

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

TUDO FALA

Flora Süssekind

É difícil entender a desordem
(Sebastião Uchoa Leite, "Cortes/Toques")

Chama a atenção de imediato, na prosa de Nuno Ramos, o modo como ela parece emergir de uma desorganização. "A obra deve arrastar tudo consigo", diz ele no diário que acompanhou a montagem de *Minuano*, trabalho realizado na fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina em 2000. Deve arrastar "a intenção, a ideia, o esboço, o livro de anotações, a biografia do artista e sua própria montagem".¹ Uma acumulação de coisas, registros e materiais diversos, por vezes dissonantes, que configuram (e não apenas nas obras plásticas) "territórios instáveis",² e, com frequência, violentamente expansivos.

É o caso dos seus quadros imensos dos anos 1980 e 1990, espécies de quadros-relevos, nos quais, além de tinta e resina, justapõem-se tecidos, espelhos, plásticos, feltro, cordas, gavetas, folhas, metais, garrafas, vidros – arestas que se projetam irregularmente para fora, parecendo lançar-se, assim, na direção de quem os observa. E destruindo qualquer possível zona de conforto contemplativa. Uma desmesura potencial que se contrapõe, no entanto, nesses trabalhos, a certa delimitação

do espaço, imposta pelas lonas e pelos suportes de madeira que os sustentam. Algo que se manifestaria em proporções bem maiores no modo como, nas décadas seguintes, algumas de suas ocupações e edificações em galerias e museus ganhariam escala ampliada, criando uma espécie de monumentalidade, de grandeza atravancada, desconfortável. De que são exemplares, para lembrarmos trabalhos recentes, os dois barcos de pesca (um com onze e o outro com sete metros), encaixados um no outro e cobertos de sabão, de *Mar morto* (2009); as esferas imensas (de areia prensada) empregadas em *Verme* (2010); a estrutura com mais de 1.500 objetos e com dois globos da morte acoplados a ela, em *O globo da morte de tudo* (2012); ou, em *Aí, pareciam eternas!/: três lamas* (2012), as reproduções, em escala real, de telhados e pedaços de três casas (em que o artista viveu) mergulhados em grandes tanques de lama recortados no chão de uma galeria em Belo Horizonte.

Algo semelhante acontece em seu trabalho literário, como já observou Vilma Arêas,³ marcado, ele tam-

¹ RAMOS, Nuno. "Minuano (diário de um trabalho)" In: *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007, p. 222.

² NAVES, Rodrigo. "Nuno Ramos: uma espécie de origem". In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 321.

³ Cf. Vilma Arêas. "As metamorfoses de Nuno Ramos". Disponível em: http://nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=29.

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguiça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

bém, pela proliferação e pela sobreposição de modos expositivos, gêneros, formas discursivas – sucedendo-se ou geminando-se anotações, minienredos, parábolas, aforismos, descrições, diálogos, coros, diários de trabalho, exercícios ensaísticos, colagens de textos diversos. Diferentes manifestações literárias que se acham imbricadas, por sua vez, a materialidades também distintas, apresentando-se sob a forma de livros, de “vidrotextos”, de gravações, canções, locuções ao vivo, ou de palavras escritas de várias maneiras – sobre o mármore (como no *Monólogo para um cachorro morto*), moldadas em alto e baixo-relevo (como em *Solidão, palavra* ou *Que*), cavadas em livros (como em *Caldas Aulete*), em paredes (*Pagão*), ou expostas, noutras ocasiões (como em *111*), em grandes letras de vaselina. Tão grandes, em certas obras, que os fragmentos textuais parecem sequer caber inteiramente nas superfícies em que se projetam – expondo-se, assim, então, sobretudo como interrupções, como descontinuidades em meio a um conjunto massivo, vasto.

Acumulação, indeterminação

Não é apenas a emergência textual que se expõe, porém, como conflituosa, dramatizando-se, nas configurações diversas que assume o seu trabalho, esse compartilhamento, e as analogias, os contrastes, as dissonâncias e as antinomias que se encontram ativos ou potenciais nessas acumulações. Não se trata, contudo, de desorganizações que signifiquem propriamente um ter para onde voltar, a prefiguração de um retorno “para organização anterior”, mas, sim, uma desconfiança da delimitação,

uma vontade de “deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece”⁴ – para lembrar o começo de *A paixão segundo G. H.*, obra cuja ressonância é sensível na escrita e nas formulações estéticas de Nuno Ramos. Pois o grau de instabilidade desses campos de força plásticos ou verbais criados por ele não parece permitir maiores acomodações ou algum descanso. E, do ponto de vista das operações postas em jogo nesses trabalhos, sublinham-se simultânea e contraditoriamente tanto os processos sistemáticos de compilação, fusão, quanto a consciência das heterogeneidades que escavam e restringem, de dentro, essas expansões.

“A obra vem como um rumor de coisas transparentes, opostas, choque de pássaro e cortiça presos no mesmo varal. Anuncia, com um silvo aflito, sua chegada radiante”, lê-se ainda em *Minuano*, “mas seu fôlego é curto, parece que morre com esse silvo, sendo logo acoçada pela consciência pânica de ser preciso *encarná-la* antes que desapareça”.⁵ Uma reflexão análoga parece conduzir tópicos privilegiados de alguns de seus textos – o da provisoriidade, da transformação, do enlace entre materialização, intensidade sensível, e dissipação potencial. Como é o caso da forma de vida informe e semiafundada no chão calcário, de “Ele canta”, cujo descanso, no fim da tarde, propicia um canto que se propaga em assobios e cantoria generalizada até que “de repente se cala e nunca sabemos se vai voltar a cantar”.⁶ Como é o caso, também, da sucessão de incêndios sonhados em *Cinza* aos quais se seguem recomposições e “depois o mesmo sonho e a dissipação novamente”.⁷ “Por baixo de toda e qualquer ordem reluz uma sentença de morte”,⁸ anuncia

⁴ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, s/d, p. 7.

⁵ RAMOS, Nuno. “Minuano (diário de um trabalho)” In: *Ensaio geral*. Op. cit., p. 228

⁶ RAMOS, Nuno. “Ele canta”. In: *O pão do corvo*. São Paulo: 34, 2001, p. 14.

⁷ Id. *ibid.*, p. 31.

⁸ RAMOS, Nuno. “O agulhão da ordem”. In: *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010, p. 119.

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

a citação de Canetti que inicia um mini-texto de *O mau vidraceiro*. Sentença que acompanha igualmente as figurações em processo, que tendem, como se viu, à precariedade ou – como tematizam diretamente tantos de seus textos – a formas diversas de suspensão. “Parecem perder sentido conforme ganham corpo”,⁹ diz-se das palavras. Daí a sucessão de suspensões. Do “um dia desses vou tocá-la”,¹⁰ de “O velho em questão”, ao “Aquele postigo é baixo, acho que conseguiria pular, mas duvido que faça isso”,¹¹ com que se encerra “A única chance dela”. Talvez se possa lembrar, nesse sentido, breve reflexão adorniana sobre o conceito de tensão em *Experiência e criação artística*. E a noção mesma de obra como relação ao seu outro, à sua antinomia, como campo de forças, conjunto de relações de tensão. “Pausa agitada de uma coisa não ser outra”,¹² lê-se em *Cujo*. “Mediante a sua tensão interna”, diz Adorno, “a obra define-se como um campo de forças mesmo na suspensão da sua objetivação”.¹³

Talvez se possa pensar num livro como *Cujo*, de 1993, independentemente da variação de inflexão que distingue as formas breves que o compõem, como uma reflexão continuada sobre a vontade de objetivação e as travas propositadas à determinação da forma que têm caracterizado os registros de Nuno Ramos sobre suas experiências de trabalho. Não se pode tomá-lo, no entanto, como uma espécie de poética compilada ou algo assim. Pois mesmo nos trechos que a rigor se desejam mais próximos ao proverbial ou ao assertivo, há fugas explícitas ao estritamente normativo, mesmo que pudesse se tratar de um normativo pessoal e intransferível.

A simples identificação de um lagarto, num dos fragmentos, é significa-

tiva desse ponto de vista. Pois, uma vez expressa, é, de imediato, posta em dúvida. E de um “Hoje vi um lagarto” passa-se para “uma folha que parecia um lagarto” e, dessa folha, para “uma pedra que parecia uma folha”. Finda a gradual identificação, porém, toda a operação se veria definitivamente solapada: “Então é uma pedra, pensei desinteressado”.¹⁴ E, se esse fragmento parece brincar, meio casualmente, com percepções cotidianas, com as hesitações que cercam essas percepções, e biografar de modo irônico uma aparição que se espera seja vista como banal, como irrelevante; noutros momentos, o que passa a estar em pauta aí são as agitações da forma, é o que move os experimentos plásticos ou verbais.

Quando se sugerem, a certa altura, noutra anotação, afirmações escultóricas de presença (paradoxalmente via instabilidade), logo se passa de uma exposição de métodos particulares de “instabilização” para um comentário mais geral sobre a necessidade de essa presença ser de duração limitada. “Aflição diante das coisas que duram. Para quem elas duram?”,¹⁵ pergunta-se, então, em seguida. Muitas vezes as anotações assumem, ao contrário, tom predominantemente descritivo – parecendo-se de fato relatar experiências concretas e listar materiais e operações semelhantes aos exigidos pelo trabalho do artista naquele momento. Breu, vidro, feltro, sal, cera, cal, espelho, lama oleosa; costurar, derreter, afundar, transformar; expansão, choque, instabilidade. Alguns desses fragmentos podem mesmo ser levados a uma espécie de extremo do descritivo, convertendo-se em listas – ora brevíssimas (“Alho, chicletes”¹⁶), ora vastíssimas (“Poroso, caudaloso, branco, espumante, em ro-

⁹ RAMOS, Nuno. “Um comunicado sobre as palavras”. In: *O pão do corvo*. Op. cit., p. 18.

¹⁰ RAMOS, Nuno. “O velho em questão”. In: *O pão do corvo*. Op. cit., p. 29.

¹¹ RAMOS, Nuno. “A única chance dela”. In: *O pão do corvo*. Op. cit., p. 47.

¹² RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: 34, 1993, p. 41.

¹³ ADORNO, T. W. *Experiência e criação artística*. Lisboa: 70, 2003, p. 60.

¹⁴ RAMOS, Nuno. *Cujo*. Op. cit., p. 21.

¹⁵ Id. *ibid.*, p. 33.

¹⁶ Id. *ibid.*, p. 55.

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguiça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

tação, Maelstrom, bolhas, borbulhante, sem osso, líquido, insosso, coalhada [...]”¹⁷ e assim por diante, ao longo de uma página e meia).

Com frequência, porém, essas notas são submetidas a mutações internas, mudam de tom ou de registro e o que era descrição pode ir se convertendo em reflexão, em reflexões mínimas, aliás, por vezes meio que deixadas intencionalmente pela metade. Como acontece no apontamento que trata da operação de passar “o asfalto frio sobre o breu” e do seu resultado visível (“uma espécie de borracha brilhante, mineral”), mas que se transformaria, adiante, numa breve consideração sobre a forma, sobre a recusa à determinação (“queria que ela aparecesse por si só”), a um nome ou a um ponto de repouso: “Precisava erguer aquilo, dar forma, mas não sabia como determinar essa forma. Não sei por que qualquer escolha parecia tão falsa”.¹⁸

Noutras ocasiões, passa-se, ao contrário, do narrativo para o descritivo, ou da notação visual para a reflexão vocabular. Lembre-se, nesse sentido, o belo fragmento que começa assim: “Eu estava próximo aos destroços dos cipós”. Com um eco de Edgar A. Poe, trata-se da história de uma morte lenta, por afundamento, construída de modo semelhante a um conto de horror, e com o *crecendo* de intensidade que costuma caracterizá-los. “A lama daquele lugar já chegara à minha cintura”, anuncia-se a certa altura. Nesse fragmento também se sugerem, no entanto, significativas alterações territoriais. Dentre elas, uma espécie de fuga repentina à retórica do suspense em direção a um imaginário não mais narrativo, mas plástico: “Porque eu estava morrendo (eu era uma escultura morrendo, um peso, um contorno sendo tragado por outro corpo de menor densidade [...])”.¹⁹

Muda-se, portanto, assim, em meio ao relato, não apenas de uma lógica textual para um efeito plástico, mas a referência mesma à primeira pessoa do singular, que orientava a narração, parece se tornar duvidosa quando a fonte emissora, a princípio empática, vê-se retratada não mais como gente, mas como obra, como coisa. Uma virada expressiva a que se seguiria ainda outra, cujo pretexto é uma caixa de fósforos encharcada (que o narrador traz no bolso), e por meio da qual se acrescentaria, ao final, um redimensionamento meditativo a essa tensão entre plástico e ficcional, encerrando-se o fragmento com a ênfase na beleza sibilante da palavra “fósforo” e com a afirmação autoirônica (já que se está literalmente à beira da morte) da fragilidade do belo.

É interessante observar que, nessas formas breves que constituem *Cujo*, em especial nas que são movidas a variações internas mais sensíveis de registro e tom, parecem prefigurar-se os melhores segmentos dos livros seguintes de Nuno Ramos. Como a relação entre fotográfico e verbal em *Minha fantasma* e em *Junco*, como as interferências de vozes, os coros e textos presentes em algumas de suas instalações, de que a série de *Falas* (incluindo alto-falantes incrustados a elementos escultóricos) é particularmente exemplar. E também, com mais intensidade talvez, como a circulação irônico-anárquica (entre o meditativo e o narrativo, entre cuidado descritivo e uma dimensão hipotético-ensaística) que move a escrita de um livro como *Ó*, que parece dialogar diretamente, expandindo-as, com as operações de flutuação, indeterminação e potencialização da língua que caracterizam a prosa de *Cujo*.

¹⁷ RAMOS, Nuno. *Cujo*. Op. cit., p. 45-49.

¹⁸ Id. *ibid.*, p. 19.

¹⁹ Id. *ibid.*, p. 33.

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguiça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

Forma e mundo

Ao lado desse modo acumulativo, das configurações dinâmicas, e de registros propositadamente indeterminados, talvez se possam salientar, porém, ainda outras formas ativas de desorganização atuando na vertente literária do trabalho de Nuno Ramos. Uma desorganização de categorias, limites, temas, vozes; uma invalidação de elementos usualmente cruciais, estruturais, na composição e na recepção textuais – inclusive de algumas das chaves mestras (como as articulações conflituosas entre ficcional e documental, construtivo e expressivo, figuração e volatização) por meio das quais se tem pensado a literatura no Brasil – e não apenas, como se sabe, nas últimas décadas.

Parte do desconforto que os escritos de Nuno Ramos costumam provocar parece ligar-se, no entanto, não apenas a essas desorganizações categoriais, mas, sobretudo, à exposição de uma complexidade, na hora atual, talvez mais ampla do que a do horizonte crítico-conceitual preferencial e de parte do campo literário que se defronta com ela. Uma experiência de desorientação categorial que, entretanto, não é exclusiva, evidentemente, de sua produção textual. Lembrem-se, nessa linha, entre outras produções relativamente recentes, da relação perversamente não ilustrativa entre os materiais compilados nas colagens de Valêncio Xavier; da duplicação (por vezes à beira do autoanulatório) da trama na ficção de Bernardo Carvalho; dos monólogos desinteriorizados e movidos a repetições formulai-cas de André Sant'Anna; de *Os anões*, de Verônica Stigger, livro-coisa cuja pesada miniaturização parece eludir satiricamente o aforismático e as microfo-

calizações que, todavia, o orientam; do encaixe mutuamente instabilizador de ensaísmo e ficção em *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho, ou de escrita e paradoxo, em *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago; do diálogo entre retrato (de um personagem, Júnior) e uma invasão desfiguradora de grafismos em *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli; da revisão, por Marília Garcia, do relato de viagens como experimento narrativo entre gêneros, como “engano geográfico”, ou da passagem do decalque territorial à sua des-homogeneização e desordem, como faz Zulmira Ribeiro Tavares com São Paulo em *Região*.

Talvez haja algo desconcertantemente peculiar nos procedimentos empregados nos textos referidos, mas que se mostram particularmente desconfortáveis quando o que se sugere é um domínio para além de uma retórica do “literário” ou das reiteradas oposições entre documento e ficção, entre expressivo e construtivo, que têm definido o “literário” no Brasil. Sobre-tudo quando se movem para além até mesmo dos critérios habituais de definição de um território ficcional – como aquela zona surda, cinza, na qual se constituem obras como *H*, de Carlito Azevedo, ou, de modo diverso, *Cujo*, *Minuano*, *Minha fantasma* e *Ó*, de Nuno Ramos. Obras nas quais se intensificam, igualmente, tanto a resistência “à tentação de inventar uma forma”,²⁰ de que fala Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.*, ou ao compromisso com a fixação de um estilo, quanto o “hiato entre forma e mundo”, ambos se atolando, porém, “na terra de ninguém que os separa”,²¹ como já observou Lorenzo Mammi, sobre o trabalho do artista, em *Noites brancas*.

²⁰ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Op. cit., p. 7.

²¹ MAMMI, Lorenzo. Introdução. In: *Noites brancas*. São Paulo: Casa da Imagem, 1988, p. 9.

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguiça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

O que não significa, em absoluto, nessas obras, um apagamento da prosa do mundo, da experiência da realidade. Ou um abandono do esforço de formalização. Justo o oposto. A própria escrita apresentando-se, aí, com certa brutalidade, como algo que “se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar”,²² sob a forma de “textos em que alguma coisa se descola daquilo que sendo narrado”, em que algo parece transbordar, “alguma coisa que não pertence à economia daquilo que está sendo narrado salta para fora”.²³ E exponenciando-se, nesse movimento, não apenas a concretude convulsa da escrita, da escrita como experiência, e não como estilo ou partilha genérica, mas, também, a consciência do mundo, da violência do mundo e da matéria, e sua resistência, ganham singular espessura, nessas obras, nas quais se exercitam formas “ásperas”, inquietantemente de perto, de visualização. Não é de estranhar, então, que Rodrigo Naves assinale certo aspecto escultórico nos exercícios de escrita de Nuno Ramos. Pois, se, por vezes, o artista, em sua obra plástica, “esculpe com o verbo”,²⁴ no campo da literatura, procuraria “instilar nas palavras um peso que as impeça de serem apenas abstrações”,²⁵ com o resultado problemático de ter de lidar “com palavras encaroçadas” e com o terreno pantanoso – de uma espécie de hiperconectividade – no qual convivem potenciais elementos de composição.

Trabalhos como esses explicitam, simultaneamente, perceptível descompasso entre, de um lado, organização conceitual e esquemas interpretativos pautados em dualidades que se desejam meta-históricas, como as expostas anteriormente (ou em oposição por

vezes simplificada entre retração e expansão territorial), e, de outro, a complexidade histórica da experiência presente. O que sugere a necessidade de outras formas de compreensão crítica da produção contemporânea, e de uma redefinição de marcos institucionais persistentes que se já não dão conta do campo literário, este, no entanto, parece, por vezes, negar a própria complexificação e insistir em pautar-se por eles.

Mesmo depois do restabelecimento político-institucional de um regime democrático no país, no que diz respeito à cultura literária brasileira, tem-se assistido, nas últimas décadas, à expansão de disposição regressiva e a um esforço de recomposição do domínio das Belas Letras, manifesto, dentre outros aspectos, em crescente neutralização da dimensão crítica, numa partilha menos porosa entre gêneros, em retorno facilitador a modos oitocentistas de composição, fabulação e tipificação, no elogio ao domínio técnico de formas fixas, ao impressionismo personalista e a alguns *topoi* de fácil reativação, como o da prática autojustificada da literatura desde que em função documental ou testemunhal. O que, não à toa, resultaria, a certa altura, em novos retornos naturalistas, desta vez tendo como modelos hermenêuticos a antropologia e a geografia urbanas, e como territórios privilegiados as periferias das grandes cidades brasileiras.

Cidade de Deus, de Paulo Lins, seria obra-chave desse retorno. A sequência romanesca intitulada por Luiz Ruffato de “Inferno provisório”, e voltada para a formação e para as transformações da sociedade brasileira a partir da década de 1950, teria, por sua vez, como modelos explícitos, o ciclo *Les Rougon-Macquart*, de Émile Zola, e o ciclo *Brasileiros*

²² LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Op. cit., p. 2.

²³ Nuno Ramos. “Entrevista”. Disponível em <http://rascunho.com.br/nunoramos/> p.3.

²⁴ NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: um materialismo invulgar. In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 282.

²⁵ Id. *ibid.*

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguiça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

antigos e modernos, planejado por Aluísio Azevedo em 1885, e ao longo do qual trataria da sociedade brasileira desde a Independência até o fim da monarquia. Nos dois casos (o da obra de Paulo Lins e o da produção romanesca de Ruffato), trata-se de obras que se inscrevem em vertente hermenêutica do romance brasileiro, pautada no inventário de signos sociais a rigor menos evidentes, que lhes caberia “dar a ver” aos leitores. O que se realiza por meio de operações de visualização cujos recursos de inteligibilidade, narração e encadeamento, orientados no prototípico e num universo definido, ordenado, de referência, despotencializariam, no entanto, as perquirições e decifrações que se expõem aí, mas que parecem ancoradas numa semântica alegoricamente pré-dada. E cuja relevância documental, sem mudanças de registro capazes de afetar e reformular as formas narrativas, ou de ampliar o espectro de escuta da própria contemporaneidade, tende a definir irremediavelmente.

A inflexão neonaturalista não é, no entanto, elemento isolado no movimento de institucionalização da vida literária que se mostra crescentemente abrangente no Brasil das últimas décadas. Reconfiguração cultural de tendência anacronizante, de um lado; e, de outro, perceptível esforço de fortalecimento interno do mercado literário, com a ampliação de suas extensões internacionais (evidenciada pela inserção das multinacionais Penguin, Santillana, Leya, Babel e da venda de livros eletrônicos via Amazon e iTunes), com um calendário ativo de prêmios, feiras, bolsas de criação artística e extensão cultural, intensificação da divulgação de autores locais. Os dados da pesquisa “Produção e vendas do setor editorial brasileiro”,²⁶ divulgados em julho de 2012, apontam

pequeno crescimento anual de 6% no número de novos títulos editados, de 7% no de livros vendidos, e de 7,3% no faturamento do setor (o que, reduzida a taxa de inflação, converte-se, porém, em apenas 0,8%), e vendas, no entanto, ainda diretamente dependentes das compras governamentais²⁷ que, entre 2005 e 2011, teriam crescido 130%. Dado significativo, assinalado por Paulo Werneck, ao comentar o “catálogo curto e de alto giro” das casas editoriais de maior faturamento no país, e o movimento de massificação do mercado, seria, por outro lado, “a queda de qualidade nas listas de mais vendidos”.

Desse ponto de vista, parecem convergir, de certo modo, então, as duas linhas de força da regulação institucional e comercial expansiva por que passa a produção editorial brasileira. Pois, ao enlace entre massificação e “queda de qualidade”, parece possível acrescentar enlace igualmente crescente entre institucionalização da vida cultural, legitimação de repertórios e de procedimentos já automatizados de escrita e avaliação, e neutralização (muitas vezes pela inclusão em nichos críticos peculiares, por uma setorização hiperestetizante) da repercussão de obras e ações com maior capacidade de deslegitimação desse quadro e de reconfiguração e potencialização da experiência literária.

“Tudo muito nomeado, todo mundo sabe muito bem quem é, o público sabe qual experiência vai sofrer, o artista sabe qual experiência vai dar”,²⁸ comentaria Nuno Ramos, sobre o contexto contemporâneo de criação no país, em entrevista ao jornal *Gazeta do Povo*, de Curitiba, em novembro de 2011. “A arte existe para furar”, acrescentaria, “o que eu quero é ver onde é que está esse rolê [...], pegar onde é que está o movimento

²⁶ Pesquisa realizada anualmente pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) e pela Câmara Brasileira do Livro (CBL). Cito aqui o relatório referente aos anos de 2011-2012.

²⁷ Ler, a respeito, os artigos “O mercado de livros e a vida dos estrangeiros”, de Paulo Werneck (publicado na *Folha de S. Paulo* em 23 de dezembro de 2012), e “Mercado editorial brasileiro cresce pouco e preço do livro diminui”, de Maria Fernanda Rodrigues (divulgado em 11 de julho de 2012 pelo jornal *O Estado de S. Paulo*).

²⁸ Nuno Ramos. “Entrevista”. Disponível em <http://rascunho.com.br/nuno-ramos/> p.13.

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguiça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

de superação disso”.²⁹ Se essas declarações, ligadas aí, sobretudo, ao campo das artes plásticas, sublinham um projeto consciente de atuação, talvez seja o caso de, voltando ao seu trabalho literário, verificar que operações, no seu caso, esforçam-se para redimensioná-lo e apontam, ao mesmo tempo, para um movimento complexo, mas sensível, de singularização da própria dicção.

Não que, ao longo desse processo, Nuno Ramos também não tenha se ancorado, por vezes, em modelos literários pré-formatados e de efeito previsível. É o que parece acontecer em *O mau vidrazeiro*, de 2011. Aí, ao contrário de uma massa discursiva que parece se construir meio de fora, constituindo-se, como em *Cujo* e *Ó*, por meio de exterioridades ativas no âmbito de variáveis registros e dicções de referência, o que se sublinha é certa inserção aparentemente menos problemática no campo literário e a própria capacidade de rearticulação de procedimentos e modelos textuais já bastante em uso. Não à toa, ao contrário da forma “sempre em potência e nunca completamente determinada” de seus trabalhos, nesse livro em particular, chamam a atenção não apenas a preocupação com tramas discerníveis, mas, igualmente, certa urgência em delimitá-las, em construir finais para esses relatos, por vezes com dominância humorística (veja-se “Deusa gorda”), por vezes via elevação, com tom enobrecido como o adotado em “Música”.

Em *O pão do corvo* também há uma investigação mais focada – e de dentro – sobre elementos estáveis do próprio campo literário, evidenciada pela exploração recorrente de frases curtas, de dicção mais direta, e de exercícios narrativos em geral breves e moldados na parábola. Mas, aí, ao lado de

maior homogeneização de tom e processo narrativo, trabalha-se tanto com o fragmento isolado, a parábola minúscula, quanto com conjuntos textuais nos quais se exercita uma narratividade simultaneamente despedaçada e sequencial, de que são exemplares textos como “Dentro do pátio sem luz” – movido, de modo formulaico, por uma ação repetida e pelo retorno de idêntico segmento frasal (“e entro no pátio sem luz”) – e “Morrer bem” – relato meditativo em trilha dupla, de um lado, voltado para a força de desagregação que habita a figura, a formalização, e, de outro, para a imersão no mundo físico e a prática do aprendizado da morte. Desdobramento reflexivo encravado, ainda, em dois modos de olhar (de cima – em direção ao peito e ao ventre; do rés do chão – em direção à cidade, às paredes, casas, ao viaduto), que se definem em meio a quadro agônico-ficcional mínimo.

Analógico dissimilar

Há muitos “como” na prosa de Nuno Ramos. Desde *Cujo*. Nesse livro, em especial, os paralelismos são expostos muitas vezes com todas as letras, com a devida ênfase nas conjunções subordinativas comparativas, e em quaisquer possíveis sinais indicativos de relações de correspondência. Exemplo mínimo: “No aquário, como um peixe que conhece o vidro”.³⁰ Outro início de fragmento, também com rastro relacional explícito: “Eu estava me arrastando, como um bicho com um espinho na pata”.³¹ Em outros segmentos, ainda, suprime-se o “como” e, todavia, a analogia está lá: “A carne é o ponteiro grande. Os ossos, o pequeno”.³² Sabe-se que é da condição humana e de sua relação

²⁹ Nuno Ramos. “Entrevista”. Disponível em <http://rascunho.com.br/nuno-ramos/> p.14.

³⁰ RAMOS, Nuno. *Cujo*. Op. cit., p. 51.

³¹ Id. *ibid.*, p. 41.

³² Id. *ibid.*, p. 57.

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguiça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

com o tempo que se fala aí. Noutros textos, o “como” se faz presente, mas falta algum dos elementos ao qual se possa direcioná-lo. É o caso de: “Como um camaleão que, por exacerbação de seu próprio conceito, tivesse uma única aparência” (provavelmente, a do próprio camaleão).³³ Compreende-se, sem maior dificuldade, o conceito em pauta, mas propositadamente não se indica a que se refere o “como” inicial, que, mesmo parecendo sobrar, funciona aí no sentido de construir uma dimensão de incompletude explícita para o apontamento. E de tematizar – por exacerbação metamórfica – a própria onipresença do procedimento analógico ao longo do livro.

Um princípio que, entre aproximações e dissimilaridades, move algumas das transições de um plano a outro, de um modo discursivo a outro, muitas vezes contribuindo decisivamente para o funcionamento do campo operatório intratextual, mas que, no caso de obras como *Minha fantasma* (2001) e *Junco* (2011), orientaria de modo mais global o projeto inteiro dos livros. Neles, não é apenas no âmbito dos segmentos textuais que se operam as correspondências, mas também na justaposição de duas linguagens – literária e fotográfica.

Minha fantasma é o diário escrito pelo artista durante o período, em 1998 e 1999, em que sua mulher viveu com um quadro grave de depressão. O livro se divide em três seções (“Minha fantasma”, “Meu cansaço” e “Meu mar”), que se encontram internamente segmentadas, por sua vez, em fragmentos dotados de certa autonomia que descrevem o corpo, o choro, os remédios da mulher, e uma casa onde não parece haver “nada fora da sua melancolia”.³⁴ Não se chega a armar propriamente, aí, porém, uma história evolutiva do desenvolvimento e do

tratamento da depressão. Nem se estabelece um compromisso ilustrativo direto entre o texto e as fotografias de Eduardo Ortega que foram incluídas no livro.

Há a série de fotos de um cômodo vazio, algumas delas com a presença do artista nu – deitado no chão desse quarto, com o corpo enquadrado por recortes feitos a cal, e por vezes com a figura (enegrecida ou esbranquiçada) meio que se confundindo a esses fragmentos do solo. E se essas fotos, e essa horizontalidade do corpo inerte, parecem dialogar em particular com as duas últimas seções do livro, que tratam do cansaço, por outro lado, apresentam incômoda independência, interferindo, mais do que ilustrando as páginas do diário. O fato de se nomear, de cara, o fotógrafo, identificado como alguém de fora do quadro familiar, mesmo que o objeto das fotos seja o autor-narrador, já cria uma região menos pessoal no interior do livro. Ainda mais quando se pensa em fotos bastante semelhantes, da fotógrafa Alix Cléo Roubaud nua, num ateliê vazio, que constituem a série *Si quelque chose noir*, de 1980. Trata-se, como se sabe, do conjunto de fotos que deveria ter sido incluído (não o foi por conta da sua morte) em livro do mesmo nome do marido, o poeta Jacques Roubaud. A associação das fotos do artista nu, deitado no chão, e do ambiente igualmente nu que o abriga e isola, aos referidos autorretratos de Alix Cléo Roubaud é quase inevitável. E aproximar um desses conjuntos de imagens ao outro, mais do que acoplá-los exclusivamente a contexto autobiográfico específico, contribui, assim, para acentuar disjunções entre os dois territórios – o das imagens fotográficas e o das anotações.

Junco, reunião de poemas escritos ao longo de catorze anos e publi-

³³ RAMOS, Nuno. *Cujo*. Op. cit., p. 67.

³⁴ RAMOS, Nuno. “Minha fantasma”. In: *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007, p. 378

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguiça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

cados em 2011, parece ecoar não só a organização compósita – fotográfico-textual – de *Minha fantasma*, mas talvez também imagem sugerida sem maior ênfase, a certa altura, no livro, do corpo da mulher como “articulado em longos juncos moles”,³⁵ e lembrando figuras de Egon Schiele. O que ofereceria hipotético terceiro termo à estrutura figural duplicada – e em variação – de série poética constituída, de um lado, por um cachorro morto estendido no asfalto, de outro, por juncos úmidos, moles, jogados na beira do mar. E à qual se acrescentaria ainda a sucessão de imagens fotográficas (de cachorros e de juncos) que acompanha a sequência textual.

Se essa sucessão de desdobramentos sublinha, de um lado, as correspondências internas entre as duas séries poéticas (a canina e a vegetal) e, de outro, entre as duas linguagens (visual e verbal) que as registram, ela certifica, simultaneamente, no entanto, certa impossibilidade de espelhamento. Há, de um lado, um quase excesso de remissões. Do ponto de vista das fotos, caule e cão são expostos em posições praticamente idênticas, e o acinzentado da impressão avizinha areia e asfalto. Da perspectiva do poema, ao cão se assinalam propriedades vegetais e se animaliza o junco, que se chama, em dado momento, de cão-lagarto. A ênfase é no analógico, mas as mesmas fotos que reforçam similaridades evidenciam, também, as diferenças materiais entre cão e junco. E sugerem outro tipo de relação (não de reduplicação ilustrativa) entre as séries poéticas e fotográficas, complexificando, em planos heterogêneos, o modo paralelístico (movido a similaridades) que se parecia reforçar.

Qual o meu nome, cachorro?

O analógico, no âmbito do trabalho literário de Nuno Ramos, em vez de princípio organizacional simples, por meio do qual se assinalariam vínculos precisos, parece se comportar, então, sobretudo, como recurso de ativação de variações e de enfrentamento entre planos dissimilares de várias ordens. Uma versão mais exasperada dessas conjunções postas em regime de cisão potencial são as *Falas*, instalações escultórico-sonoras, cujos textos, em geral, fundem materiais bastante diversos, enquanto interferem, simultaneamente, com a ocupação espacial pensada pelo artista.

Por vezes mesclam-se letras de canções populares a comentários e interferências que se sobrepõem a elas. Como em “Vai vai”, de 2006, cujo ponto de partida são os primeiros versos de “Se todos fossem iguais a você”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que aparecem cantados e desmontados por uma série de comentários que, divididos em três vozes (da água, do sal, do feno), projetam-se de caixas de som misturadas a burricos, barris de aço cheios d’água, e montes de sal e de feno.

Em outros trabalhos sequer se operam inserções no texto-base. É o caso de *Hora da razão (Choro negro III)*, em que três grandes abrigos assimétricos de vidro, semelhantes a lápides, parecem dialogar com blocos de breu derretido. De dentro desses abrigos funéreos, monitores sempre ligados apresentam as versões de três músicos (Rômulo Fróes, Paulo Climachauska e Nina Becker) para a canção “Hora da razão”, de Batatinha. Produzindo-se, assim, diálogo suplementar ao que se opera entre vidro e breu, entre essas

³⁵ RAMOS, Nuno “Minha Fantasma”. Op. cit., p. 377.

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguiça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

vozes individualizadas, entoando invariavelmente, mas em timbres diversos, as mesmas palavras.

Por vezes, operam-se fusões mais vastas que, em um trabalho como *Mar morto*, por exemplo, alcançariam resultado belíssimo. Aí, em caixas de som situadas na traineira e na canoa (engavetadas e remodeladas em sabão), constrói-se diálogo entre voz individual e voz coral, cujo ponto de partida é exatamente o encalhe, a hipótese do naufrágio. Ouve-se, assim, de um lado, saindo da traineira, em voz masculina individualizada, trecho constituído de fragmentos de “Um lance de dados”, de Mallarmé, da *História trágico-marítima*; de *Tufão*, *O espelho do mar* e *O negro do Narciso*, de Conrad; de *Moby Dick*, de Melville; e do poema “O homem do violão azul”, de Wallace Stevens. E, de outro lado, ouve-se, a partir da canoa, em coro de vozes também masculinas, segmento textual extraído de tragédias de Ésquilo (*As coéforas*, *As eumênides*, *Agamenon* e *Os persas*) e de Sófocles (*Ajax*).

Há instalações em que não é pela incorporação de fragmentos de variada extração que se produz essa zona textual mista, de forte presença (sonora, visual) ao lado ou dentro de trabalhos escultóricos de materiais diversos. É o caso de *Monólogo para um cachorro morto* (2008), obra constituída de duas fileiras de lâminas de mármore, com um vão relativamente pequeno (20 cm) entre elas, na qual a tensão material envolve o contraste entre mármore e som, e entre materialidades textuais distintas – filme, voz, palavras em relevo – guiadas pela retomada de figura privilegiada em sua obra – a do cachorro morto.

Nessa instalação, divisa-se, na face interna de uma das lâminas de mármore, o texto esculpido do monó-

logo, iluminado por lâmpadas e reatores incrustados em outra das pedras. Na face externa de outra lâmina, há um monitor exibindo filme em que o artista, depois de encostar o carro numa estrada (onde se vê um cachorro morto), coloca uma pequena base de mármore no chão e, sobre ela, um aparelho de som cujos alto-falantes, voltados para o animal, reproduzem o “Monólogo para um cachorro morto” na voz do autor, com diversas interferências, porém, de sons incidentais de automóveis passando. O texto, todo ele pautado no endereçamento, na interlocução com o cadáver do animal esquecido na rodovia, terminaria numa série de interrogações que parecem intensificar certa mudança de registro, em direção a uma potência dialógica na qual ganham relevo a força inerte e o silêncio do morto.

Ventriloquos de coisas

Essas inserções de vozes e de matéria textual no âmbito de instalações plásticas, nas quais se amplifica propositadamente o seu grau de interferência, encontrariam contrapartida na obra literária do artista. A tensão entre linguagem e matéria, forma e mundo, forçando, aí, uma espécie de presença verbal das coisas, de resistência da matéria, de certo modo, proporcional à imposição verbal no campo plástico. Sem que, no entanto, um campo atrofie ou assimile o outro, sem que se perca a presença discrepante de ambos. Se “na verdade, a bagunça e a desordem são o que resta da promessa de harmonia, de sermos sequestrados pelo acaso, incluídos numa cifra de poeira e ventania”, como se lê em “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, segmento de *Ó*.

Título
Data
Publicação

Tudo fala
2016
O direito à perguiça. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

Autor
Artista

Flora Süssekind
Nuno Ramos

O que, nesse livro, em particular, apontaria para a configuração de contraste persistente entre a voz meditativa que domina os textos e uma voz das coisas, da matéria do mundo, que, em itálico, distinguiria as seções intervalares, chamadas de “ós”, que irrompem, vez por outra, ao longo da obra. Ou, como se lê no “Quarto ó”: “minha tarefa: dar à voz a matéria – tinta, pano –, dar à matéria a sua voz, não por medo de perdê-la, ao contrário, só me interessa o que teve força, caráter, para se perder de mim”.³⁶

O que se procura intensificar, nessas intromissões, são exatamente as forças de pressão mútua. Mesmo que, no âmbito verbal, o grau de diferenciação das massas textuais, se às vezes aciona recursos gráficos, opera, sobretudo, por modulação. *Ó* já se inicia, aliás, com uma discussão sobre semelhança e estranhamento. Entre o sujeito textual e o corpo. “Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes”:³⁷ é o começo do livro. Hiato que passa por reflexões sobre o sujeito, o envelhecimento, a linguagem, por formas de pensar a temporalidade, o aprendizado, e, no último texto do livro, volta-se, em registro humorístico, ao estranhamento inicial com o próprio corpo.

“No espelho”, o segmento final, parece mesmo refigurar intencionalmente o segmento inicial de *Ó*, intitulado “Manchas na pele, linguagem”. Nesse primeiro texto do volume, projeta-se, como modelo textual, o ensaio, e como motes evidentes, reativados nos demais segmentos, as reflexões de Montaigne sobre os fenômenos sensíveis, a consciência do corpo, a experiência. O tom reflexivo parece quase colado mesmo à perspectiva de perto, à flutuação de exemplos e temas, à forte presença do mundo, que caracterizam a escrita de

Montaigne. Sugerindo-se, com certa serenidade, em dado momento, que a linguagem aprendesse com o “amálgama de carne e tempo” que é o corpo: “É da morte, da velhice, da perda de contato que a linguagem deveria se alimentar”.³⁸ No trecho final do livro, porém, a observação da vida corporal parece se exasperar, e transbordar, de certa forma, o registro ensaístico.

O espetáculo da própria decrepitude, a verificação minuciosa das manchas, camadas cartilagosas e clareiras de envelhecimento que se infiltram no corpo, levando o narrador de “No espelho” a se despir e a realizar autoexame desesperado sobre a pia do banheiro de um restaurante, de onde se veria, em seguida, expulso. Não sem antes voltar o olhar marcado por essa hiperconsciência temporal também para a mulher, o que levaria à percepção microscopicamente ampliada dessa outra pele, na qual descobre sardas, pintas, que, como uma fila de formigas e vermes sinalizando, de modo alarmante, estado de decomposição iminente.

Esse díptico em dois tons (primeiro, ensaístico; depois, farsesco) que se esboça nas suas extremidades, sublinha, com particular intensidade, as variações de tom e os retornos de motivos, argumentos, “ós” que constituem o livro. Pois se trata, aí, fundamentalmente, de “enlouquecer o ocorrido”, “injetar variantes nele”, “mostrá-lo sempre à beira do apagamento, sempre à borda de outra interpretação”.³⁹ Apontando-se, nessas flutuações, para operação essencial à escrita de Nuno Ramos – a de um consciente entrar e sair do modo ficcional.

Não à toa, algumas das mínimas tramas que surgem, nesses textos, apresentam-se ora como hipóteses, ora como empréstimos alheios (de trechos de

³⁶ RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 155.

³⁷ Id. *ibid.*, p. 11.

³⁸ Id. *ibid.*, p. 27.

³⁹ Id. *ibid.*, p. 167.

Título	Tudo fala	Autor	Flora Süssekind
Data	2016	Artista	Nuno Ramos
Publicação	<i>O direito à perguiça</i> . Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.		

Thomas Bernhard, Poe], ora como segmentos incrustados em pseudoensaios como na história do professor Ancona e de sua teoria da inexpressividade narrada em "Bonecas russas, lição de teatro". Como se algo a que talvez se possa definir como uma "ambição de presença" fizesse solapar, a todo o momento, via dicção ensaística, a voz narrativa.

O que, ao final de *Ó*, apontaria, no entanto, na direção de contrapartida discursiva, sugerida pela súbita figuração farsesca de um pensamento que parece tornar-se exterior a si mesmo, e olhar-se no espelho, e pela mudança no modo de presença do sujeito no próprio discurso. Movimento de ficcionalização presente tanto nas formas breves, quanto nos seus escritos mais extensos, que se enuncia, to-

davia, de lugar bastante diverso daquele em que parece se formular boa parte da literatura brasileira recente. A rigor, para além do território institucional da literatura, e das formulações mais habituais sobre documento, testemunho, ficcionalidade. Numa espécie de lugar instável, de "transformação da cultura em matéria",⁴⁰ e, no entanto, de cunho também hipotético-conceitual, que, marcado pelos deslizamentos entre imaginação narrativa, formas diversas de modulação meditativa e de materialidade textual, emprestaria uma intensidade singular de presença, e tal força de manifestação à experiência literária, que, à maneira do que realizou Carlito Azevedo em *Monodrama*, parece instabilizar, e arrastar com ela, os impasses do campo literário do que emerge.

⁴⁰ RAMOS, Nuno. "Entrevista". In: KLABIN, Vanda (org.). *Fruto estranho*. Rio de Janeiro: MAM, setembro de 2010, p. 23.