté désœuvrée, p. 18.

⁹⁶ NANCY. *Le sens du monde*, p. 112-3.

⁹⁷ NANCY. A comunidade inoperada, Trad. Soraya Guimarães Hoepfner, p. 63.

⁹⁸ NANCY. *Le sens du monde*, p. 116.

a voz-narrante. Eles podem ser qualquer um, “alguém, qualquer um, todos, mas também este aqui e nenhum outro”⁹⁹. Cada corpo se parece com outros corpos, pertence a uma mesma espécie, enquadra-se em um mesmo grupo da divisão taxonômica. Ao mesmo tempo, cada corpo é único, inimitável, singular, com suas peculiaridades, seus próprios traços, suas características distintivas.

O corpo da mulher esquadrihada pela voz-narrante partilha os rastros escriturais: “É como se fosse uma fila de formigas, esses vermes, eles estão pintando você inteira!”¹⁰⁰. Através dos nevos, das lesões na pele, das minúsculas elevações de intensidade¹⁰¹ que concentram o amálgama de carne e tempo¹⁰², compreende-se que os corpos se desgastam e decaem. Corpos plurais, seres singulares partilhando a experiência do envelhecimento e, em última instância, de finitude.

O homem dirige-se à mulher e prossegue perguntando, numa demanda que parece não buscar uma resposta, tampouco uma solução: “O que você acha disso? eu pergunto para ela, apontando as suas costas com a minha mão livre, O que você acha disso?”¹⁰³. O gesto que indica seguido da proferição do pronome demonstrativo *isso* indigita uma tentativa de balizar esse corpo desconhecido das nódoas, dos nevos, das pintas.

No lugar de investigar a natureza desse pronome demonstrativo, de sua precária indefinição, atentemo-nos ao gesto da demanda de engajar o outro, o espaço *entre* criado quando se faz uma pergunta. O homem que se esquadriha de frente ao espelho se metamorfoseia no homem que tateia o corpo da mulher. A mão que aponta para as pintas, que dá a ver o corpo estranho, devém-se a mão que toca o corpo outro:

Não canso de tocá-la, primeiro com a ponta dos dedos, depois com a palma das mãos. Por alguns momentos, até me contento em dirigir a ela frases feitas e grunhidos, mas logo passo à segunda etapa – materializá-la diante de mim através do tato¹⁰⁴.

Antes de tudo, notemos que tal contato se dá entre amantes. Haveria um tipo específico de tocar, de contato, de estar-ali-com? O que seria materializar através do toque, posto que a palavra aparentemente não possui o alcance desejado pela voz-narrante?

⁹⁹ NANCY. *Le sens du monde*, p. 114. “un certain, n’importe lequel, tout un chacun, mais aussi bien celui-ci et nul autre”. Tradução minha.

¹⁰⁰ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 282.

¹⁰¹ NANCY. 58 indícios sobre o corpo, p. 57.

¹⁰² RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 15-6.

¹⁰³ RAMOS. No espelho, *Ó*, p. 282.

¹⁰⁴ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *Ó*, p. 47.

Ironicamente, é a mesma voz-narrante que nos reconta, que nos comunica a experiência do toque. A ironia: dois caminhos, dois sentidos.

A princípio, pode-se considerar que, antes do toque do amante, o corpo do outro não era matérico; encarna-se apenas depois de estar debaixo dos dedos e das mãos da voz narrante. Não ser matérico, não ser tangível, não ser palpável. O corpo do amante quando apartado não é uma presença de carne e sangue? É um corpo ausente transcendental, glorioso? Materializar, então, significa atribuir “a espessura imanente absolutamente fechada em si”¹⁰⁵? Corpo transcendental apartado do toque do amante e corpo imanente absoluto debaixo da mão desejante. Desejo de alcançar, de apreender o outro, anda junto com o desejo de infinitude, de comunhão, de um estar-ali sem fim com aquele outro corpo. Imanência seguida de imanência, transcendência seguida de transcendência, toque que não toca porquanto a continuidade sem limites impede o tato, o contato.

Segundo giro, força singular do retorno¹⁰⁶ para dentro da opacidade da escrita da voz narrante: “materializá-la diante de mim através do tato”. O toque deseja sanar o distanciamento entre os corpos. Ainda desejo, mas agora estar-dentro do desejo como um tipo de abertura, de inviabilização do fechamento. Compreender os significantes “matéria” e “tocar” através de outros caminhos, outros sentidos.

Não há o antes e o depois do toque glorioso, não há a transcendência que devém imanência. O corpo em sua existência exposta, diferida e singular é “a condição mesma de todo *tocar*, de todo *contato*, isto é, de todo agenciamento de um mundo (nem continuidade, nem descontinuidade puras: tocar)”¹⁰⁷. Materializar ao tocá-la: não há uma relação de causa e efeito, não há algo que vem antes a ser transformado. Há toque junto à matéria. E a matéria toca por ser um corpo exposto em contato com o fora.

Declarar que o corpo é matérico é uma tautologia. “Tocar”, “matéria” e “corpo”: emaranhado de sentidos em que os fios de cada signo não são detectáveis separadamente, em que não se encontram o início e o fim de cada linha. A urdidura de fibras dessa tríade de sentidos não devém um tecido homogêneo, mas um feltro, um antitecido, um prensado e empastado de lãs e pelos¹⁰⁸.

¹⁰⁵ NANCY. *Le sens du monde*, p. 95. “l'épaisseur immanente absolument close en soi”. Tradução minha.

¹⁰⁶ OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 12. A tese de Eduardo Jorge de Oliveira é fundamental para qualquer leitor de Nuno Ramos que deseja explorar a crescente fortuna crítica desse autor/artista.

¹⁰⁷ NANCY. *Le sens du monde*, p. 96. “la condition même de tout *toucher*, de tout *contact*, c'est-à-dire de tout agencement d'un monde (ni continuité, ni discontinuité pures: *toucher*)”. Tradução minha.

¹⁰⁸ DELEUZE; GUATTARI. *O liso e o estriado*, p. 193.

Colocar as mãos sobre um outro corpo amante é apenas uma forma de toque, não superior, não mais matérica, não mais corpórea. Talvez haja o efeito de ser um toque mais palpável, de haver mais peso por debaixo das mãos tocantes, pois há a impressão de esse acesso ao outro corpo ser da ordem da identificação seguida de apropriação¹⁰⁹. Decerto, o tocar é sentir um outro corpo com a mão, mas é também a camada de poeira que recobre todas as coisas; a pedra que toca o solo; a catarata que vela os olhos; pedaços de madeira que tocam o mar no naufrágio; o extrato de rocha, terra e lava seca que nossos pés pisam¹¹⁰. O tocar é o sentido.

A voz-narrante prossegue:

Talvez por saber, saber profundamente, que tudo o que se oferece está sumindo e morrendo, sei que tenho que alcançá-la antes que desapareça. No entanto, está agora bem nítida diante de mim, como acontece há muitos anos, e não sabe que está sumindo – só eu sei, tenho certeza. Com a luz do poste, com a fumaça da água que ferve, com o som de um pássaro em meio ao alarido eu a comparo – com a vida breve de um inseto, com o formato de uma nuvem¹¹¹.

A visão ludibria, finge garantir uma existência nítida, límpida e deixa esquecer o desvanecimento do corpo. Mais uma vez, obstinadamente, o reconhecimento da finitude dos corpos singulares, “comum a todos, própria de ninguém, impropriedade comum comunicante jamais comunicada ou comungada”¹¹². O que há de comum entre todos os seres singulares é a finitude. Seres transitivos¹¹³, transeuntes que não caminham em direção ao extermínio, nem a um fim que completa. A finitude começa quando se atenta para o outro ser singular finito.

“Meu desespero, a sentença de que vou perdê-la, que não me abandona nunca, aumenta minha necessidade de tocá-la”¹¹⁴. O toque, o contato com o limite do outro, “da pele (ou do coração) de um outro ser singular nos confins da *mesma* singularidade que é, como tal, sempre *outra*, sempre partilhada, sempre exposta”¹¹⁵. O corpo exposto expõe sua própria finitude. O toque como tentativa de agarrar aquela vida breve. Tocar a pele, tocar o limite, reconhecer a finitude: sentimentos que se retroalimentam. Dizendo em outras palavras, a finitude é a condição de se tocar o outro. Não se toca o infinito, a pura imanência ou transcendência. Não se toca um corpo glorioso.

¹⁰⁹ NANCY. *Le sens du monde*, p. 100.

¹¹⁰ RAMOS. Lição de geologia, *O pão do corvo*, p. 9-11.

¹¹¹ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *Ó*, p. 47-8.

¹¹² NANCY. *Le sens du monde*, p. 111. “commune à tous, propre à aucun, impropriété commune communicante jamais communiquée ou communiée”. Tradução minha.

¹¹³ NANCY. *Le sens du monde*, p. 53.

¹¹⁴ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *Ó*, p. 48-9.

¹¹⁵ NANCY. A comunidade inoperada, Trad. Soraya Guimarães Hoepfner, p. 59.

Então posso fazer o que mais quero – tocá-la. Com a ponta do polegar, depois com a palma da mão. Muitas vezes, acabo passando desta exploração topológica às regiões do seu corpo que procuram complemento no meu – em suma, ao sexo. Mas, na maioria das vezes, me contento com tocá-la, longamente¹¹⁶.

Tocar a finitude comum a todos os seres singulares caminha junto com o contato entre amantes. Primeiro giro: a investigação das superfícies do corpo se transforma na busca de regiões complementares dos corpos amantes. O complemento pressupõe que os corpos sejam a contraparte do outro e precisam se integrar a fim de formar uma totalidade. O complemento pressupõe a busca da continuidade, a fusão, a ausência de limites, a comunhão. Ou seriam seres descontínuos *em busca* de uma continuidade inatingível, seres que desejam transpor os limites da vida sem de fato morrerem¹¹⁷?

Segundo giro. Não se trata de pedaços de corpo que buscam continuidade, nem descontinuidade; não se trata de morte, nem de comunhão. Trata-se de corpos relacionais, singularidades expostas ao fora, o espaço *entre* demandando o outro, a partilha da finitude¹¹⁸.

¹¹⁶ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *Ó*, p. 49.

¹¹⁷ BATAILLE. *O erotismo*, p. 165.

¹¹⁸ NANCY. *La communauté désœuvrée*, p. 96.

1.4 Pele exposta, nós-mundo, boneco de piche

O homem que tocava a mulher, que explorava topograficamente aquela extensão epidérmica, volta a atenção para seu próprio corpo:

Conforme fui engordando, lenta e inexoravelmente, estes anos todos, senti que minha superfície de contato com o mundo aumentou consideravelmente, e também minha ambição de presença, de estar presente¹¹⁹.

Antes, olhar-se no espelho como uma espécie de gatilho para um efeito de hiperconsciência do mundo através da visão. Agora, engordar propiciando um efeito de ultrapercepção tateante. Essas experiências sensoriais não tornam o estar-no-mundo mais pleno, completo ou inteiro, tampouco agem como uma espécie de revelação, de aparição de algo que estava velado. Agem, entretanto, como o elemento estranho que abala o que era familiar, estremece o cotidiano modorrento, inspira a movência.

Como tal superfície de contato opera em relação ao mundo? Esse questionamento reverbera até a pele, invólucro que reveste os ossos, os tendões, as carnes, delimitando uma unidade, “um limite que confere ao indivíduo um caráter simultâneo de singularidade e de pertencimento a uma espécie”¹²⁰. A pele é o limite do corpo que aparta cada ser singular de outra existência singular. A pele delimita a singularidade de cada corpo, marca a diferença de um ser em relação ao outro. Ao mesmo tempo, todos os seres humanos partilham desse mesmo sistema tegumentar dos cílios, dos cabelos, das unhas, das glândulas, da epiderme.

“Ossos, carne, tendões, pele são os quatro princípios do corpo. Uma montanha de ossos receberá carne e não será corpo, receberá tendões e não será corpo, receberá pele e aí será corpo”¹²¹: a pele possibilita que o corpo se torne uma imagem, atribuindo uma aparência, conferindo uma *imagerie* ao corpo¹²², concedendo-lhe uma “extensão visível”¹²³. Só assim o corpo pode ser visto, tocado, pode entrar em contato com outros corpos, outras peles.

A pele que espaça, que distancia uma existência da outra, singularizando cada corpo é a mesma superfície que possibilita o contato, as experiências óticas e hápticas. Somos corpos espaciais, lugares de existência. A pele não separa simplesmente o interior do exterior, não é uma fronteira, a demarcação de um terreno. Pele limitante e exposta: superfície epidérmica, cheia de poros, orifícios, ductos, buracos, cavidades, que

¹¹⁹ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *Ó*, p. 51.

¹²⁰ OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 37.

¹²¹ RAMOS. *Cujo*, p. 61-3.

¹²² OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 37.

¹²³ OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 182.

envolve a si mesma e propicia o contato com o fora. Parte exterior que não oculta o dentro, pois ela é o dentro fora.

Somos corpos extensos e expostos. A exposição não significa mostrar algo que está escondido por baixo da pele, pôr à vista um segredo de dentro das entranhas do corpo. Se o movimento de exposição acontecesse dessa forma, “o corpo seria então uma exposição do ‘si’, no sentido de uma tradução, de uma interpretação, de uma encenação”¹²⁴. O movimento de nos apartarmos de outros corpos singulares se conjuga ao ato de nos distanciarmos de nós mesmos, excedendo-nos, expulsando-nos, oferecendo-nos. Expomo-nos: desviamo-nos de nós mesmos, em meio a partidas, reenvios e regressos: “este vertiginoso retraimento *do* si que é necessário para que se abra o infinito retraimento *até* si. O corpo é esta partida de si a si”¹²⁵. Novamente, o corpo se diferindo e se arremessando para fora de si, para o exterior, para o outro: existências corpóreas expostas.

Agora, diversamente, o contato é com o mundo. Não mais tocar o corpo da amante ou o próprio corpo, mas a terra, o conjunto dos corpos celestes, o firmamento, a humanidade. Como tocar/pensar o mundo? Começamos pelo modo que dirigimos essa pergunta. Não se pergunta *o que é* o mundo, qual seu significado, sua essência, sua verdade. Indagamos como se toca, como acontece a relação, como nos articulamos com o mundo. Não por acaso, “*mundo* quer dizer pelo menos *estar-a*, quer dizer relação, conexão, endereçamento, envio, doação, apresentação *a*”¹²⁶. Igualmente, o pensar, o tocar, é o dirigir-se a algo.

Tocar o mundo não equivale a dizer que um sujeito apreende um objeto, porquanto o mundo não é algo que está alhures, operando como um campo de ação do homem¹²⁷, apartado dos nossos corpos. O mundo não é um arcabouço, uma carcaça que contém corpos, “não é uma adição extrínseca de outras existências”¹²⁸. Os corpos, as existências singulares, coexistem e partilham o mundo. O corpo do cachorro morto *toca* a cal¹²⁹; o junco jogado na praia *se recosta* na areia¹³⁰; os ossos, os passos *pisam* o

¹²⁴ NANCY. *Corpus*, Trad. Tomás Maia, p. 34.

¹²⁵ NANCY. *Corpus*, Trad. Tomás Maia, p. 34.

¹²⁶ NANCY. *Le sens du monde*, p. 18. “*monde* veut dire au moins *être-à*, il veut dire rapport, relation, adresse, envoi, donation, présentation *à*”. Tradução minha.

¹²⁷ NANCY. *Le sens du monde*, p. 92.

¹²⁸ NANCY. *Être singulier pluriel*, p. 49. “ce n’est pas une addition extrinsèque d’autres existences”. Tradução minha.

¹²⁹ RAMOS. *Junco*, p. 31.

¹³⁰ RAMOS. *Junco*.

asfalto quente¹³¹. Existências tocantes, corpos relacionais. “Tudo te é contíguo porque você é extenso. Os idiotas também são extensos, e tão cheios de peso quanto você”¹³². Nossos corpos não são mônadas apartadas, não são existências flutuantes desprendidas, não são anjos etéreos suspensos. O corpo pesa, o mundo é regido pela gravidade: “todos os corpos pesam uns *sobre* os outros e uns *contra* os outros, os corpos celestes e os corpos calosos, os corpos vítreos e os corpúsculos”¹³³. Os corpos existem em contato, roçando, alisando, resvalando, encostando, tangenciando, atritando, friccionando, acariciando, tocando e pesando sobre o mundo.

Estar-com os corpos-outros anda junto com a ambição de presença, com o aumento da superfície do corpo, da vontade de tocar o mundo. Querer estar presente segue a mesma lógica da condição relacional dos corpos singulares. A presença em geral é uma co-presença¹³⁴ que está junto de presenças-outras espaçadas. Corpos-com: força preposicional de por antes ou adiante, não considerando esse movimento como hierárquico, mas no sentido do estar junto, em companhia.

Os corpos não existem desagregados uns dos outros, não são átomos indissolúveis¹³⁵. Os corpos, o mundo, são uma comunidade, o *clinamen*. Um átomo não existe isolada e solitariamente, fundando-se a si mesmo e existindo de forma autossuficiente. O átomo não é um buraco negro, mas uma singularidade relacional. São partículas plurais e, por serem várias, “eles só podem se inclinar ou declinar uns em relação aos outros”¹³⁶. Os corpos singulares existem porque são plurais, porque há um corpo-outro ali, simultaneamente.

O mundo é, portanto, a coexistência desses corpos, é “a totalidade de espaço de sentido da existência, totalidade ela mesma *existente*”¹³⁷. O mundo se difere, arremessa-se para fora, revira-se em si mesmo. Não forma uma totalidade monádica, mas devém constantemente uma universalidade múltipla. O mundo é corpo e, se somos quase sempre levados a sistematizar os órgãos do discurso, a estriar o verbo, voltemo-nos para o esquema: “*o mundo = os corpos = ‘nós’*”¹³⁸. Estamos no mundo, estamos em relação

¹³¹ RAMOS. *Junco*, p. 21.

¹³² RAMOS. Regras para a direção do corpo, *O mau vidraceiro*, p. 84-5.

¹³³ NANCY. *Corpus*, Trad. Tomás Maia, p. 91-2.

¹³⁴ NANCY. Être singulier pluriel, p. 60.

¹³⁵ NANCY. La communauté désœuvrée, p. 16.

¹³⁶ NANCY. Être singulier pluriel, p. 60. “ils ne peuvent qu’incliner ou décliner les uns par rapport aux autres”. Tradução minha.

¹³⁷ NANCY. *Le sens du monde*, p. 92. “la totalité d’espace de sens de l’existence, totalité elle-même *existente*”. Tradução minha.

¹³⁸ NANCY. *Corpus*, Trad. Tomás Maia, p. 78.

com o mundo, somos mundo. Ainda assim, esses corpos não formam uma massa.

“Com as mãos devolvo ao mundo o meu próprio tamanho – se aliso o tecido que vou comprar, se toco o tronco da figueira enorme, tenho o tamanho deles, sou contíguo a eles, feito de uma carne parecida”¹³⁹. Ser contíguo, ser próximo, ser adjacente, ser que toca em ou que faz fronteira. Ser de carne parecida, semelhante. Só podemos nos parecer a partir do momento em que somos diferentes. Há uma proximidade desse corpo com o mundo, com o tronco de uma árvore, com o tecido, mas ainda é guardado o espaçamento. A semelhança não massifica, não iguala as carnes.

Uma figura emerge da narrativa: o boneco de piche. O homem que engordou, que aumentou sua superfície de contato com o mundo, sente-se atraído por essa imagem, do corpo em que “tudo gruda nele, como se aceitasse o corpo alheio no seu, integrando-o a si, sem receio”¹⁴⁰, assimilando tudo que o agride¹⁴¹. Há um desejo de comunhão com os elementos fora do corpo, um desejo de incorporar, formar um todo, um querer-completar incansável. Todavia, para que as existências se toquem, faz-se necessário o espaçamento dos corpos: “tudo acontece, portanto, *entre nós*: esse ‘entre’, como seu nome indica, não tem nem consistência própria, nem continuidade. Ele não conduz de um ao outro, não faz tecido, nem cimento, nem ponte”¹⁴². O *entre* não é ligação, nem conexão dos corpos, mas aponta para o intervalo, para a distância entre os corpos singulares. A singularidade existe porque há contiguidade, não continuidade¹⁴³; existe porque há espaçamento, não a uniformidade. O toque existe porque as superfícies são heterogêneas, porque há uma distância entre uma pele e outra.

Os corpos-fora em relação ao boneco de piche não podem ser integrados para formar um todo uniforme, pois não há passividade no contato. O corpo tocado não é um objeto a ser manipulado, porquanto há reação deste corpo que se encontra sob as mãos da matéria tocante. Entretanto, pensemos a palavra reação não como resposta a uma ação primeira, como movimento derivado por uma ação que lhe precedeu. Pensemos a reação como fenômeno que ocorre quando dois corpos são postos em contato.

“Sentir, por exemplo, que o chão de madeira rangia sob meus pés; que a cadeira

¹³⁹ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *O*, p. 51.

¹⁴⁰ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *O*, p. 52.

¹⁴¹ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *O*, p. 52.

¹⁴² NANCY. Être singulier pluriel, p. 23. “tout se passe donc *entre nous*: cet ‘entre’, comme son nom l’indique, n’a ni consistance propre, ni continuité. Il ne conduit pas de l’un à l’autre, il ne fait pas tissu, ni ciment, ni pont”. Tradução minha.

¹⁴³ NANCY. Être singulier pluriel, p. 23.

‘bufava’ sob as minhas nádegas”¹⁴⁴: a matéria range, bufa, atrita, uma vez que esses corpos são presenças, existências expostas. “Assim, mais do que tocar o mundo, sou tocado por ele, e engordar me fez sentir seguro neste contato”¹⁴⁵. Porque o tocar não é a força de um sujeito que se apropria de um objeto passivo, indiferente, apático. Isso não significa dizer que a cadeira e o chão da madeira possuem uma interioridade, ou que são sujeitos, consciências pensantes. Significa dizer que a compacidade inorgânica e impenetrável¹⁴⁶ da cadeira e do chão de madeira se espaça e se difere do corpo tocante. E o contato, o estar-junto desses corpos é o sentido.

O corpo do boneco de piche se parece com “um pântano, ou com areia movediça, superfícies pastosas, nem líquidas nem sólidas, que tragam o que se aproxima delas”¹⁴⁷. Esses corpos-quase são existências informes (não são nem a confusão indiferenciada, nem a identidade fixa)¹⁴⁸. O prefixo negativo *in-* suscita dúvidas, faz-nos crer que o informe é o que não tem forma, pendendo para uma não-existência. O informe, entretanto, é “o movimento contínuo das formas”¹⁴⁹. Os corpos singulares são movediços e mutáveis, nunca idênticos a si mesmos. Não são formas estanques e inertes, mas seguem na metamorfose contínua dos corpos. Os corpos-quase, o informe, não são compreendidos como falta, como inaptidão, como ausência de forma, mas como movimento, como a vinda da singularidade. É um não concentrar-se na *arkhé* ou no *télos*.

¹⁴⁴ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *Ó*, p. 51.

¹⁴⁵ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *Ó*, p. 53.

¹⁴⁶ NANCY. *Le sens du monde*, p. 103.

¹⁴⁷ RAMOS. Tocá-la, engordar, pássaros mortos, *Ó*, p. 52.

¹⁴⁸ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 7.

¹⁴⁹ OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 48.

2. Justapor, subsistir, fenecer

2.1 Pôr-se fora de si, vaselinas, corpo desobrado



Figura 1 [Série Quadros] Sem título, Nuno Ramos, 1988. Vaselina, parafina, cera, óleo de linhaça, terebintina, pigmentos, esmalte sintético, feltro, corda, tecidos e gavetas sobre madeira, 250×320 cm.

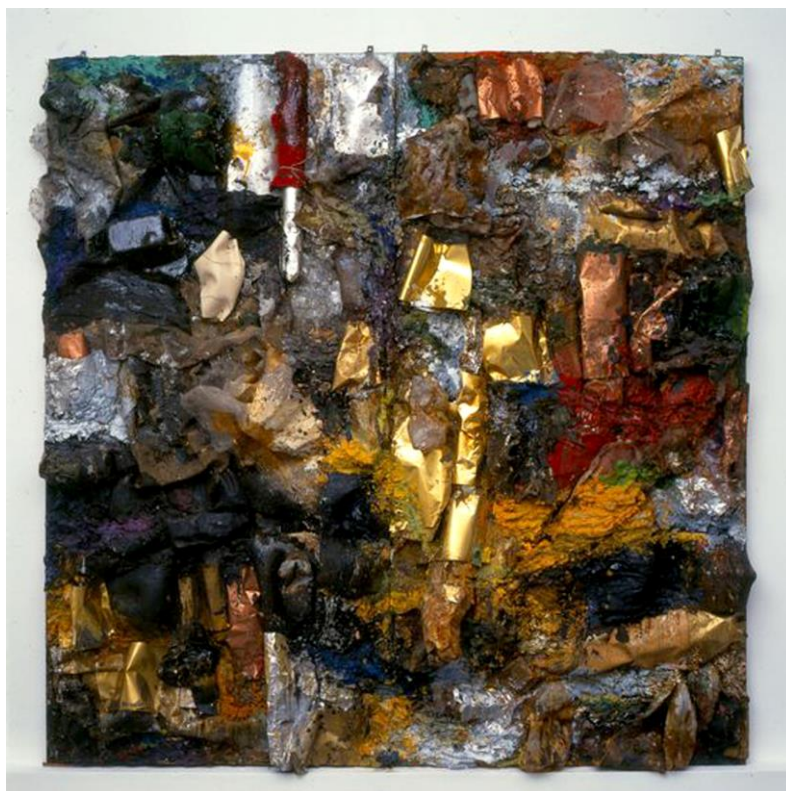


Figura 2 [Série Quadros] Sem título, Nuno Ramos, 1989. Vaselina, parafina, óleo de linhaça, terebintina, pigmento, tecidos, tela de nylon, feltro, cobertores, borracha, folha de ouro e metais sobre madeira, 360 x 320 cm.

Quando lemos a lista de materiais utilizados nas duas telas acima, somos assombrados pelo excesso de elementos nesses “quadros tão cheios de matéria”¹⁵⁰: vaselina, parafina, cera, óleo de linhaça, terebintina, pigmentos, esmalte sintético, feltro, corda, tecidos, cobertores, borracha, folha de ouro, metais. É notório também como, de uma tela a outra, os quadros se avolumam, estendendo-se em largura, profundidade e altura. À vista disso, podemos delinear a presença de um gesto do artista que atravessa as duas obras: o interesse de *justapor*¹⁵¹ materiais na tela em branco, desde tintas a pedaços de coisas.

Elementos tão díspares como o latão e a borracha, feltro e folhas de ouro, terebintina e tecidos coabitam o mesmo painel. Há a impressão de que o gesto que modelou esses quadros imensos carrega “um esforço para reunir coisas e materiais cuja convivência se mostra estranha e áspera”¹⁵². Texturas diferentes colam-se umas às outras, como se pedaços de mundo opostos se atraíssem. O espectador encontra dificuldade quando tenta buscar nos quadros cada um dos elementos arrolados na ficha técnica. Há a impressão de que a terebintina, o feltro, as cordas parecem estar atolados naquela lama pigmentária. Simultaneamente, tais materiais não se deixam misturar, nem se tornar uma massa homogênea. Os elementos tensionam uns aos outros e guardam suas marcas de diferença, suas heterogeneidades. Algo sempre se lança para fora, excede-se, expulsa-se.

É o “emprego maciço da vaselina” que serve de base para o pigmento e de ligação entre todos os materiais e objetos dispostos no suporte¹⁵³. A vaselina possui a característica de ser um material excessivamente viscoso e “hipersensível, reativo à mínima intervenção”¹⁵⁴. Não raro as obras em que esse material é utilizado são conhecidas pelo seu caráter efêmero, pois a instabilidade da vaselina culmina no derretimento da obra e o quadro acaba por se verter para o chão. Justapor, amalgamar, conglutinar elementos parece andar no limiar entre o quadro ser “engolido por um todo indiferenciado”¹⁵⁵ e o gesto constante do artista de gerar diferença, manter a heterogeneidade com materiais que parecem “escapar do cerco, permanecendo irreduzíveis”¹⁵⁶. A folha de ouro, por exemplo, parece resguardar que o quadro se lance

¹⁵⁰ MAMMÌ. Nuno Ramos. In: _____. *O que resta*, p. 305.

¹⁵¹ TASSINARI. Gestar, justapor, aludir, duplicar.

¹⁵² NAVES. Nuno Ramos: uma espécie de origem, p. 321.

¹⁵³ MAMMÌ. Proteu e os houyhnhnms, p. 11.

¹⁵⁴ MAMMÌ. Proteu e os houyhnhnms, p. 12.

¹⁵⁵ MAMMÌ. Proteu e os houyhnhnms, p. 12.

¹⁵⁶ MAMMÌ. Proteu e os houyhnhnms, p. 15.

para fora, com o brilho dourado que interpela o olhar do espectador.

Curiosamente, o limite da tela em branco, o suporte retangular da tela, nunca é abandonado. O chão onde os materiais se justapõem é mantido. Dessa maneira, os quadros se situam dentro do contato entre a pintura e a escultura expandida¹⁵⁷, entre a ordenação que o suporte do painel proporciona e a entropia dos materiais. Mantêm-se a base, o suporte, a tela em branco como ponto de partida. Mantêm-se as tintas, os materiais da pintura. Entretanto, há o efeito de que os quadros foram explodidos, espalhando-se para o espaço asséptico do museu, estendendo-se para o espectador, como se tateassem o exterior, como se o corpo da obra se colocasse para fora de si¹⁵⁸. Algo ali mantém o gênero-pintura, ao mesmo tempo em que o expelle, abalando-o.



Figura 3 [Série Quadros] Sem título, Nuno Ramos, 2004. Latão, cobre, alumínio, pelúcia, plásticos, tecidos, espelho, acrílico, tinta a óleo, canos de aço inoxidável. 321 x 663 x 235 cm.

Tais obras parecem não caber em si mesmas e, se tentamos procurar onde elas começam e terminam, somos deixados de mãos atadas. A ausência de moldura abala o que é próprio, o que pertence, o que é o quadro *propriamente dito*¹⁵⁹. Quando olhamos para a tela acima (fig. 3), questionamos se o espaço entre o latão e os canos, entre as chapas metálicas e os tecidos são pedaços de obra ou pedaços de museu. “O corpo da

¹⁵⁷ KRAUSS. *Sculpture in the expanded field*.

¹⁵⁸ GARRAMUÑO. *Frutos estranhos*.

¹⁵⁹ GARRAMUÑO. *Frutos estranhos*, p. 89.

obra e suas partes não forma um conjunto unívoco”¹⁶⁰. A obra não se isola do fora-obra e esse esparramar-se dos quadros mostra como esse corpo está dentro-fora, como a obra se expõe para o exterior e é contígua a ele. A obra está no/é o museu, o quadrado branco, o espaço-fora, o mundo. A obra parece precisar das paredes brancas que compõem o quadrado imaculado do museu, ao mesmo tempo em que parece desejar ameaçá-las, derretê-las, esticá-las¹⁶¹. O tocar entre a obra de arte e o espaço-fora é amoroso e agressivo ao mesmo tempo.

Quando observamos o primeiro quadro (fig. 1), temos a impressão de que nosso olhar se afunda, naufraga no meio da carne pictórica, como se a tela houvesse sido escorchada. As telas se *assemelham* a um animal “sem a pele, a carne exposta, as vísceras expostas”¹⁶². O que antes restava nos debaixo da pintura como revestimento¹⁶³, como os tecidos, telas, madeiras, agora desponta para a superfície, deslocando para as carnes da tela o que antes era suporte. E a própria noção de espaço em obra¹⁶⁴, o desmoronamento dos limites da tela, o transbordamento da pintura, levam a crer na ausência da pele. Entretanto, a pele resta ali, e a obra se engendra no contato com o fora, porquanto a derme não é fronteira, mas abertura. A pele resta ali, quando o suporte, o subjétil¹⁶⁵, é indissociável da carne do quadro, pois é ele quem dá corpo à obra. E se pensamos que não se dá a ver esse suporte (fig. 3), isso também aponta para a “irreduzibilidade do debaixo como corpo”¹⁶⁶, pois o gesto do artista é de neutralizar, esconder, absorver o suporte. Mas os debaixo *subsistem* ali, inseparáveis da obra. A pele não demarca o fim da obra, formando um invólucro, delimitando um terreno, mas é o que resta nos debaixo, propiciando que o quadro salte, que ele se expulse de si mesmo.

O descolamento para fora de si, o excessivo, o *a mais*¹⁶⁷ também são sentidos na escrita. Algo “não reflui para a operação de que o livro necessita”¹⁶⁸; há algum tipo de

¹⁶⁰ TASSINARI. *O espaço moderno*, p. 144.

¹⁶¹ RAMOS. Fooquedeu: fragmentos sobre a exposição *O direito à preguiça*, o lugar do artista e a crise do país, *Piauí*, edição 118. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/fooquedeu/>>. Acesso em mar. 2017.

¹⁶² NAVES. Nuno Ramos: empalhador de realidades, p. 191.

¹⁶³ NAVES. Nuno Ramos: empalhador de realidades, p. 190.

¹⁶⁴ TASSINARI. *O espaço moderno*.

¹⁶⁵ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*.

¹⁶⁶ DERRIDA. *Pensar em não ver*, p. 287.

¹⁶⁷ CORREIA. *a mais*: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos. O tema do resto em Nuno Ramos é tratado com delicadeza e pungência através da escrita amorosa de Maraíza Labanca.

¹⁶⁸ CORREIA. *a mais*, p. 13.

excedente no enunciado¹⁶⁹; algo escorre para fora do texto, como os canos, os tecidos, as pelúcias, as tintas que saem para fora das telas, apalpando o fora, até pungir o leitor.



Figura 4 Vaso ruim, Nuno Ramos, 1998. Cerâmica e vaselina, dimensões variáveis.

O livro é um vaso ruim abarrotado de vaselina. A suposta estrutura, o suposto receptáculo já é precário por si mesmo e a vaselina que deveria estar acomodada àquele recipiente, formando uma unidade com ele, escoam, foge, transborda, existe colocando-se para fora. Algo reflui contra o totalitarismo da estrutura, contra a massa. Algo “ignora o todo, toda a ideia de arranjo”¹⁷⁰. Algo reflui contra a ideia de um sujeito onisciente e criador que quebra aqueles vasos, que amalgama os materiais nos quadros, que escreve um cujo. Pois não há mais um sujeito por detrás desses vasos, desses quadros, desses cujos, que instaura uma unidade. Quando a vaselina escorre, as tintas se fundem e escoam, as palavras vertem nas páginas, o artista “retira as suas mãos (...) como quem solta o leme e consente a deriva”¹⁷¹.

Existe um *ó*¹⁷² dentro de cada livro, de cada quadro, de cada corpo. Algo que vaza, algo que se desalinha, escorrega, perturbado “pela força de um abandono que não mais se pode medir, contar, regrar, regular”¹⁷³. Uma impureza, um pormenor, um

¹⁶⁹ CORREIA. *a mais*, p. 12.

¹⁷⁰ CORREIA. *a mais*, p. 67.

¹⁷¹ CORREIA. *a mais*, p. 106.

¹⁷² RAMOS. *Ó*.

¹⁷³ CORREIA. *a mais*, p. 36.

acidente, um transbordamento¹⁷⁴ que impossibilita o fechamento. Tampouco esse algo que impossibilita a unidade é ele próprio uma massa, uma força totalizante. Não, ele é um ó, uma mancha na pele, uma excrescência, um excesso. Esse ó excedente, no entanto, é a potência que dinamiza e ressignifica toda a obra.

Um ó irrompe mudando o tom de algo que já se mostra sem uma forma definível, que já se encontra em um diferir-se de si sem fim. Em um esforço de mapear, cartografar, estriar o Ó que temos em mãos, afirmamos que o livro se constitui majoritariamente por *ensaios*, esse gênero viscoso que escorre por nossos dedos quando tentamos capturá-lo, como uma vaselina escorrendo de um vaso ruim. Esse esforço classificatório acaba saindo pela culatra, pois o ensaio tampouco se deixa apreender pela “segurança taxonômica”¹⁷⁵ da palavra “gênero”. Quando recorremos à etimologia, na tentativa vã de nos apoderarmos da palavra “ensaio”, somos devolvidos com à sua pluralidade de sentidos e a outros termos que dele derivam ou lhe são próximos:

Essai, conhecido em francês desde o século XII, provém do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle. Mas um outro sentido de ‘exame’ designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, forçar para fora, expulsar, e daí exigir. (...) O ensaio seria a *pesagem exigente*, o *exame atento*, mas também o *enxame verbal* cujo impulso se libera¹⁷⁶.

Interessa-nos essa forma informe da multidão em intensa atividade que se põe para fora de si mesma. O ensaio, essa forma que se transfigura a todo o momento, colocando-se em contato, deixando-se contaminar por inúmeros gêneros e formas de discurso, como um boneco de piche que integra a si o poema, o texto filosófico, as narrativas, os diários. Ou melhor, o ensaio escancara a “intensa porosidade de fronteiras”¹⁷⁷, essa característica de os gêneros serem impuros, contaminados. O ensaio, essa forma aberta, exposta, abala a unidade. Ele não se deixa fechar em uma ideia de completude e totalidade; não parte de um princípio, tampouco caminha em direção a uma verdade a ser revelada. O ensaio “recua, assustado, diante da violência do dogma” e se revolta contra as doutrinas que condenam o mutável, o efêmero, o transitório¹⁷⁸. O ensaio diz “o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais

¹⁷⁴ CORREIA. *a mais*, p. 67.

¹⁷⁵ BARRENTO. Geografias do acaso: ensaio geral do ensaio, p. 26.

¹⁷⁶ STAROBINSKI. É possível definir o ensaio?, p. 13-4.

¹⁷⁷ GARRAMUÑO. *Frutos estranhos*, p. 16.

¹⁷⁸ ADORNO. O ensaio como forma, p. 25.

resta a dizer”¹⁷⁹. Pois o ensaio começa de qualquer lugar, brota de qualquer pedra¹⁸⁰, constitui-se a qualquer custo, como se pudesse a qualquer momento ser interrompido¹⁸¹.

A abertura do ensaio devém do seu próprio método-sem-método de se experimentar, de se ensaiar, de se disseminar, de não temer a queda, de tentar com a consciência “da própria falibilidade e transitoriedade”, de ser tomado por uma “*intenção tateante*”¹⁸²: “a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação (mas orientada), deriva (mas sem perder o norte), labirinto (com um zênite à vista), centro que é permanentemente descentrado e a que sempre se regressa”¹⁸³.

Se as metáforas do conhecimento usualmente são dirigidas para a visão, o ensaio toma como método o tato, tocando as palavras e os corpos. O tato não deixa intacto aquilo que toca. Quem toca nunca se preserva, nunca se exime do corpo tocado, colocando-se à distância. O pensamento que toca abala os corpos escritos e escreventes nesse contato, nesse estar-com. O ensaio tateia, não revela nenhuma verdade oculta, “não explica, não desenvolve, não acrescenta e não intensifica nada que já lá estivesse”¹⁸⁴. Se a completude é uma impossibilidade para o ensaio, a continuidade também o é. Estamos diante, portanto, da dimensão do acontecimento, inerente ao ensaio. Nessa escrita deambulante e tateante, o ensaio segue a marcha de seu pensamento que o leva para além de si mesmo¹⁸⁵ e não para um destino último, para uma terra firme.

Não há Ítaca, não há destino último no ensaio, mas sim a errância, a perda de controle, a catástrofe, o acontecimento. Tateando o texto, o ensaísta segue em busca de algo, mas não consegue ver, não consegue antecipar o que chega, o que acontece ao seu redor. E se há catástrofe, se há acontecimento, o ensaísta não o prevê. A experiência de pensamento no ensaio é a da viagem “sem carta ou mapa geográfico, uma experiência exposta ao acontecimento (...), à vinda do outro, do radicalmente outro, do outro não apropriável”¹⁸⁶. Pois esse corpo tateante do ensaísta está em busca do corpo-outro inantecipável, do corpo-outro que só pode ser algo que não se deixa apreender, nem capturar, nem prever sua vinda. O ensaísta tem o gosto pela queda, pela catástrofe, pela

¹⁷⁹ ADORNO. O ensaio como forma, p. 17.

¹⁸⁰ BARRENTO. Geografias do acaso: ensaio geral do ensaio, p. 20.

¹⁸¹ ADORNO. O ensaio como forma, p. 35.

¹⁸² ADORNO. O ensaio como forma, p. 35.

¹⁸³ BARRENTO. Geografias do acaso: ensaio geral do ensaio, p. 19.

¹⁸⁴ LOPES. Do ensaio como pensamento experimental, p. 130.

¹⁸⁵ ADORNO. O ensaio como forma, p. 30.

¹⁸⁶ DERRIDA. Pensar em não ver, p. 80.

“fração correta de fracasso”¹⁸⁷. O ensaísta parece estar sempre escrevendo com a canhota, essa parte do corpo “pronta para decepcionar uma expectativa”¹⁸⁸, que “habita em nós como passageira clandestina”¹⁸⁹. A própria canhota, inclusive, pode ser ponto de partida para um ensaio, o começo da errância da escrita.

Ao descrever a canhota, a voz-narrante parece sair em busca de imagens que se assemelham a essa fatia de nosso corpo desgovernada (“*parece* um espelho curvo onde nossa imagem se confunde”; é “*como* uma passageira clandestina”¹⁹⁰), imagens que formam uma “malha associativa”¹⁹¹. Descrever, definir, delimitar a canhota segue esse jogo da busca tateante de imagens que se pareçam com essa região do corpo um tanto desajustada. A definição da palavra “canhota” é instável, como um quadro cheio de vaselina. Essas imagens são como palavras em dicionário, vocábulos coletivos povoados por associações, verbetes que remetem a outros verbetes, nunca alcançando uma imagem purificada e absoluta, mas sempre em relação a outras imagens, outras palavras. Os cães de rua são como mendigos pré-socráticos¹⁹²; a linguagem é como um pedaço de pau com anzol na ponta¹⁹³; galinhas são como tias tricoteiras presas numa vidinha modorrenta¹⁹⁴; a epifania é como “textura da cortina, mancha de mofo, borda da manteiga, beijo plissado, luz às três da tarde, samba, sandália”¹⁹⁵. A voz-narrante é ávida por acumular e avizinhar as imagens díspares a partir de uma escrita lexicográfica amalucada. Da canhota, portanto, acabamos sendo conduzidos até um excursão sobre a bagunça.

A característica que aproxima a canhota à bagunça é a ideia de ambas serem “enormes regiões da vida [que] parecem desajustadas, inibindo o fluxo em direção a determinado objetivo”¹⁹⁶. Atingido o ponto de contato entre essas duas imagens, encontrada a afinidade mínima entre esses dois elementos, a voz-narrante adere a esse ponto de inflexão, “recobra seu fôlego” e prossegue por “dar uma continuidade ao

¹⁸⁷ RAMOS. *Cujo*, p. 25.

¹⁸⁸ RAMOS. Canhota, bagunça, hidrelétricas, *Ó*, p. 113.

¹⁸⁹ RAMOS. Canhota, bagunça, hidrelétricas, *Ó*, p. 111.

¹⁹⁰ RAMOS. Canhota, bagunça, hidrelétricas, *Ó*, p. 111, grifo nosso.

¹⁹¹ VIEIRA. *L'image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique*, p. 47. Tradução minha. Relevante dissertação acerca das noções de associação, comparação e ritmo na obra *Ó*, de Nuno Ramos.

¹⁹² RAMOS. Bonecas russas, lição de teatro, *Ó*, p. 101.

¹⁹³ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p.19.

¹⁹⁴ RAMOS. Galinhas, justiça, *Ó*, p. 75.

¹⁹⁵ RAMOS. Prédios vazios, contra fatos, arquitetura ruim, simultaneidade, *Ó*, p. 172.

¹⁹⁶ RAMOS. Canhota, bagunça, hidrelétricas, *Ó*, p. 114.

descontínuo”¹⁹⁷, num encadeamento aberto. A bagunça: é ela quem se deslumbra por “associações, similitudes e combinações imprevistas” como “a estranha gramática que une uma camada de poeira às listras de um veludo”¹⁹⁸. Essa gramática estranha que une coisas insólitas também é o modo de operação do ensaio, que “coordena os elementos, em vez de subordiná-los”¹⁹⁹; que constrói o texto a partir da justaposição dos elementos, em vez de hierarquizá-los; que percorre o texto “sem método, em função de afinidades e movimentos de deriva”²⁰⁰; que põe em contato elementos similares e discrepantes.



Figura 5 [Série Vaselinas] Palavra salobra, Nuno Ramos, 2015. Vaselina, cera de abelha, pigmentos, tinta a óleo, tecidos, plásticos e metais sobre madeira, dimensões: 210 x 440 x 20 cm.

¹⁹⁷ VIEIRA. *L'image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos*, p. 75. “reprend son souffle”; “donner une continuité au discontinu”. Tradução minha.

¹⁹⁸ RAMOS. Canhota, bagunça, hidrelétricas, *Ó*, p. 115.

¹⁹⁹ ADORNO. O ensaio como forma, p. 43.

²⁰⁰ LOPES. Do ensaio como pensamento experimental, p. 123.



Figura 6 [Série Quadros] Haboromo, Nuno Ramos, 2015. Chapas de metal, tubos de metal, tecidos, plásticos e tinta a óleo sobre madeira, dimensões aproximadas 240 x 650 cm.

Escova de cabelo misturada à de dentes, documentos onde o café derramou, tickets desbotados no bolso da calça lavada, envelopes com destinatário desconhecido, fragmentos de asfalto sobre a calçada, açúcar endurecido, aparelhos eletrônicos ligados sem ninguém perto, lâmpadas acesas durante o dia²⁰¹.

Pedaços de imagens textuais esculpidos a partir de uma prosa que descreve episódios cotidianos que atingem o leitor, abalando-o justamente pelo caráter ordinário e corriqueiro das imagens arroladas. O leitor é fizado porque reconhece aquelas imagens como familiares, mas ignorava que elas pudessem ser colocadas em contato. As vírgulas acolhem esse encadeamento e aproximam o que parece fora de qualquer relação²⁰², porquanto essas conexões insólitas acabam se dissipando na fala da voz-narrante, em catalogações disparatadas que se desfazem como vaselina. “Nas analogias descontínuas que engendram, o encadeamento não encadeia, mas abre, desencadeando, num seriar-se do que não se seria”²⁰³. A vaselina, a vírgula, o grude, as conjunções, o piche, as preposições. Corpos que amalgamam, que cimentam a impossibilidade de corpos autossuficientes e absolutos. Corpos que supõem “a um só tempo a proximidade e o distanciamento, o apego e o desapego, o intrincamento, a intriga, a ambivalência”²⁰⁴. O gesto de justapor reside aí, nesses corpos viscosos, instáveis, de existência relacional.

²⁰¹ RAMOS. Canhota, bagunça, hidrelétricas, *Ó*, p. 114.

²⁰² CORREIA. *a mais*, p. 30.

²⁰³ CORREIA. *a mais*, p. 30.

²⁰⁴ NANCY. *Le sens du monde*, p. 174. “à la fois la proximité et l'éloignement, l'attachement et le détachement, l'intrication, l'intrigue, l'ambivalence”. Tradução minha.

A abertura dos ensaios, dos quadros, dos corpos dá-se pelo contato, pelo tocar. Justapor e colocar-se fora de si são movimentos inseparáveis e contíguos. A tela que amalgama chapas de metal, tecidos, plásticos e tintas é a mesma do tubo de metal que salta para fora, que evade, que se expulsa. Entretanto, essa existência não é plenamente aberta, para o fora: “é preciso que haja alguma coisa fechada, é preciso que se toque o fechamento. Tocar o que é fechado já é abrir”²⁰⁵. Rememoremos que a mixórdia pictórica dos quadros tem por base a madeira; portanto, o suporte nunca é abandonado. Há uma pele subjacente que proporciona o pôr-se para fora de si. No quadro acima (fig. 6), há ainda mais um elemento subjacente: o desenho. A mancha verde no centro do quadro forma um “esquema geral, ainda que tateante e capenga”²⁰⁶, de retas e círculos amalucados. Essas formas circulares fragmentadas ecoam nas manchas rosa à direita e nas chapas de metal retorcidas nas extremidades do quadro.

Pressionadas por um esboço inicial de diagramação, que abre uma clareira próxima do centro, toda a matéria do quadro cria redemoinhos ou encrespa contra os limites do suporte, levanta, se projeta para fora e volta ao centro nas linhas retilíneas dos canos de metal, outra diagramação que não fecha, exoesqueleto incompleto²⁰⁷.

Essas obras, esses exoesqueletos incompletos, os quadros e os ensaios, chegam ao leitor/espectador com um assombro, com um ó que o invade. Esses quadros, esses ensaios que possuem propriedades e formas que não refluem para a própria economia das obras, constituem patrimônios excessivos²⁰⁸ que nos afetam.

²⁰⁵ NANCY. *De l'âme*, p. 107. “il faut qu'il y ait quelque chose de fermé, il faut que l'on touche à la fermeture. Toucher à ce qui est fermé, c'est déjà ouvrir”. Tradução minha.

²⁰⁶ MAMMÌ. *Proteu e os houyhnhms*, p. 20.

²⁰⁷ MAMMÌ. *Proteu e os houyhnhms*, p. 20.

²⁰⁸ CORREIA. *a mais*, p. 11.

2.2 Pele-subjétil, vidrotectos opacos, livro-cujo



Figura 7 [Série Vaselinas] Detalhe de “Palavra salobra”, Nuno Ramos, 2015. Vaselina, cera de abelha, pigmentos, tinta a óleo, tecidos, plásticos e metais sobre madeira, dimensões: 210 x 440 x 20 cm.

Palavra salobra, palavra corpórea. Em meio às camadas de vaselina, de tinta, de pigmentos, há um detalhe. Letras escritas através de estêncil, aparentemente esparsas, supostamente sem sentido. O título da obra oferta uma pista, oferta mais uma camada para esse quadro cheio de matéria. As letras impressas no quadro formam um trecho de um poema: “*le salmastre parole/ in cui natura ed arte si confondono*” (“as salobras palavras/ em que natureza e arte se confundem”)²⁰⁹. O quadro aponta para fora em busca do poema, lança-nos para algo além daquilo que está posto diante dos nossos olhos. Quando lemos o poema e retornamos à tela, aglutina-se àquele corpo pictórico mais uma camada de sentido. Nesse poema, há um desejo pelas palavras que não sejam

²⁰⁹ Trecho do poema “Potessi almeno costringere” (“Pudesse ao menos fixar”), de Eugenio Montale, retirado de MÉLEGA. *Eugenio Montale*, p. 71. Trad. Marisa Mélega. Segue o poema completo:

“Pudesse ao menos fixar/ nesse meu ritmo custoso/ um pouco de teu desvario;/ fosse-me dado afinar/ às tuas vozes meu balbucio:/ eu que sonhava roubar-te/ as salobras palavras/ em que natureza e arte se confundem,/ para gritar melhor minha melancolia/ de menino velho que não devia pensar./ Ao invés tudo que tenho são as letras frustadas/ dos dicionários, e a obscura/ voz que dita amor se enfraquece,/ se faz lamentosa literatura./ Tudo que tenho são estas palavras / que como mulheres publicadas/ se oferecem a quem as requer;/ Não tenho senão essas frases cansadas/ que poderão roubar-me no amanhã/ os estudantes canalhas em versos veros./ E teu estrondo cresce, e se dilata/ azul a sombra nova./ Abandonam-me em luta os pensamentos./ Sentos não tenho, nem sentido. Não tenho limite.”

dicionarizadas, que não sejam palavras que remetam a outras palavras, que não sejam significantes que remetam a outros significantes. Há um desejo pela palavra que carregue peso, que seja matéria. Há um desejo pela palavra constituída das propriedades daquilo que ela referencia e não uma palavra que seja uma rede discursiva, o acúmulo de referências a outros significantes, outros significados. Ao mesmo tempo, o quadro aponta para além dele mesmo quando se coloca abertamente (quase didaticamente) dentro de uma cadeia discursiva ao se significar *a partir de e junto de* um pedaço de poema de outro poeta. Há apenas a interdiscursividade, a existência de retalhos de discurso que existiram ou existem em torno do quadro e finalmente dentro desse mesmo quadro²¹⁰. É impossível esgueirar-se para fora desse imbricamento de discursos.

O detalhe: as palavras parecem se encontrar em um trecho do quadro que ainda não foi tomado pela tinta, pelos tecidos, pela vaselina. Há a impressão de vermos um pedaço da pele desnudado, uma fração do quadro que não acomodou a justaposição de materiais. A pele não é o que recobre, o tegumento, mas é o que se encontra na fresta descoberta, despojada²¹¹. Essa pele que entrevemos não é o suporte, o pedaço de painel descoberto a nu. É também um pedaço de quadro que recebeu uma camada de material, de palavras, mas esses elementos destoam do resto da tela, apontando para uma diferença, garantindo o efeito de que vemos uma fenda dos debaixo da tela.

Ao mesmo tempo, podemos fazer uma leitura quase inversa: os pigmentos justapostos podem ser compreendidos como a pele, conseqüentemente, a fresta de palavras que se dá a entrever pode ser percebida como as entranhas do quadro. A pele pode ser compreendida tanto pelo que recobre as entranhas, quanto pelas próprias vísceras. As duas maneiras de ver a epiderme, portanto, manifestam-se *a partir da fissura* que expõe os debaixo. Lembremos que a pele no primeiro quadro (fig. 1) era a epiderme escorchada, os revestimentos da pintura trazidos à superfície. O efeito de insurgência da pele nas telas se dá a um gesto persistente de abertura, portanto. Algo precisou descosturar a superfície e a profundidade para que as entranhas e a pele se unissem, para que suspeitássemos que a pele e as vísceras fossem a mesma e idêntica coisa, ou que fossem identidades isoladas e sem contato.

Essa abertura desloca de imediato a ideia de estrutura como uma superfície pura.
A epiderme da pintura

²¹⁰ BARTHES. Texto (Teoria do), p. 275.

²¹¹ DIDI-HUBERMAN. *A pintura encarnada*, p. 43.

faz a trança e o interstício de sua existência de suporte (de abaixo, *sub*), de sua existência colorida (o que é jogado, *jectus*, sobre o suporte) e de sua existência significativa (o que faz com que não se possa discerni-la de um sujeito, de um *subjectus*)²¹².

Tanto a fresta em que se dá a entrever a palavra salobra (fig. 5 e 7), quanto no quadro da pintura escorchada (fig. 1), o subjétil dos quadros não se deixa apagar, nem desaparecer. Debaixo dos olhos do espectador, ali estão a insurgência, o reenvio e os transbordamentos dos subjéteis. A tela se dá a ver a partir da relação intersticial e aberta dos debaixo, do lugar de depósito das tintas; das camadas justapostas de cor, pigmentos, tecidos; do gesto intencional do artista sobre os elementos e como o quadro se apresenta a ver diante de nossos olhos.

O subjétil lida constantemente com as fronteiras, com os limites, “entre *abaixo* e *acima* (suporte e superfície), *diante* e *detrás*, *aqui* e *ali*, *aquém* e *além*, *da* e *fort*, fronteira de tecido, papel, véu ou tela”²¹³. O subjétil nunca parece se identificar totalmente com a posição estável de ser o suporte; ou os materiais depositados sobre o suporte; ou a imagem diante do espectador quando exposta no museu. O subjétil está sempre *entre*. “Nem objeto nem sujeito, nem tela nem projétil, o subjétil pode *tornar-se* tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sob qualquer outra.”²¹⁴. Pode ser as vísceras, a pele como revestimento ou a própria *imagerie* do corpo. A plasticidade dessa pele-subjétil evita a estabilidade, parece constantemente se remodelar, ocupando diferentes funções, perturbando-se e reorganizando-se constantemente, num diferir-se sem fim.

O detalhe. As letras intrusas são expostas e se abrem de dentro do fragmento, da fresta pungente. Ali, a tela se excede naquele corte tão modesto, quase invisível. É preciso que nos aproximemos um pouco mais. Essas telas cheias de matéria nos convidam a aproximar o olhar, a ver as grandes massas de tinta e as letras de perto. As telas incitam o “contato cego”²¹⁵, como se o espectador devesse, em algum momento, abdicar da visão geral da tela e se voltar a um olhar que quase toca as tintas. “O próximo faz o jogo de algo como um cegamento na ordem mesma da visibilidade. Quiçá uma dilaceração”²¹⁶. A partir dessa fenda dilacerante, desse *punctum*, voltamos então para um olhar mais amplo e toda a cena se reconfigura. Do detalhe para a

²¹² DIDI-HUBERMAN. *A pintura encarnada*, p. 48.

²¹³ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 37.

²¹⁴ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 45.

²¹⁵ DIDI-HUBERMAN. *A pintura encarnada*, p. 64.

²¹⁶ DIDI-HUBERMAN. *A pintura encarnada*, p. 64.

extensão da tela. Da ferida para a extensão da epiderme.

É significativo que a mesma pele-subjétil que recebe as grossas camadas de tinta em que o espectador reconhece e fixa sob o gênero pintura, também acolha pedaços de um poema, palavras postas naquela tela que ressignificam o todo do quadro, porquanto essas palavras escritas não funcionam como apêndice, como um acessório acrescentado posteriormente à tela. Imprimir palavras nas obras visuais é um gesto de composição que atravessa a obra do artista largamente, desde o início de sua carreira até os dias de hoje. Interessa-nos agora especificamente um momento de sua produção que conjuga a palavra e as artes visuais. Se as palavras salobras eram o detalhe, nas obras do início da década de 90 as letras se espalhavam pela extensão das instalações.



Figura 8 Vidrotexto 1, Nuno Ramos, 1991. Vaselina, óleo e vidros fundidos. Dimensões aproximadas: 30 x 600 x 300 cm.

A cena é composta por palavras impressas no chão, letras grafadas com vaselina e pedaços de vidro pairando sobre os escritos. As grandes letras postas ao chão permitem que os espectadores se prendam à “textura do texto sem o texto dentro”²¹⁷; às propriedades plásticas da letra; ao grafismo do pedaço de texto exposto como se brotasse do chão da galeria; à diagramação da fita gráfica que se desenrola de uma linha a outra; ao desenho de cada uma das letras e aos vidros fundidos de aparência espectral pairando sobre o texto-imagem.

Não recaíamos na armadilha de uma ideia do significante puro, do traço que não se relaciona a nada além de si mesmo. Quando olhamos para os desenhos das letras,

²¹⁷ OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 324.

suas curvas e seus traços, seus pedaços em que a vaselina está menos concentrada, não recaímos na armadilha de compreender o gesto corpóreo e manual da escrita como isento de sentido, uma unidade absoluta, matéria anterior à significação. Ainda que não leiamos o texto (talvez devêssemos nos perguntar o que significa ler um texto), há já ali uma carga de sentido que envolve o gesto de imprimir palavra em vaselina no chão.

Em paralelo a essas instalações, podemos pensar em outros artistas²¹⁸ que trabalham com a noção dos grafismos sem significado, das escritas deformadas, consistindo de linhas e traços que privilegiam o gesto de escrita ou a impressão, uma “hermética caligrafia dos desenhos escritos”²¹⁹. Nessas obras, explicitamente os “sinais e traços”, “as pinceladas e os gestos” deixam de ser “veículo para conceitos e ideias”²²⁰. São escritas “fora da decifração”²²¹. No entanto, mesmo essa escrita que nada significa, que nada referencia, já tem sentido. É uma imagem (ou um texto?) com uma intencionalidade de criar seu próprio grafismo, seu próprio alfabeto, propositalmente ininteligível. O sentido aqui é a intencionalidade de sua ausência.



Figura 9 Detalhe de “Vidrotexto 1”, Nuno Ramos, 1991. Vaselina, óleo e vidros fundidos. Dimensões aproximadas: 30 x 600 x 300 cm.

As letras em *Vidrotexto 1* e em *Palavra salobra* são imagens, pedaços de curvas e traços que compõem as carnes da pintura e da instalação, que nos fazem lembrar de

²¹⁸ Ressoam, aqui, os desenhos escritos encontrados, por exemplo, em *Carta a um general*, León Ferrari, 1963 e *Cold stream*, Cy Twombly, 1966.

²¹⁹ PÉREZ-ORAMAS. *León Ferrari e Mira Schendel*, p. 12.

²²⁰ PÉREZ-ORAMAS. *León Ferrari e Mira Schendel*, p. 13

²²¹ BARTHES. *Variações sobre a escrita*, p. 205.

um certo caráter icônico da escrita²²² que usualmente olvidamos quando nos apegamos a uma ideia de significado transmitido através do significante, ou quando nos confinamos a um pensamento da escrita que representa a fala. Entretanto, somos lembrados dessa iconografia da escrita sempre que a imagem se reinveste no alfabeto, como na ortografia, na diagramação do texto²²³, ou quando as palavras são retiradas de seu suporte usual (o papel, o livro) para serem abrigadas no chão, em espelhos, escritas com vaselina. Interessa-nos como essas palavras impressas, inevitavelmente, apontam para além da instalação e da pintura. As letras não se acomodam bem dentro dos gêneros das artes visuais (ainda que não os ultrapassem, nem os abandonem) e parecem *mirar* ao campo literário.

O chão, esse espaço expositivo que rebaixa o nosso olhar²²⁴, em que vemos uma imagem e devoramos um texto com os olhos. O chão como pele-subjétil resiste para não ser considerado “como o suporte ou o subposto de outra coisa, a superfície ou o substrato *submisso* de uma representação”²²⁵. Ao mesmo tempo ele é submisso o suficiente para acomodar as letras, o texto. Ao se lançar as letras sobre o chão, o chão do museu se funda como subjétil para aquelas letras. Antes, era apenas um lugar de passagem, um caminho para os espectadores por entre o espaço institucionalizado do museu. Agora é um pedaço de obra, que só pode ser fundado²²⁶ como tal a partir do momento em que acolhe as letras de vaselina. Há esse gesto ténue de *tornar-se* subjétil, *tornar-se* pele. Os subjéteis não são existências pré-dadas, não existem por si mesmos, mas precisam do corpo-a-corpo com o artista, precisam do contato que garante sentido, do toque agressivo ou amoroso do projétil, precisam do corpo-a-corpo do espectador que rebaixa o olhar para contemplar a imagem.

O suporte se mantém impassível e heterogêneo a tudo que o chega, a tudo que o atinge²²⁷. A principal característica da tela ou da página em branco é de serem amorfos, impassíveis, indeterminados, nulos²²⁸. Entretanto, o chão quando recebe as letras de vaselina perde essas propriedades de neutralidade, ganha outro sentido, outro senso. Há certos projéteis que enlouquecem a *suposta* falta de identidade e de propriedade do suporte.

²²² CHRISTIN. A imagem enformada pela escrita, p. 72.

²²³ CHRISTIN. A imagem enformada pela escrita, p. 72-3.

²²⁴ OLIVEIRA. Aparências e modos de vida. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-101/jorge>>. Acesso em: mai, 2017.

²²⁵ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 45.

²²⁶ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 46.

²²⁷ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 111.

²²⁸ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 114.



Figura 10 Balada, Nuno Ramos, 1995. Livro de 896 páginas atravessado por uma bala de revólver, que se aloja ali dentro à altura da página 700. Tiragem de 100 exemplares, 70 no calibre 38 e 30 no calibre 22. Livro, pólvora e bala. 225 x 165 x 6 cm.

O projétil, o corpo explosivo, abre em cada um dos livros uma ferida irrepetível. A fenda pode ser compreendida, portanto, como a assinatura dessa existência, garantindo-lhe uma marca distintiva, formando seu próprio corpo. Ao mesmo tempo, a abertura é o vestígio de um gesto violento – balada –, ato agressivo de destruir, de abalar o livro para que as páginas em branco não sejam dóceis, neutras, passivas. O projétil incorpora o livro à obra, expulsando o subjétil de uma posição indeterminada e impassível para que este se insurja como corpo da obra.

O livro como corpo: a palavra “corpo” parece ser o nosso subjétil, onde depositamos inúmeros sentidos, onde fundamos o nosso argumento. Tal palavra, por sua vez, insubordina-se e nunca se deixa domesticar ou neutralizar, arrancando o nosso discurso para fora dele mesmo ininterruptamente. A palavra “pele”, que em muitos momentos assume a função de sinônimo de “subjétil”, também recebe inúmeras camadas de sentido que não se deixam sistematizar numa unidade totalizante, onde “não tem um suporte final sobre o qual repousar em ordem”²²⁹. Não há uma verdade última e derradeira, inviabilizando perguntas como “o que é o subjétil/o corpo/a pele/o livro?”.

²²⁹ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 125.



Figura 11 Detalhe de “Balada”, Nuno Ramos, 1995. Livro, pólvora e bala. 225 x 165 x 6 cm.

Ao observar o vestígio do caminho que o projétil percorreu até o seu assentamento em meio às páginas do livro estamos diante da “escrita do livro [que] surge, então, da matéria física da bala, mas também do furo que ele suporta”²³⁰. *Balada* não é um livro antes do verbo, sem signos, sem escritura. A partir do momento em que o projétil abala o corpo do livro nesse contato agressivo, já há sentido. Se acolhermos a escrita como rastro, como marca da ausência de um corpo que se fez presente ali, em algum momento; no caso de *Balada*, entretanto, o corpo que atinge o livro persiste alojado no meio de suas páginas, emaranhando e perturbando ainda mais a relação de ausência e presença.

²³⁰ CORREIA. *a mais*, p. 18.



Figura 12 Vidrotexto 2, Nuno Ramos, 1991. Espelho, parafina, resina e massa de vidraceiro sobre madeira. Dimensões aproximadas: 300 x 600 cm.

Os *Vidrotextos* são textos abertos, à mostra. Estão ali deitados ou apoiados sobre o chão como se estivessem sempre à espera do olhar de alguém. Ao mesmo tempo, os suportes parecem dificultar a leitura desses textos. Ainda que a legibilidade não seja colocada inteiramente em risco, parece haver uma preferência por “certa opacidade gráfica”²³¹, especialmente nas obras que se utilizam de materiais que, por serem transparentes, refletivos, dificultam a leitura.

O debaixo de *Vidrotexto 2* é um espelho que recebe uma camada de resina. Explicitamente, quase didaticamente, aqui, o subjétil não é o suporte “tornado *jacente*, exposto, estendido, inerte, neutro”²³². O subjétil se lança para fora de si mesmo, sua materialidade interfere no texto, formando o corpo da obra. De forma alguma o subjétil pretende se esconder, deixar-se ocultar. Ele parece sempre estar no jogo, no “intervalo solidificado *entre* o em-cima e o embaixo, o visível e o invisível, o diante e o detrás, o aquém e o além”²³³. Ele é, ao mesmo tempo, a superfície que acolhe o texto e a superfície que se põe à mostra.

²³¹ BARTHES. *Variações sobre a escrita*, p. 190.

²³² DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 45.

²³³ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 46.

O espelho que recebe a camada de resina sustenta o seguinte texto:

Quando o próximo peixe saltar vou avisá-lo: cuidado com a garça. Não queremos que se machuque, nós que amamos as coisas paradas. Estamos cansados de bicos de garça. A árvore que cai deve ser morta antes. Vamos lavar a pele de um morto. Vamos nos aquecer sob esta pele mal-cheirosa. Quero estudá-la à noite, ler seu mapa (coisas-mapa para homens cegos). Estes pequenos urros devem morrer antes, estas pequenas doses diárias. Estas madonas mortas devem dar seu leite de volta às vacas. Devem colocá-lo lá, já escuro, dentro dos ubres e os ubres dentro das vacas²³⁴.

A opacidade do espelho resinado acomoda esse texto em que certo aspecto semântico da linguagem não é transparente, utilitário, representativo, comunicativo. Se há uma necessidade do falante de que sua linguagem seja límpida e equivalente àquilo que se refere, a linguagem desses textos é como espelhos opacos que pouco ou quase nada refletem. São letras emancipadas “de uma letra que, mesmo nas palavras, mesmo na linguagem verbal, não obedece mais à lei convencional do sentido, da referência, da representação.”²³⁵ Igualmente, o espelho que quase nada espelha dilacera e ataca o texto, dificultando sua leitura, porquanto não é gratuita a escolha desse subjétil para essas palavras.

Quase nada refletir. A força da palavra *quase*²³⁶. Não recaímos na armadilha de perceber essas imagens, esses textos, como opacidade pura, porquanto não há “matéria nua e indecifrável”, tampouco “um *punctum* puro, afastado de todo *studium*”²³⁷. É preciso alguma transparência, alguma legibilidade, para que o efeito de opacidade atinja o leitor, o espectador.

A característica inerente da escrita – o encadeamento de palavras que acarreta a justaposição de sentidos – leva-nos a conglutinar a sequência de imagens verbais inscritas no texto acima: afugentar o peixe que salta do ataque da garça; amar as coisas paradas; matar a árvore antes que ela caia; lavar a pele de um morto; aquecer-se sob a pele do morto; estudar essa pele do morto como um mapa; mapa para homens cegos; matar qualquer vivacidade; devolver os leites aos ubres das vacas. Tentamos buscar a vaselina que liga todas essas palavras. O efeito de vizinhança criado pelas imagens escritas uma seguida da outra proporciona “*a interrogação de um através do outro*”²³⁸. O espelho-subjétil oferta uma pista: há algo de opaco, de indecifrável nessa linguagem.

²³⁴ RAMOS. *Cujo*, p. 75.

²³⁵ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 93.

²³⁶ Em uma conversa com Flora Sússekind e Natalia Brizuela no Centro Cultural Banco do Brasil/Bele Horizonte sobre a exposição *O direito à preguiça* no dia 25 de junho de 2016, Nuno Ramos discorreu sobre sua predileção pela força da palavra “quase”. Ramos reafirmou seu gosto pelas obras que trabalham no limite, que se preservam dentro do limite e o anulam ao mesmo tempo.

²³⁷ ALLOA. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar, p. 14.

²³⁸ CHRISTIN. A imagem enformada pela escrita, p. 78.

Há uma extrema concisão em cada uma das frases e o uso das conjunções é restrito, quase não estabelecendo relação de coordenação entre as orações e as frases. A opacidade da escrita resvala em imagens de morte persistentes. Há uma busca por um estado de inanição desses corpos, por uma estagnação dos movimentos e uma vontade por ações que se aproximam de coisas decaídas. Há um desígnio já morto desde o princípio e uma vontade de aniquilar qualquer querer.

Em *Vidrotexto 1* (fig. 8 e 9), os vidros fundidos espectrais sobre as palavras e a própria escrita de vaselina que por vezes se derrete, se desfaz, não tão comprometida com uma uniformidade da tipografia, também dificultam a leitura do texto. Em *Vidrotexto 3* (fig. 13 e 14), o gesto utilizado para criar a opacidade gráfica é a sobreposição dos textos: sobre o vidro há um texto escrito com parafina e sobre o chão há uma inscrição grafada com vaselina. O vidro, suposta transparência por excelência, obscurece nosso olhar para o texto inscrito no chão. As garrafas que empilham os textos resguardam alguma possibilidade de leitura de ambos os trechos.

A opacidade gráfica também pode ser compreendida pelo viés de um impulso de padronização e serialização da escrita, apontando para um caráter neutro do grafismo. Observemos como os tipos presentes nos *Vidrotextos* e em *Palavra salobra* são idênticos. Essas letras anônimas, esses tipos austeros que aparecem de maneira recorrente por toda a obra do artista²³⁹, parecem ser uma assinatura às avessas, um rastro do gesto de escrita que intenta marcar características de uniformidade e estabilidade. A tipografia carrega um gesto de se subordinar a uma posição de subjétil jacente, inerte, neutro, parecida a uma inscrição tumular (*aqui jaz*²⁴⁰).

Voltemo-nos, portanto, para a leitura de *Vidrotexto 1*, sem perder de vista as letras instáveis das vaselinas e a opacidade dos tipos gráficos. A leitura, portanto, não deve ser pensada como o significado sendo puxado para fora do envelope que seriam as letras escritas, “mas, ao contrário, é desenvolver o envoltório enquanto tal: desdobrar mas redobrando sem cessar o desdobrado sobre ele mesmo”²⁴¹. A leitura, a decifração, a interpretação, não deve permitir esquecer as letras postas debaixo de nossos olhos, aqueles traços que nos relançam para o fora:

O som da chuva contra o som das fontes, o contínuo do céu de fora contra o

²³⁹ São vários os exemplos de recorrência de uso dessa tipografia nas obras visuais de Nuno Ramos. À guisa de exemplo, relembremos cinco obras: *III* (1992), *Caldas Aulete (Para Nelson 3)* (2006), *Breu* (1990), *Aranha* (1991) e *Canoa* (1992).

²⁴⁰ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 45.

²⁴¹ NANCY. *Sur le commerce des pensées*, p. 34. “mais, au contraire, c’est développer l’enveloppement en tant que tel : déployer mais en reployant sans cesse le déployé sur lui-même”. Tradução minha.

contínuo do chão de dentro. Olho o desfile das vitrines misturadas, a prata enlutada dos seus brilhos e o cortejo fúnebre das mercadorias. Estou bem de passagem, aéreo, sem pisar o peso das minhas solas, de suas bolhas. Estou deitado embora vertical, contra a corrente também aérea dos em-pé caídos, assim dormidos e sem raiz, mortos movidos. Trago os apostos trocados, a parafina no nariz, o óleo nas orelhas e a água por toda parte. Há também o branco súbito em meio ao granito gris e comprimido (com buracos moles conquistados), o vidro transparente (com opacidades conquistadas), couros que são pele, peles que são carne, carnes que são osso, ossos brancos e a felicidade²⁴².

Nesse trecho, parece haver a imagem subjacente de um homem caminhando em meio à multidão rodeada por vitrines que expõem objetos de desejo. Entretanto, esse é um desejo enlutado de partida, uma vontade soturna e lúgubre. Esses homens, esses “em-pé caídos”, esses “mortos movidos” formam uma corrente de corpos deitados embora verticais, movimentando-se sem vivacidade.

A última frase nos interessa particularmente, com seus “apostos trocados”, com seus deslimites limiares. As fronteiras imprecisas em que os buracos moles estão dentro do granito comprimido; em que a opacidade está dentro da transparência; em que ossos, peles, carnes, couros se emaranham; em que o corpo e a felicidade se entremeiam. Não há contradições aqui, mas a impossibilidade de identidades plenas e estanques. Há uma ameaça da hierarquização, da boa ordem, da classificação, das etiquetas e da rigorosa distinção²⁴³ entre transparência e opacidade; epiderme, esqueleto e músculos. Transparência e opacidade são espécies de repetição.

E só há repetição possível *no gráfico da suplementaridade*, acrescentando, na falta de uma unidade plena, uma outra unidade que vem supri-la, sendo ao mesmo tempo a mesma o bastante e outra o bastante para substituir acrescentando²⁴⁴.

Transparência e opacidade existem uma em relação à outra, existências suplementares e repetidas, repetição que existe se colocando para fora de si mesma, como aquele corpo com manchas na pele que se pergunta se possui um corpo e se repete suplementando-se, diferindo-se. Ao repetir-se já se é outro e essa presença só aparece duplicada: “sua identidade se escava com este acréscimo, se furta no suplemento que a apresenta”²⁴⁵. Não se retornará a uma origem anterior à suplementaridade e repetição de opacidade e transparência, como se houvesse uma força uma que gerou esses fenômenos da difração.

²⁴² RAMOS. *Cujo*, p. 69.

²⁴³ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 121.

²⁴⁴ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 122.

²⁴⁵ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 122.



Figura 13 Vidrotexto 3, Nuno Ramos, 1991. Vaselina, parafina, óleo, vidro, vidro fundido e garrafas, 70 x 400 x 600 cm.



Figura 14 Detalhe de “Vidrotexto 3”, Nuno Ramos, 1991. Vaselina, parafina, óleo, vidro, vidro fundido e garrafas, 70 x 400 x 600 cm.

Em *Vidrotexto 3* (fig. 13 e 14), o mesmo pedaço de texto presente em *Vidrotexto 1* é escrito com parafina sobre o vidro, apontando para a possibilidade de o mesmo texto ser escrito em inúmeros subjéteis. Sobre o chão é escrito com vaselina e óleo o seguinte texto:

A palavra prende em sua boca e seus dois lábios são um só. O cabelo não tem fios. Abre as mãos num gesto lento, murmura seu sussurro e a palavra pára. Ela está morta e seu andar de morto é lento. Pede um deus pequeno e sua infância, pede o pergaminho onde a palavra pára. Seus lábios são um lábio e seus olhos um só olho, bem grudados. Seu som murmura, seu murmúrio ecoa num sussurro uma palavra morta. Seus pelos não têm fios. Ela imprime em sua pele a casca do tatu, depois o couro dos porcos, peludo, mas seus membros são os mesmos: dedos, seios, narina delicada. Ela imprime o pergaminho nestas peles enquanto se transforma. Está morta agora, a pele tatuada com o couro de outras peles²⁴⁶.

Há um corpo morto de lábios colados, sem cabelos, um só olho, um conglomerado de membros formando uma só coisa, que se move diminutamente. Sua voz em sussurros interrompe as palavras, que já irrompem mortas de sua boca colada. Há um gosto pela busca de subjéteis que se colem à sua própria pele: casca de tatu, couro de porcos, pergaminho. Sua pele é uma justaposição de outras peles, uma repetição de subjéteis. A palavra que já nasce morta jaz sobre essas epidermes-subjéteis. Todos os gestos parecem refluir para a morte, a uma linguagem estéril, a subjéteis jacentes. Entretanto, o cadáver está estranhamente vivo o bastante para murmurar, sussurrar, metamorfosear-se.

A morte se redobra sobre a vida, como um suplemento, como uma repetição diferida, tal como a suposta oposição entre opacidade e transparência. Relembremos que ambos os trechos encontram-se sobrepostos em *Vidrotexto 3*. Ambos os fragmentos tensionam e embaralham a leitura, ao mesmo tempo reconduzem ao outro e não podemos dissociar a imagem desse corpo-não²⁴⁷ morto-vivo com o homem, que em meio à multidão, percebe a felicidade dentro dos seus ossos, a pele deslizando para dentro de sua ossatura.

O que deveria ser a base das obras também é uma existência movente que não se deixa petrificar em uma única forma de existência. O suporte que supostamente viabiliza e dá forma ao gênero é ele próprio movediço e metamórfico. Se reconhecemos o livro como objeto que suporta o gênero literário e as telas que suportam o gênero pictural, o subjétil irrompe para assinalar que nada é uma existência absoluta que afiança a genericidade, a semioticidade. As existências parecem sempre se

²⁴⁶ RAMOS. *Cujo*, p. 71

²⁴⁷ RAMOS. *Ó*.

relançar para fora de si: a imagem da pintura se relança para o poema; a pintura se relança para além de seus limites e se coloca no limite da instalação; o ensaio se expulsa e não se decide por ser um texto filosófico ou ficcional; o livro como suporte textual se desloca do território habitual da literatura quando recebe uma balada, ao mesmo tempo em que o próprio vestígio do projétil pode ser compreendido como uma escritura.

O ensaísta, o pintor, o escultor por certo clamam que cada uma dessas artes não deva existir senão segundo seus meios próprios e suas próprias medidas²⁴⁸. Seus debaixo, suas próprias medidas são, entretanto, já excessivos, transbordantes:

por outro lado, a pintura [ou qualquer outro gênero] supera-se a si mesma, ultrapassa o pintor [ou qualquer outro artista] e seus meios, passa *para o outro lado*, o outro lado da divisão, conforme a essência mesma de sua verdade, a verdade da verdade e a verdade da natureza²⁴⁹.

Os *Vidrotextos*²⁵⁰ literalmente se excedem, lançam-se para fora e esses pedaços de texto são incorporados ao livro *Cujo*. Adentramos, enfim, à leitura do *Cujo* que temos em mãos.

Sobre as mãos do leitor, há, portanto, um livro, esse subjétil que pode ser compreendido como um corpo hospitaleiro que abriga o rastro da escrita; como um objeto que se permite ser neutro em detrimento dos grafismos que suporta; como um sustentáculo que parece querer se desvanecer de nossas mãos em detrimento do que ali está inscrito. Os vidrotextos, o espelho, o chão, o vidro, constantemente nos reenviavam perguntas de como o texto se relacionaria com o suporte onde estava inscrito. O livro, entretanto, não parece demandar esses questionamentos. Raramente o livro, o papel, parece nos devolver perguntas de como a constituição física daquele objeto se relaciona ao texto que lemos. O livro tradicional *parece querer* ser neutro, há um *efeito* de estaticidade. Todavia, mesmo o livro tradicional afeta e punciona aquilo que abriga, aquilo que acolhe, em uma hospitalidade hostil.

Principiemos por questionarmos, com o subjétil-livro em mãos, quais seriam suas características distintivas, o que a técnica humana performou, distinguindo-o de outras invenções, de outras ferramentas. Tocamos na lombada do livro e somos conduzidos para a encadernação, a possibilidade de as páginas se sucederem e se concatenarem²⁵¹. A fita gráfica, a linearidade, o folhear do livro sempre nos relançam

²⁴⁸ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 60.

²⁴⁹ DERRIDA. *Enlouquecer o subjétil*, p. 60, comentário nosso entre colchetes.

²⁵⁰ Em “Nuno Ramos e os confrontos entre as linguagens: da obra visual à obra literária *Cujo* (e vice versa)”, Christiane Arcuri traça as correspondências de todos os textos escritos nas obras visuais de Nuno Ramos da década de 1990 com o posterior aparecimento desses mesmos trechos no livro *Cujo*.

²⁵¹ NANCY. *Sur le commerce des pensées*, p. 15.

para o questionamento: como o trecho anterior se relaciona ao trecho seguinte? A própria construção material do livro nos reenvia para questionamentos quanto ao sentido do texto ali escrito, como todos os textos dos vidrotextos cabem no mesmo suporte, como eles se relacionam uns aos outros dentro do mesmo *Cujo*. Longe de ser neutro e submisso, o subjétil-livro se insurge contra as letras escritas, as ideias expostas.

Corpo do livro insurgente. Se for possível dizer que há uma idealidade e uma materialidade do livro, sua alma e seu corpo, seu sentido e sua coisidade, eles não devem ser dissociados: “a idealidade do livro se encontra no corpo de seu volume”²⁵². A página que segue a outra, a justaposição dos sentidos, o formato desse corpo múltiplo articulado pela unidade que a dobra proporciona incidem do subjétil-livro para a escrita.

Nos *Vidrotextos*, a ideia de opacidade era articulada e incidia sobre os textos escritos com os recursos do espelho resinado, das letras de vaselina instáveis, os vidros fundidos espectrais e a sobreposição de textos conjugada ao vidro. Em *Cujo*, o autor utiliza-se de um recurso verbal que nos atenta para a importância do contraste/conjunção da opacidade e da transparência. Certamente que os textos dos *Vidrotextos* em sua linguagem não-utilitária e não-representativa já nos conduzem para essas interpretações. Em vez de performar o que se entende por opacidade e transparência na própria linguagem, a voz-narrante por vezes explana, de maneira didática e esquemática, o modo operatório da difração. Esses trechos de *Cujo* assumem uma linguagem direta de classificação da existência dos corpos opacos, funcionando como um fio condutor, um subjétil onde suportamos nossa leitura de trechos mais nebulosos e indeterminados, como o dos *Vidrotextos*: “em meio ao amorfo, formas retas”²⁵³. Leiamos, enfim, um trecho:

Três modos de invisibilidade: a) tudo refletir (nunca vemos os próprios espelhos, somente as imagens refletidas); b) nada refletir (objetos absolutamente opacos, como os buracos negros, absorvem inteiramente o sinal luminoso; c) transparência²⁵⁴.

Nem a transparência absoluta que invisibiliza o objeto onde a luz atravessa, tampouco a opacidade dos buracos negros que engole tudo que os atinge. Há uma predileção da voz-narrante pelo “coeficiente de opacidade” dos materiais que resguarda as propriedades da existência: “Chamamos um feltro de feltro pelo que nele não reflete (ou tornar-se-ia um

²⁵² NANCY. *Sur le commerce des pensées*, p. 20. “l’idéalié du livre se trouve dans le corps de son volume”. Tradução minha.

²⁵³ RAMOS. *Cujo*, p. 21.

²⁵⁴ RAMOS. *Cujo*, p. 51.

espelho, um cristal idêntico aos demais)”²⁵⁵. Há uma opacidade que diferencia o corpo-feltro de todos os demais materiais, assinando a feltricidade do feltro, endossando e separando a existência-feltro de todas as outras.

Voltemo-nos ao livro, subjétil que possui a capacidade de se fechar, de se ocultar, de se opacar, tornando-se uma unidade inextricável, um monólito inacessível em meio aos outros livros de nossa estante. O livro se abre, ressoa, dispersa-se, dissemina-se, metamorfoseia-se²⁵⁶, mirando-se a outras leituras, outros livros:

O aberto/fechado do livro se revela como a topologia de um dentro continuamente revertido em seu fora: todo livro é uma fita de Moebius, assim, em si mesmo finito e infinito, infinitamente finito por todas as partes, a cada página abrindo uma nova margem, cada margem tornando-se mais ampla, mais capaz de sentido e de segredo²⁵⁷.

As páginas do *Cujo* que temos em mãos voltam a mirar para as obras plásticas, abrem-se e lançam-se para fora de si remetendo para as esculturas, as telas, a vaselina, o breu, o vidro. Vários excertos assumem o tom de uma “prosa de ateliê”²⁵⁸, que observa as mudanças e transformações dos materiais, em uma escrita que se atenta para o derretimento do vidro, a evaporação/liquefação da água, o deslizar da lama oleosa do asfalto sobre breu, o arrancar das camadas dos tijolos. A voz-narrante não descreve a feitura de uma obra plástica, tampouco esses textos são relatos inscritos em um diário de ateliê. No entanto, esses textos carregados de substantivos e verbos que denotam metamorfoses da matéria *miram* à plasticidade das artes visuais, sem sair do literário.

²⁵⁵ RAMOS. *Cujo*, p. 49.

²⁵⁶ NANCY. *Sur le commerce des pensées*, p. 25.

²⁵⁷ NANCY. *Sur le commerce des pensées*, p. 27. “L’ouvert/fermé du livre s’avère comme la topologie d’un dedans continûment retourné en son dehors : tout livre est ruban de Moebius, ainsi en lui-même fini et infini, infiniment fini de toutes parts, à chaque page ouvrant un nouvelle marge, chaque marge devenant plus large, plus capable de sens et de secret”. Tradução minha.

²⁵⁸ MASSI. Orelha de *Cujo*.

2.3 Morte das casas, intuição plástica, tecelagem literária

Escrita do outro, imagem do outro. Escrever e modelar imagens procede de uma tomada de consciência do eu em relação ao outro, do aqui em relação ao alhures²⁵⁹. Texto e imagem mostram, “manifestam, revelam, põem à vista, colocam sob a luz, indicam, sinalizam, produzem”²⁶⁰ algo que está fora, espaçado, apartado. Os gestos de escrever e tecer imagens não representam, não evocam, não simbolizam um corpo pré-existente²⁶¹. Imagem e texto dão presença a algo ausente (somente a algo ausente seria necessário dar presença²⁶²), sem a intenção de preencher a ausência. Imagem e texto dão forma a um fundo²⁶³. Isso não significa dizer que forma e fundo sejam uma dicotomia cindida em duas mônadas apartadas, tampouco que formem uma unidade. Há um espaçamento, um intervalo, que permite o contato²⁶⁴. Esse fundo não é a presença fechada e absoluta a ser desvelada na origem da imagem e do texto; porquanto o fundo já é diferido e ausente.

Imagem do outro, imagem da morte. Como grafar e tecer imagens da morte, daquilo que só conhecemos quando acomete o outro, daquilo que não podemos conhecer por nós mesmos? Começamos por dizer que os textos e as imagens que tecem a finitude se encontram no limiar: nem descolados, nem fundidos, nem dentro, nem fora da morte. Escreve-se sobre o corpo morto, o cadáver, os túmulos, o velamento dos corpos, mas nunca para além da morte, nunca para além do visível. As imagens de morte nos demandam: “veja o invisível, não para além do visível, nem dentro, nem fora, mas de fato este aqui, no limiar”²⁶⁵.

²⁵⁹ PAGEAUX. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema, p. 110.

²⁶⁰ NANCY. *Au fond des images*, p. 122. “manifeste, révéler, mettre en vue, mettre en lumière, indiquer, signaler, produire”. Tradução minha.

²⁶¹ NANCY. *Au fond des images*, p. 126.

²⁶² NANCY. *Au fond des images*, p. 126.

²⁶³ NANCY. Imagem, *mimesis & méthesis*, p. 59.

²⁶⁴ Isso nos relança às ideias de corpo e alma, de forma e corpo já discutidas no subcapítulo 1.1 da dissertação, “Alter ego, alma, corpo aberto”.

²⁶⁵ NANCY. *Les muses*, p. 106. “voyez l’invisible, non pas au-delà du visible, ni dedans, ni dehors, mais à même celui-ci, sur le seuil”. Tradução minha.



Figura 15 ai, pareciam eternas! (3 lamas), Nuno Ramos, 2012. Areia queimada, mármore, granito e três tipos de lamas. Dimensões variadas.



Figura 16 ai, pareciam eternas! (3 lamas), Nuno Ramos, 2012. Areia queimada, mármore, granito e três tipos de lamas. Dimensões variadas.

Dirijamos nosso olhar para as paredes das casas, que antes acomodavam seus moradores e agora velam os seus mortos. Contemplemos a taipa, os muros, as peles das casas, lugares limítrofes que salvaguardam o dentro e mantêm contato com o fora. Porquanto as casas também morrem: “Morrem, severas. É tempo/ de fatigar-se a matéria/ por muito servir ao homem,/ e de o barro dissolver-se”²⁶⁶. As paredes vertem ao chão, são convocadas a ser terra outra vez²⁶⁷, para o lugar que acomoda a morte, a pele do mundo²⁶⁸.

Três grandes covas (fig. 15 e 16) são abertas no chão da galeria de arte e, ali, são enterradas/emersas as três casas onde o artista viveu. O formato e o tamanho das covas reproduzem na mesma escala as dimensões das casas reais. Da primeira casa, vê-se uma pequena parte do teto, já quase completamente soterrada pela lama de cor de argila (fig. 15). A textura da lama é indefinida, nem líquida nem sólida, formando um rendilhado de rachaduras na terra. A segunda e a terceira casa estão enterradas, respectivamente, em uma lama branca e a outra negra, ambas liquefeitas. A lama branca acomoda uma casa de mármore branco; a lama negra, a casa de granito negro.

Casas arruinadas, tumulares, afundadas no tempo e na memória, testemunhas de outras existências. Antes eram “abrigo das intempéries”²⁶⁹, agora também são uma lápide, um indício de uma ausência. O próprio túmulo, vestígio que nos ampara a rememorar (ou esquecer) aquela existência que antes se fazia presente, também morre:

A morte irradia para fora do rito fúnebre e toma posse novamente, mostrando-se para um céu que não deseja vê-la. E nós, que a tínhamos posto ali para que ninguém a encontrasse mais, que tínhamos conseguido isolá-la enquanto morte individual e intransferível, agora vemos como é porosa, dissipada, e que são nada os sete palmos, que penetrou em nosso bolso, que respiramos seu bafo e escutamos seu chocalho pertinho de nosso ouvido²⁷⁰.

Os vivos que ficam para trás, que restam para o lado de cá da morte, tocam o limite da finitude. Somos expostos à morte do outro e, a partir disso, constituímos-nos como vivos, como corpos singulares finitos. Há um espaçamento evidente entre morte e vida, entre o incognoscível e a existência sensível; entretanto, ambos se tocam, lançam-se um ao outro, permitindo que a morte irrompa para dentro da vida. Permite, inclusive, aos vivos roubarem os objetos e os trejeitos dos mortos, pois “é com voracidade que nos

²⁶⁶ ANDRADE. *Claro enigma*, p. 69.

²⁶⁷ ANDRADE. *Claro enigma*, p. 70.

²⁶⁸ OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*.

²⁶⁹ RAMOS. *Túmulos, Ó*, p. 34.

²⁷⁰ RAMOS. *Túmulos, Ó*, p. 41.

atiramos a esta lacuna, esquetejando-a em mil pedaços”²⁷¹.



Figura 17 Morte das casas, Nuno Ramos, 2004.

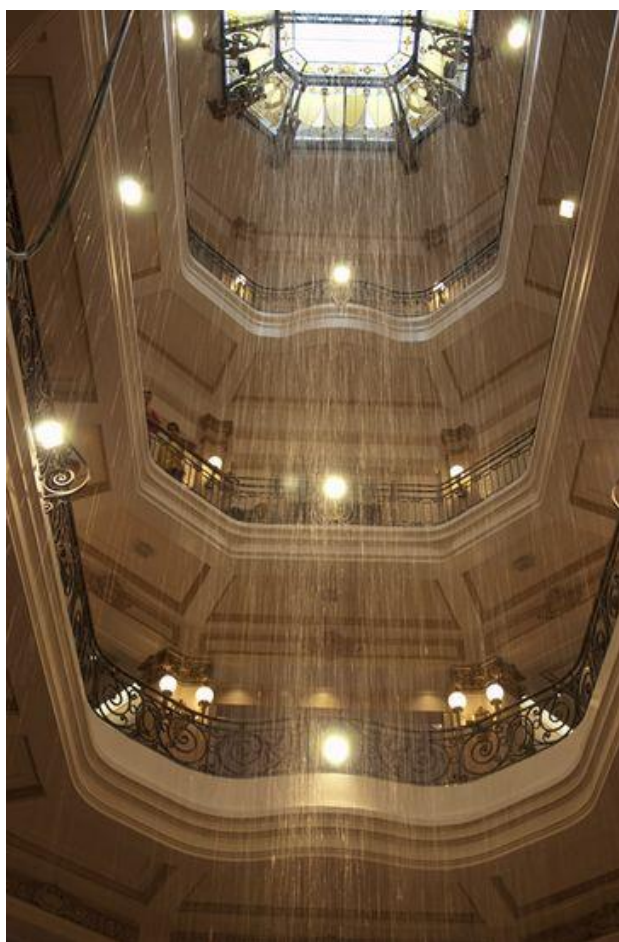


Figura 18 Morte das casas, Nuno Ramos, 2004.

²⁷¹ RAMOS. Túmulos, Ó, p. 35.

“Sobre o tempo, sobre a taipa,/ a chuva escorre. As paredes/ que viram morrer os homens,/ que viram fugir o ouro,/ que viram finir-se o reino,/ que viram, reviram, viram,/ já não veem. Também morrem.”²⁷². Essas palavras, esse pedaço de poema, são reproduzidos por nove pares de caixas de som colocadas no teto e no chão do saguão do museu de construção inspirada na arquitetura francesa do início do século XX. Uma chuva ininterrupta cai sobre as vozes que ecoam o poema no chão e cai do próprio poema, através das caixas penduradas no teto.

“O chamado do chão”, das várias vozes que clamam pela chuva e cantam a intempérie, também é o “prenúncio da destruição”²⁷³. As vozes que declamam a morte das casas são várias, por vezes sobrepostas, por vezes uma única voz potente que grita ou também uma voz impassível. As vozes ressoam pelo espaço do museu, pela chuva, pelos espectadores, um poema de morte. O sonoro, aquilo que “aparece e desvanece-se mesmo em sua permanência”²⁷⁴, aquilo que olvidamos de imediato, que se torna um resto escasso e opaco em nossa memória. A voz dita irrompe fenecendo. Ao mesmo tempo, o corpo sonoro existe no ressoo, ao “estender-se, ampliar-se e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põem para fora de si”²⁷⁵. O poema de morte ecoa, ressoa, diferindo-se, atingindo um corpo outro e retornando para si.

O poema de Drummond e sua imagem de fundo das casas sucumbidas, corroídas pelo tempo, desgastadas pela intempérie, atingidas pela catástrofe, forma uma camada imagética subjacente e sedimentada nas obras “Morte das casas”, “ai, pareciam eternas! (3 lamas)” e “Túmulos” já citadas previamente. Essa imagem se faz presença nas instalações e no ensaio, ao mesmo tempo em que ganha corpo e se adensa dentro dessa cadeia interdiscursiva. Ao retornarmos ao poema, adensam-se as camadas da imagem das casas sucumbidas, porquanto a “Morte das casas de Ouro Preto” não é uma origem, tampouco se coaduna ao esquema fonte/influência. O ensaio, o poema, as duas instalações se reenviam e ecoam umas às outras, saindo de si mesmas, compondo uma pluralidade de obras em contato, corpos tocantes. Cada obra, com seus recursos, com suas possibilidades de gestar e tecer um poema, um ensaio e uma instalação, mostra a morte em sua forma implacável, força catastrófica que atinge a tudo e a todos. Ao mesmo tempo, essa múltipla remissão entre os corpos das obras relativiza a morte,

²⁷² ANDRADE. *Claro enigma*, p. 69.

²⁷³ OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 28.

²⁷⁴ NANCY. *À escuta*, p. 12.

²⁷⁵ NANCY. *À escuta*, p. 20.

tornando-a uma potência revitalizadora.

Mostrar a morte, expor a ausência: os túmulos ocupam essa função de indicar, sinalizar, marcar a existência finda. O túmulo oferta a presença ao halo, ao talho, a mordida aos vivos, a lacuna²⁷⁶. Contiguamente, a palavra *imago* designa a efígie dos ausentes, dos mortos, dos ancestrais²⁷⁷. Dentro da palavra imagem, dentro do gesto de criar semelhança, há um envelhecimento de sentidos que apontam para a morte. Na tradição romana, a *imago* era uma máscara funerária feita a partir da técnica da impressão: um molde em gesso imprimindo sobre o rosto do corpo morto, gerando uma duplicação do rosto por contato²⁷⁸. A *imago* não é uma representação, uma imitação, do corpo morto; é “uma *imagem-matriz* produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (do rosto)”²⁷⁹. O gesto de criar semelhança encontra-se inscrito em um rito funerário, criando imagens do que já não existe mais, aderindo-se à inatingibilidade da morte²⁸⁰. A desaparecimento do vivente e a necessidade de solidificar a imagem, de corporificar a ausência com uma técnica de impressão imprevisível e incontrolável. A moldagem nos oferta uma *imagem-despojo*²⁸¹ após a impressão que sofre acidentes do processo, resistências do gesso, após ser arrancada do rosto onde estava sobreposta; portanto, a tiragem nunca é idêntica ao corpo em que se modelou.

A *imago* não repara o rasgão, a fenda, a fissura produzida pela morte, mas tece a imagem da ausência²⁸². A imagem não preenche a ausência, porquanto não há a ideia de falta a ser suprida, mas há a presença de algo outro, corpo outro que indica. Indica, marca, tece sentidos de maneiras diferentes, seja no afundamento/soerguimento das casas na galeria, na chuva no museu, no ensaio sobre os túmulos, no poema sobre as casas arruinadas: “pois o lugar está vazio, o número dos modos é indefinido, talvez infinito”²⁸³. Há uma multiplicidade de maneiras de ressoar o sentido, a imagem da morte, porquanto as artes são profusas, as musas são plurais²⁸⁴.

Desde um pensamento mítico, o aparecimento das artes era plural, uma vez que as musas, “entidades extracorpóreas ao ‘artista’ que dariam o sopro da execução de sua

²⁷⁶ RAMOS. Túmulos, *Ó*, p. 35.

²⁷⁷ NANCY. *Au fond des images*, p. 128.

²⁷⁸ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*, p. 81.

²⁷⁹ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*, p. 81.

²⁸⁰ DIDI-HUBERMAN. De semelhança a semelhança, p. 31.

²⁸¹ DIDI-HUBERMAN. De semelhança a semelhança, p. 47.

²⁸² NANCY. *Au fond des images*, p. 128.

²⁸³ NANCY. *Au fond des images*, p. 129. “puisque la place est vide, le nombre des modes est indéfini, peut-être infini”. Tradução minha.

²⁸⁴ NANCY. *Les muses*.

arte”²⁸⁵, eram várias. Multiplicidade da origem, diferida desde a partida. A pluralidade das artes não é gerada a partir de uma arte originária absoluta e unívoca. As artes são, desde o princípio, plurais, metamórficas, num diferir-se sem fim. As artes não são tampouco maneiras diferentes de se imitar ou reproduzir um modelo. As musas desejam o inimitável²⁸⁶, desejam que a produção de presença engendre uma diferença, quebrando a lógica de reprodução do si idêntico a si mesmo, da reprodução idêntica ao modelo. “A alteridade constitui a diferença interna da Ideia, o fato de que a forma deva ser a forma *de*”²⁸⁷. Se há um fundo para a forma, um mundo em que o artista está em contato no momento de feitura de sua obra, esse mundo já é diferido, existência relacional a todo tempo outra. Como, então, pensar dentro de um esquema de imitação se o próprio objeto a ser imitado não é estável e inalterável? Há, no princípio, uma heterogeneidade de sentidos em contato com a pluralidade das musas. Quando nos voltamos, portanto, às instalações e aos textos literários supracitados, a imagem de morte, em seu sentido inapreensível, em sua impossibilidade de fundo, furta-se a qualquer fixação e postulação de fundamento, esquivando-se de qualquer possibilidade de arte imitativa ou representativa. Como imitar a morte, sentido esvaziado de qualquer significação, “transbordo face ao terreno da certeza”²⁸⁸? Se não há um fundo, um objeto de fundamento a ser representado, se há apenas o infigurável do sentido da morte em sua pluralidade, as formas de apresentar essa imagem de morte também são plurais, sem fim, origem diferida.

As musas, existências singulares plurais. Cada arte se aparta, guarda seus traços de diferenças que as distanciam umas das outras. Esse espaçamento, esse intervalo, essa heterogeneidade permite o toque: “O tocar é a distância próxima. Ele faz sentir o que faz sentir (o que *é* sentir): a proximidade do distante, a aproximação do íntimo”²⁸⁹. As artes podem se tocar porque preservam suas diferenças, suas singularidades. Cada arte cria seu próprio artifício, intensificando um “registro de sentido por exclusão dos outros registros”²⁹⁰. As diferenças entre as instalações, o poema e o ensaio são flagrantes. A movimentação de matéria que a instalação das casas afundadas/soerguidas engendra é um trabalho distante da escrita do ensaio, em que o escritor esculpe com o verbo,

²⁸⁵ FRANÇA. O corpo aberto da musa, p. 314,

²⁸⁶ NANCY. Imagem, *mimesis & méthesis*, p. 57.

²⁸⁷ NANCY. Imagem, *mimesis & méthesis*, p. 57-8.

²⁸⁸ MONTEIRO. Figurações do infigurável, p. 36.

²⁸⁹ NANCY. *Les muses*, p. 35. “Le toucher est la distance proximale. Il fait sentir ce qui fait sentir (ce que *c’est* que sentir): la proximité du distant, l’approximation de l’intime”. Tradução minha.

²⁹⁰ NANCY. Imagem, *mimesis & méthesis*, p. 57.

entalha a palavra. É preciso que exista a outra arte em contraponto para que cada uma se reafirme em sua singularidade, com seus próprios traços e artifícios. É pelo contraste, pela diferença, que se institui o singular. Instalação, poema e ensaio: “cada um é o limite do outro, seu horizonte de interpretação”²⁹¹.

Ao mesmo tempo em que as artes se põem apartadas umas das outras, algo parece refluir para que uma musa se reenvie a outra. Seja quando dissemos que o escritor esculpe com o verbo, nos utilizando de um vocábulo das artes visuais para designar a feitura de uma obra literária; seja quando o artista na confecção de *Morte das casas* justapõe a chuva às vozes de pessoas declamando um poema; seja a própria possibilidade de que um poema já distante no tempo possa submergir em instalações contemporâneas e em um ensaio; seja no pedaço de poema escrito em uma tela cheia de tintas e vaselina. Cada uma das obras, em sua singularidade, evoca e ressoa para dentro das outras formas de composição. As musas parecem pertencer ao limiar, como bonecos de piche que têm um gosto pelo que atinge suas superfícies, afetando-se, contagiando-se, roubando-se. Por fim, “acabam confundindo-se, embrulham-se, decompondo-se, gerando-se umas às outras”²⁹². Não raro olhamos para um quadro e conseguimos ouvir a narração de sua história ou lemos uma narrativa que nos coloca diante dos olhos uma paisagem de uma obra de arte.

Admitindo, portanto, a pluralidade das musas; o inevitável contágio entre as artes; a diferença que engendra a singularidade de cada técnica, de cada artifício; voltemo-nos para a figura do multiartista Nuno Ramos. Um mesmo corpo que gesta o ensaio e a instalação, que traça o desenho e que garatuja as letras de um poema.

Em entrevista ao *Suplemento Literário de Minas Gerais* em novembro de 2009, quando questionado sobre o formato de seu livro *Ensaio geral*, um conjunto de ensaios sobre futebol, samba, literatura; de diários; de projetos de obras plásticas não realizados; de roteiros de filmes, o multiartista revela que tentou “criar porosidade entre estes blocos”; porém, a “graça é não aproximar demais estes mundos”²⁹³. O artista, portanto, almeja certa integridade em tudo o que produz e atenta para a importância de se “manter o gênero”²⁹⁴ em tudo o que faz.

Quando questionado sobre as formas de “manter o gênero” e sobre como a

²⁹¹ NANCY. *Au fond des images*, p. 131. “chacun est la limite de l’autre, son horizon d’interprétation”. Tradução minha.

²⁹² RAMOS. *Ó*, p. 102.

²⁹³ OLIVEIRA. A literatura, um boneco de piche, p. 5. Eduardo Jorge de Oliveira entrevista Nuno Ramos para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*.

²⁹⁴ OLIVEIRA. A literatura, um boneco de piche, p. 5.

tentativa de afastar artes plásticas e literatura provoca certa tensão, o entrevistado reitera, acrescentando:

Até hoje, de alguma forma, essa tensão entre uma intuição plástica e uma tecelagem literária permanece. Só que hoje as duas coisas me parecem mais integradas – a literatura entrou para dentro das peças, na forma de voz (as peças emitem texto, literalmente). Mas, ainda aqui, sempre penso o texto como texto, queria que ele desse conta de ser literatura. Então não quero rifar essa disparidade²⁹⁵.

Há uma tensão na resposta: ora o artista demonstra a necessidade de situar seus trabalhos nas artes plásticas e na literatura como áreas separadas e não relacionadas; ora, há uma intenção, um gesto do artista de criar tal porosidade entre os trabalhos. Nesse mesmo trecho da entrevista, o entrevistado completa: “queria apenas que o mundo plástico acionasse o literário (inclusive na hora de escrever) e o literário acionasse o plástico (na hora de mostrar)”²⁹⁶. A tensão na resposta reflete, portanto, a busca incessante de cada arte se singularizar utilizando-se de seus próprios artifícios e, ao mesmo tempo, como as artes se formam a partir do contato umas com as outras – força do contágio das musas.

²⁹⁵ OLIVEIRA. A literatura, um boneco de piche, p. 6.

²⁹⁶ OLIVEIRA. A literatura, um boneco de piche, p. 6.

3. Palavra-título, palavra-tateante, palavra-incorpórea

Relembremos do homem, diante do espelho, que descobriu manchas circulares calvas na pele de seu rosto. Relembremos o instante em que a voz-narrante se apercebe da inevitabilidade do envelhecimento, torna-se consciente da própria finitude. Nesse momento, alguma coisa parece querer sobrevoar o corpo da voz-narrante, “um misto de olhar para longe e de respiração, um amálgama aflito de palavras, a melodia como porta ou túnel, o instante que cava minha pegada numa paisagem imensa”²⁹⁷. A partir da metamorfose corporal constante e da fugacidade dos sentimentos e desejos, a linguagem nasce como uma tentativa de impedir que algo se esvaia:

a energia insana de nossa alegria física procura abrigo – nas imagens, nos braços de outra pessoa e, no limite, pois é a isto que sempre recorre, *na linguagem*. É ali que a tentamos prender, antes que o gás escape de uma vez e sejamos tão-somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa fusão indeterminada de matéria²⁹⁸.

A energia corpórea busca abrigo na palavra, esse invólucro que encapsula a indeterminação, contém o excesso, fixa a desmesura, ludibria a morte. Ao mesmo tempo, esse invólucro é a própria finitude e as palavras seriam “uma espécie de imensa hecatombe”²⁹⁹. A palavra é a potência que trapaceia a morte, mas é, ao mesmo tempo, a força que impõe limites, que aniquila a infinitude da “energia insana”.

A voz-narrante prossegue a definir essa “estranha ferramenta”³⁰⁰, a linguagem, como uma força que põe a voz para fora de seu próprio corpo. A linguagem seria uma força que excede o corpo, expulsando-o, intruso que irrompe de dentro da intimidade. Pensar a linguagem, portanto, como uma força que se excede dos corpos plurais, não como uma etiqueta para cada uma das coisas do mundo. Pensar a linguagem como excrescência, como a negação de corpos autorreferentes e absolutos, não como nomes que brotam das coisas, referenciando-as.

A voz-narrante persiste esmiuçando as características da linguagem, em um tom de lamento pelas perdas que essa estranha ferramenta causou à existência humana. A narrativa prossegue amontoando definições que se mostram contraditórias umas às outras. As palavras, aos olhos da voz-narrante, são percebidas agora como um duplo da realidade, sempre presas às coisas do mundo que representam. Não podendo constituir-se e ter força própria, a linguagem estaria sempre aquém do real, dentro de uma relação de subordinação intransponível, e só podendo constituir-se a partir de uma semelhança

²⁹⁷ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 17.

²⁹⁸ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 17.

²⁹⁹ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 331.

³⁰⁰ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, *Ó*, p. 17-8.

deficitária, feita de restos, como “um modelo mal-ajustado do modelado”³⁰¹, causando estranhamento. Para tratar da relação entre modelo e cópia, a voz-narrante traça a imagem da voz humana que copia o vento verdadeiro: “Mas é com nosso sopro que nos dirigimos a tudo, com a voz que o frágil fole da garganta emite, com o hálito que carrega nossas enzimas, é com o pequeno vento da nossa língua que chamamos o vento verdadeiro”³⁰². O sopro, impregnado da subjetividade humana, é percebido como inferior ao vento verdadeiro que existiria como força independente.

A palavra só traz à tona o que ela significa, quando consegue se desvencilhar da realidade, do peso da matéria. É preciso que se crie um espaço entre a matéria e a palavra, um espaço de ausência. A existência da palavra pressupõe a falta, a morte. A consciência da morte está dentro da linguagem e a constitui:

Quando digo ‘essa mulher’, a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem: minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição³⁰³.

Apenas a partir da existência da morte real é possível que, a fim de nomear as coisas do mundo, se mate e se destrua a matéria. A palavra é o anúncio da existência da morte. Ao se nomear a lama, a pedra, suprime-se a materialidade – a lama da lama, a pedra da pedra – para trazer à superfície um significante que dê conta de nomear todas as lamas, todas as pedras.

A linguagem percebe que deve seu sentido, não ao que existe, mas ao seu recuo diante da existência, e sofre a tentação de se limitar a esse recuo, de querer alcançar a negação dela própria e de fazer do nada tudo. Se só falamos das coisas para dizer por que não são nada, pois bem, nada dizer – eis a única esperança de dizer tudo delas³⁰⁴.

A ausência, a palavra-ruína, para a voz-narrante é compreendida como um fracasso. O espaço entre matéria e linguagem é visto como inabitado, como um lamento. É com lamento que a voz-narrante constata que as palavras lama, pedra, cadeira, não guardam as diferenças e potências de todas as lamas, pedras e cadeiras que já existiram ou existirão: “A indiferenciação do oceano, da natureza de modo geral, é culpa nossa. Transformamos o único em gênero. As palavras são seu cemitério. Que quer dizer sal? Que quer dizer pêssego?”³⁰⁵. É com lamento que, ao proferir as palavras lama, pedra e

³⁰¹ RAMOS. *Manchas na pele, linguagem, Ó*, p. 19.

³⁰² RAMOS. *Manchas na pele, linguagem, Ó*, p. 20.

³⁰³ BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 332.

³⁰⁴ BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 333.

³⁰⁵ RAMOS. *Cujo*, p. 57.

cadeira, não se materializem as lamas, pedras e cadeiras em sua presença física, em uma linguagem que seja também corpórea.

De acordo com a voz-narrante, a capacidade de aprisionar uma força excessiva fora do próprio corpo, de dar nome e encapsular a desmesura em uma armadilha verbal, possui o demérito de ser uma atividade que duplica e esmorece as coisas vivas: “Ele lhe deu um nome, ele *ganhou* seu nome, como um coágulo, uma retenção daquilo que passava, confuso, por ele, um poente paralelo ao poente diante dele”³⁰⁶. Não apenas a linguagem é percebida pela voz-narrante como uma cópia incongruente à realidade, como também as palavras são compreendidas como uma força nociva que destrói o verdadeiro, as coisas vivas:

Este é seu verdadeiro fundamento, sua, digamos, astúcia – a de substituir-se ao real como um vírus à célula sadia. Há aí uma potência de esquecimento que não pode ser diminuída, uma armadilha na agonia que serviu a alguns (e não a todos), sacrificando violentamente àqueles que não a utilizaram³⁰⁷.

É nítida a predileção da voz-narrante para o que é nomeado de real, de verdadeiro, de força pré-existente, de coisa viva. Há, de acordo com essa voz (ironicamente voz ela mesma que se exprime e que aponta para a coisa viva a partir do discurso), um mundo despedaçado pela linguagem. Matéria e linguagem, de acordo com a voz-narrante, são de ordens opostas; portanto, formando uma dicotomia clara, em que a origem absoluta, autossuficiente e intacta da matéria é seguida pela degradação, a ruína e a destruição da linguagem.

Para que esse pensamento da linguagem defasada que se cola à materialidade das coisas vivas funcione, pressupõe-se que a matéria seja uma entidade estável³⁰⁸, como se o mundo como referência fosse fixo e inabalável. Pressupõe-se, igualmente, que a matéria se encontre fora do sentido, “intacta, intocável, mergulhada numa inverossímil transcendência que se fecha na imediatez mais espessa”³⁰⁹; como se a matéria fosse a massa, o absoluto, referenciando-se a si própria.

A linguagem se constitui de morte e da ausência; entretanto, isso não significa que devemos lamentar a perda da presença, a ruína das coisas vivas. Compreender a linguagem como uma ruína e uma doença pode significar que devemos escavar as palavras até encontrar o fundo das coisas vivas, para dali desenterrá-las, emergi-las ao mundo da presença. Entretanto, podemos compreender que não há nada a ser desvelado

³⁰⁶ RAMOS. *Manchas na pele, linguagem, Ó*, p. 20.

³⁰⁷ RAMOS. *Manchas na pele, linguagem, Ó*, p. 22-3.

³⁰⁸ MONDADA; DUBOIS. *Referenciação*, p. 19.

³⁰⁹ NANCY. *Corpus*, Trad. Tomás Maia, p. 24.

da linguagem, nenhuma verdade a ser sobrelevada e exumada do fundo do mundo das palavras. A ausência não é o sinônimo de uma perda irreparável, de um fracasso. A ausência é a possibilidade mesma da linguagem, que devém na existência corpórea da palavra. O dizer é corporal³¹⁰, seja na fala ou na escrita, seja na voz que se propaga no ar ou no traço rabiscado no papel: “Sim, felizmente, a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um fragmento de argila”³¹¹. A porção corpórea da palavra e as existências corpóreas no mundo não são mônadas, mas corpos expostos em relação uns com os outros. Abandonemos, novamente, a noção de matéria como estrutura absoluta e atentemo-nos para um pensamento da partilha, do estar-com:

‘Corpo’ quer dizer, antes de tudo, de fato: o que está fora, como fora, ao lado, contra, junto a, com um (outro) corpo, o corpo-a-corpo, na dis-posição. Não apenas de um ‘si’ ao ‘outro’, mas, primeiramente, *como si*, de si a si mesmo: em pedra, em madeira, em plástico ou em carne, um corpo é a partilha e a partida de si, a si, o junto-a-si sem o qual o ‘si’ não seria nem mesmo ‘si-apartado’³¹².

A linguagem também é compreendida pela voz-narrante como “um pedaço de pau com anzol na ponta”³¹³, uma ferramenta utilizada “quando se deixa o abrigo minucioso da própria carcaça, quando se vai além da constatação – isto dói, este pelo cresceu – de sua própria e monótona arquitetura”³¹⁴, quando se compreende a existência de um fora, de algo para além do próprio corpo. Talvez a imagem do anzol que fisga, do contato que captura o outro agressivamente, não seja a metáfora mais certa para a linguagem. A mão que tateia às cegas parece uma imagem mais apropriada à ideia de um toque que se endereça, de uma busca por tocar o sentido, de um reenvio para o fora³¹⁵ de si. A linguagem nos coloca para fora de nós mesmos, afugenta-nos do refúgio do nosso próprio corpo, ao mesmo tempo em que estabelece a alteridade das existências singulares e propicia o contato entre corpos outros. Igualmente, a linguagem propicia o contato com o “ego”, com o “eu mesmo”, porquanto o próprio corpo é diferido. Falamos conosco, com nós mesmos, travamos um diálogo interno: cada corpo sozinho é uma sociedade inteira³¹⁶. O corpo que se enuncia se estende, expõe-se³¹⁷, para uma

³¹⁰ NANCY. Être singulier pluriel, p. 108.

³¹¹ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 336.

³¹² NANCY. Être singulier pluriel, p. 107-8. “‘Corps’ veut dire avant tout, en effet: ce qui est dehors, en tant que dehors, à côté, contre, auprès, avec un (autre) corps, au corps à corps, dans la dis-position. Non pas seulement d’un ‘soi’ à un ‘autre’, mais d’abord *comme soi*, de soi à soi: en pierre, en bois, en plastique ou en chair, un corps est le partage et le départ de soi, à soi, l’auprès-de-soi sans lequel ‘soi’ ne serait pas même ‘à part soi’”. Tradução minha.

³¹³ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, Ó, p. 19.

³¹⁴ RAMOS. Manchas na pele, linguagem, Ó, p. 19.

³¹⁵ NANCY. *Corpus*, p. 19.

³¹⁶ NANCY. Être singulier pluriel, p. 108.

existência outra ou para o corpo outro que lhe é o mais íntimo.

Essa capacidade da linguagem de expor os corpos, de colocá-los em contato uns com/contra os outros, deve-se à incorporeidade do dizer. A linguagem é o subterfúgio que as existências singulares utilizam para se expor, produzindo sentido nesse contato, porquanto a própria linguagem é o expor-se, o colocar-se para fora, o estar-com: “Pois uma palavra somente é aquilo que é entre todas as palavras, e um discurso somente é aquilo que é no ‘com’ dos discursos. A linguagem está essencialmente no ‘com’”³¹⁸. A linguagem não representa uma coisa, as palavras não são subordinadas às coisas vivas, tampouco o significante encarna a idealidade do significado. Os signos existem em relação aos outros signos, formando uma rede em que significantes escritos e orais remetem e se reenviam a outros inúmeros significantes. Cada signo constitui sua própria singularidade a partir do contato e da diferença entre os outros signos³¹⁹.

De súbito, acomete-nos o incômodo perante o substantivo singular “linguagem”, visto que utilizar esse único vocábulo cria o efeito de totalidade sob a égide de um signo solitário. Entretanto, devemos nos lembrar da existência das línguas, das falas, das vozes, das escritas³²⁰: as linguagens são sempre plurais. Em certo momento, a voz-narrante enuncia certas pistas *fora* da linguagem que apontariam para um mundo pré-linguístico. Um dos exemplos seria “a própria diversidade de línguas, absolutamente cômica para quem as escuta sem entender, remete também à arbitrariedade de origem”³²¹. Parece-nos, todavia, que a pluralidade das línguas, o mundo babélico, não seria um mundo decaído, destituído da pureza da língua adâmica ou da existência puramente matéria sem a mediação da linguagem. O mundo da pluralidade das línguas não é *fora* da linguagem, mas reforça o atributo da linguagem de existência diferida, da partilha das línguas, em que uma língua se constitui contra e a partir de outra.

Outro exemplo que a voz-narrante apresenta como pista *fora* da linguagem é a

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 indicar³²².

³¹⁷ NANCY. *Corpus*, p. 28.

³¹⁸ NANCY. *Être singulier pluriel*, p. 110. “Car un mot n’est ce qu’il est que parmi tous les mots, et une parole n’est ce qu’elle est que dans l’avec’ des paroles. Le langage est essentiellement dans l’avec”. Tradução minha.

³¹⁹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 54-5.

³²⁰ NANCY. *Être singulier pluriel*, p. 109.

³²¹ RAMOS. *Manchas na pele, linguagem, Ó*, p. 23.

³²² RAMOS. *Manchas na pele, linguagem, Ó*, p. 23.

A voz-narrante, ainda dentro de um paradigma em que a linguagem referencia a matéria, perde de vista que essas pistas estão *dentro* da linguagem. Os sons das palavras serão sempre estranhos àquilo que designam, não há uma “amarra natural”³²³ que os prenda uns aos outros. Quando enunciamos algo com uma linguagem que evoca o outro e esse próprio enunciado falado ou escrito é compreendido como um rastro, pressupõe-se uma arbitrariedade dos signos. “A ‘imotivação’ do signo requer uma síntese em que o totalmente outro anuncia-se como tal – sem nenhuma simplicidade, nenhuma identidade, nenhuma semelhança ou continuidade – no que não é ele”³²⁴. A coisa-presente importa muito pouco nesse tipo de pensamento, pois se pensamos que os signos se constituem uns em contato com os outros, não existe a coisa-em-si por detrás do significante. Existem os rastros, os vestígios, os indícios tumulares que são os signos. Esse espaçamento entre a linguagem e os corpos que permite o contato entre ambos é o que produz o sentido. Se corpo e palavra se conformassem uns aos outros, se se confundissem em uma fusão plena e absoluta, não haveria sentido.

O sentido não consiste na mensagem transmitida de um emissor a um receptor³²⁵. O sentido é a passagem e a partilha; é o querer-dizer e o ouvir-se dizer. O sentido é a escuta que não decodifica a mensagem e não assimila o fundo de sua verdade, mas é o gesto de dar a ouvir o que chega do outro, colocando-se em seu próprio limite. “O sentido consiste num reenvio. É mesmo feito de uma totalidade de reenvios: de um signo a alguma coisa, de um estado de coisas a um valor, de um sujeito a outro sujeito ou a ele mesmo, tudo simultaneamente”³²⁶. É importante destacar a ideia de reenvio: o dizer, por exemplo, é contíguo ao ouvir-se dizer; o dito retorna como re-dito³²⁷, como o outro que reconduz a si.

A incorporeidade da linguagem, seu atributo de ser a passagem e a partilha, é o que possibilita o contato entre os corpos. Contiguamente, a morte possui essa mesma propriedade. Se só damos a conhecer a morte do outro, nunca a nossa própria morte; se podemos apenas tatear às cegas o sentido da morte por meio da linguagem; reciprocamente, a linguagem só diz a morte:

Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside

³²³ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 57.

³²⁴ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 57.

³²⁵ NANCY. *Être singulier pluriel*, p. 110.

³²⁶ NANCY. *À escuta*, p. 19.

³²⁷ NANCY. *Être singulier pluriel*, p. 110.

a condição de todo entendimento³²⁸.

“Tocar”, “morte” e “linguagem”: emaranhado de sentidos em que os fios de cada signo não são detectáveis separadamente, em que não se encontram o início e o fim de cada linha. A morte e a linguagem, incorporeidades como tal, tornam possível a exposição dos corpos; porquanto ambas são o próprio expor-se, o próprio estar-com.

³²⁸ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 332.

Epílogo. Diferir-se de si sem fim, espaçamento, corpos tocantes

*Para mim a praia
não o que há na praia mas o
buraco-praia, o intervalo-
-sal, o que vai no meio
do grão.*

Junco, Nuno Ramos

Um diferir-se de si sem fim. O movimento de o próprio corpo colocar-se para fora de si e de ser intruso de si mesmo não nos é indiferente. A escrita do primeiro capítulo prosseguiu quase como um efeito de *zoom-out*. Primeiro, o foco sobre o homem descobrindo as manchas na pele. A cena se alarga: o homem começa a esquadrihar a pele de sua amante. Em seguida, o homem se apercebe como corpo exposto e em contato com o mundo. Há, portanto, o espaçamento entre os corpos que propicia o contato e o sentido. Seja o *ego* diferido, sejam os corpos amantes, seja o mundo como coexistência dos corpos: as existências são singulares, pois são contíguas umas às outras, não mônadas apartadas absolutas.

Seguindo essa esteira, o segundo capítulo também prosseguiu tratando de corpos tocantes. O contato é, agora, entre a literatura e as artes visuais. Em um primeiro momento, aproximamo-nos de um gesto composicional que aparece tanto nas obras plásticas, quanto nas literárias: a justaposição. Nas artes visuais, materiais díspares como vaselina, parafina, feltro, tecidos, metais são colocados em contato sobre uma tela em branco. Na literatura, múltiplos conceitos são aproximados em uma escrita ávida por amalgamar e avizinhar imagens verbais díspares. Tanto em literatura, como nas artes visuais, o gesto de colocar em contato elementos discrepantes acarreta o efeito de as obras se excederem, de se colocarem para fora de si mesmas.

Em um segundo momento do segundo capítulo, a nossa atenção se voltou para a pele dos quadros, das instalações, dos livros. O contato que produz sentido entre as obras e os espectadores/leitores só acontece porque as artes visuais e a literatura também são corpos, existências relacionais. Por isso a importância dos subjéteis, existências que não são pré-dadas, mas fundadas a partir do corpo-a-corpo com o artista, com os projéteis, com os espectadores/leitores.

Em um terceiro momento, investigamos como imagens da morte foram construídas na literatura e nas artes visuais. A imagem da morte dos túmulos foi modelada a partir de estratégias diferentes, por artes díspares. Há um espaçamento entre literatura e artes visuais, maneiras singulares de cada uma tecer sentidos a respeito do

mundo. Ao mesmo tempo, esse afastamento propicia o contato entre literatura e artes visuais. As diferentes formas de composição criam uma porosidade entre si, instigando os textos a evocar as imagens (e vice-versa).

O terceiro capítulo versou sobre o espaçamento necessário entre os corpos e a linguagem que permite o contato entre ambos. Essa diferença entre linguagem e corpos produz o sentido. Há também a incorporeidade do dizer: a capacidade de a linguagem expor os corpos, de colocá-los em contato uns com/contra os outros.

O epílogo, o posfácio, o pós-escrito, a conclusão, o remate, o fecho. O posfácio é uma variedade do prefácio³²⁹, ambos consistem em discursos produzidos a respeito de um texto que já foi escrito, quando os argumentos já foram arrematados e suturados. A breve recapitulação feita acima dos três capítulos da dissertação aponta para o caminho percorrido ao longo do texto, denotando a importância de certo entendimento da noção de “corpo”. Os corpos se diferenciam uns dos outros, porquanto a homogeneização das existências impossibilita a produção de sentido. Há o movimento constante de o eu diferenciar-se do outro, o aqui diferir-se do alhures. A noção de corpo, inclusive, dilatou-se. O corpo foi nosso ponto de partida para pensar a relação entre a linguagem e o mundo, literatura e artes visuais, imanência e transcendência.

A pergunta que nos fizemos previamente, antes que o movimento da escrita se iniciasse, era “como compreender a relação entre corpo e linguagem dentro do conjunto da obra de um artista que transita entre a literatura e as artes visuais?”. Após o percurso da escrita, tornamo-nos mais conscientes quanto aos vocábulos que esculpem essa interrogativa. O mergulho da escrita a partir da obra de Nuno Ramos foi mais um salto para dentro das palavras que compõem a pergunta acima e menos uma tentativa de se encontrar uma resposta, de se atingir o *télos*. Se a pergunta engendra algum tipo de solução, de caminho a se percorrer, apegamo-nos à preposição *entre*, que indica um limite entre os corpos e, ao mesmo tempo, a possibilidade de troca, de contato, de partilha.

A breve recapitulação acima pode causar a impressão de que o caminho da escrita é retilíneo, contínuo e premeditado. O caminho da escrita, entretanto, não foi linear, não se deu através de uma rota direta e sem desvios. O corpo do texto que é apresentado no formato desta dissertação – após serem compostas as suas carnes, os seus tendões, as suas peles – possui um efeito de totalidade, de fechamento. Entretanto,

³²⁹ GENETTE. *Paratextos editoriais*, p. 145.

o caminhar deambulante da escrita foi tecido por desvios, ruas sem saída, volteios inúmeros sobre o mesmo lugar e, igualmente, por viagens abortadas, caminhos que ainda não foram desbravados. O corpo deste texto é abarrotado de cicatrizes e marcas de suturas; não sendo, portanto, um corpo límpido e puro, mas um corpo que guarda as marcas de deformações, vestígios de ideias e reformulações de frases.

Posfácio, pós-escrito, epílogo. Se, supostamente, esse paratexto deveria apontar para o fechamento, para o arremate, para o fim de um argumento, agrada-nos mais a ideia de abertura. “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”³³⁰. Algo se fecha nesta dissertação, algum sentido do corpo se sedimenta, alguma pele se configura, para que o próximo salto seja dado.

³³⁰ CORREIA. *a mais*, p. 205.

Referências

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ALLOA, Emmanuel. Introdução: Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: _____ (orgs.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues *et al.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARCURI, Christiane. Nuno Ramos e os confrontos entre as linguagens: da obra visual à obra literária *Cujo* (e vice e versa). *Palíndromo*. n. 13, jan-jun. 2015, p. 04-24.

BARRENTO, João. Geografias do acaso: ensaio geral do ensaio. In: _____. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita. In: _____. *Inéditos: teoria* (v. 1). Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. Texto (Teoria do). In: _____. *Inéditos: teoria* (v. 1). Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas v. 3)

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Orgs. Willi Bolle. Trad. Cleonice Paes Barreto e Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v. 1)

BENNINGTON, Geoffrey. Derridabase. In: BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1996.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia (orgs.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Trad. Márcia Arbex *et*

al. Belo Horizonte> Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

CORREIA, Maraíza Labanca. *a mais*: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos. 2016. 213 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 5

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In : _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Costa e Antônio Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial: Fundação Editora da Unesp, 2008.

DERRIDA, Jacques. Os debaixo da pintura, da escrita e do desenho: suporte, substância, sujeito, sequaz e suplício. In: _____. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver. In: _____. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques. Outwork, prefacing. In: _____. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Londres: The Athlone Press, 1981.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismos da imagem*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. Trad Maria José Werner Salles. *Alea*. vol. 13, n. 1, jan-jun. 2011, p. 26-51.

FRANÇA, George. O corpo aberto da musa. *Anuário de Literatura*, vol. 15, n. 1, 2010, p. 305-236.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2001. (Coleção Ditos e escritos, III).

GALERIA CELMA ALBUQUERQUE. Disponível em: <<http://galeriaca.com/>>. Acesso em set. 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: FOSTER, Hal (orgs.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.

LOPES, Silvina Rodrigues. Do ensaio como pensamento experimental. In: _____. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. Proteu e os houyhnhnms. In: RAMOS, Nuno. *Houyhnhnms*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

MAMMÌ, Lorenzo. Nuno Ramos. In: _____. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MASSI, Augusto. Orelha de *Cujo*. In: RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MÉLEGA, Marisa Pelella. *Eugenio Montale: criatividade poética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. Trad. de Mônica M. Cavalcante. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (Orgs.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-52.

MONTEIRO, Hugo. Figurações do infigurável: entre Jacques Derrida e Jean-Luc Nancy. *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 45, 2013, p. 25-58.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mímesis* & *méthexis*. In: ALLOA, Emmanuel (orgs.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues et al. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris: Galilée, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

- NANCY, Jean-Luc. The intruder. In: _____. *Corpus*. Trad. Richard Rand. New York: Fordham University Press, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. De l'âme. In: _____. *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Trad. Sérgio Alcides. *Revista UFMG*. Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 42-57, jan-dez., 2012.
- NANCY, Jean-Luc. Être singulier pluriel. In: _____. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.
- NANCY, Jean-Luc. La communauté désœuvrée. In: _____. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1999.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. *Le sens du monde*. Paris: Galilée, 1993.
- NANCY, Jean-Luc. *Sur le commerce des pensées: du livre et de la librairie*. Paris: Galilée, 2005.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: "notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. São Paulo: É Realizações, 2015.
- NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: empalhador de realidades. In: RAMOS, Nuno et al. *Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: uma espécie de origem. In: _____. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- 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)*. 2014. 353 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Aparências e modos de vida: topografias do vivente na poesia e nas artes visuais. *E-misferica*. vol. 10. 1, 2013. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/jorge>>. Acesso em: mai, 2017.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. A literatura, um boneco de piche. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 1326, nov. 2009, p. 3-6

- PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema Trad. Katia A. F. de Camargo. In: _____. *Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada*. Frederico Westphalen (RS)/São Paulo/Santa Maria (RS): EdURI/Hucitec/EdUFMS, 2011. p. 109-127.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Léon Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- RAMOS, Nuno; SARDENBERG, Ricardo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010
- RAMOS, Nuno. Fooquedeu: fragmentos sobre a exposição *O direito à preguiça*, o lugar do artista e a crise do país, *Piauí*, edição 118. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/fooquedeu/>>. Acesso em mar. 2017.
- RAMOS, Nuno. Nuno Ramos. *Rascunho*, ed. 139. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/nuno-ramos/>>. Acesso em: ago. 2017.
- RAMOS, Nuno. Disponível em: <www.nunoramos.com.br>. Acesso em: ago. 2017.
- SERRA, Alice. O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da *Spur*. *Cadernos benjaminianos*. n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011, p. 02-12.
- STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Remate de males*, 31.1-2, Campinas, jan-dez. 2011, p. 13-24.
- SÜSSEKIND, Flora. Tudo fala. In: RAMOS, Nuno. *O direito à preguiça*. Belo Horizonte: Tisara, 2016.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TASSINARI, Alberto. Gestar, justapor, aludir, duplicar. In: RAMOS, Nuno et at. *Nuno Ramos*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- 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.