

**COISAS-MAPA PARA HOMENS CEGOS
FORMAS EM ATRAVESSAMENTO EM NUNO RAMOS**

André Goldfeder (USP)

RESUMO: A comunicação propõe um recorte da produção plástica do escritor e artista plástico Nuno Ramos (1960), buscando trabalhar a partir da ideia de *atravessamentos*. Seguindo esse viés, acompanha a continuidade de traços de um modo de trabalho formal ressaltado ao longo da fortuna crítica do artista, a saber, o agenciamento de heterogeneidades em tensão, visando desdobrar algumas consequências abertas por essa diretriz interpretativa. Mais especificamente, delineia um traçado de atravessamentos que constituiria um campo comum que compreenderia modos de agenciamento das relações entre materialidades, entre trabalho de linguagem e manipulação da concretude plástica, em como entre o *matérico* e o *simbólico*. Como ponto de chegada e de síntese do percurso realizado a partir desse recorte, realiza uma leitura de *Vai, vai* (2006), trabalho de relevo em um conjunto de experimentações realizadas por Ramos com o cruzamento entre estruturações materiais-espaciais e o uso de textos vocalizados. É desse modo que conclui esboçando uma problemática de atravessamentos entre fala e materialidade da fala, corpo e voz, que, nessa região da poética do artista, implicaria rendimentos singulares no que toca à elaboração artística da constituição do comum e a estratégias de inscrição em uma discursividade do Brasil.

Palavras-chave: Nuno Ramos. Artes plásticas. Contemporâneo.

Gostaria de começar esta comunicação pelo título, que é também o título de minha pesquisa de doutorado: *Coisas-mapa para homens cegos*, com o subtítulo *Cenografias da voz e materialidades cruzadas*. Na produção literária de Nuno, essa construção aparece em *Cujo*, livro de estreia publicado em 1993. Ela surge como um objeto intercalado, posto entre parênteses no meio de um texto que encarna uma entre as diferentes *materialidades* produzidas pela voz no livro. O trecho em que ela aparece é o seguinte: *Vamos lavar a pele de um morto. Vamos nos*

aquecer sob esta pele malcheirosa. Quero estudá-la à noite, ler seu mapa (coisas-mapa para homens cegos). Dois anos antes, o texto completo fazia parte do trabalho *Vidrotexto 2*, escrito em parafina sobre seis espelhos que recobriam uma placa de madeira de 3m de altura por 6m de largura e que, por sua vez, eram recobertos irregularmente por uma camada de resina opaca. Nessa mesma exposição, o objeto de cinco palavras reaparece inscrito à tinta em um quadro sem título, em meio à justaposição tensa de espelhos, tecidos, folhas, plásticos, metais, óleos, esmaltes e outros materiais. Novamente, nas duas últimas montagens da exposição *III*, de 1992, o texto era agora impresso em um tule que fechava um dos ambientes da segunda exposição e separava dois ambientes na terceira.

Em primeiro lugar, acho que essa espécie de “coisa-nome” interposta entre parênteses é interessante por mostrar a obra do Nuno como um campo em que certos modos de agenciamento operam transitando e se reconfigurando entre diferentes suportes e materialidades. Em segundo lugar, ela indica como as relações entre trabalho de linguagem e manipulação da concretude plástica podem ser estruturadas de muitas maneiras nesse campo. De fato, se nessa figura a relação mencionada aparece como produto de uma aglutinação, me interessa chamar atenção aqui para a dimensão em que essa relação se dá enquanto o que propondo chamar de *atravessamentos*.

O que tenho em mente passa, nesse sentido, por um certo tipo de organização da obra que articula suas partes por meio de relações interrompidas, elípticas, ou extraindo sua potência da relação de choque que se dá entre elas. No limite desse tipo de trabalho formal, o que estaria em jogo seria um modo de relação que faria com que o estatuto de cada termo fosse simultaneamente mantido e posto em questão, em decorrência do rastro do encontro com o outro termo. Mas, de modo mais geral, o que eu gostaria de sugerir com essa palavra é uma possibilidade de extrair um raio mais amplo de consequências a partir de uma característica central da obra de Nuno Ramos, que é o agenciamento de heterogeneidades. Seguindo por essa direção, eu proponho fazer um recorte da obra plástica desse artista e ressaltar algumas recorrências que talvez seja possível remeter, grosso modo, a três ordens de *atravessamentos*: entre materialidades (e entre os modos de agenciamento que cada uma delas implica), entre trabalho de linguagem e concreção plástica e por último, em um plano que já toca aos modos de inscrição enunciativa da obra, entre o matérico e o simbólico. Mas no final da apresentação, acho que vai ficar claro que essa tripartição é meramente esquemática.

Na verdade, o germe dessa questão já está no primeiro impulso e na primeira intuição forte da poética de Nuno, quando ele encontra uma linguagem própria na virada dos anos 80 para os 90. O emblema dessa vertente são os quadros da linha do que eu acabo de mencionar, nos quais Alberto Tassinari identificava um “fazer por justaposição” que estruturaria o quadro “como uma colagem das mais variadas coisas” (TASSINARI, 1997, p.21). Não se trata ainda exatamente do que estou tentando enfatizar, porque nesses quadros, em que Nuno já afirmou que a superfície é mais *plântano* do que plano, as coisas se relacionam em um estado geral de indeterminação, anterior a um grau básico de individuação que os atravessamentos que estou pensando pressupõem. Nesse momento, a justaposição tensa do heterogêneo é o avesso de um regime de indeterminação parcial do material, ponto de partida de boa parte da fortuna crítica de Ramos e sugerida pela formulação, digamos, “nativa” pelo próprio artista em torno da ideia de “forma fraca” (MAMMÌ, 1997; NAVES, 1997; TASSINARI, 1997a; STUDART).

Já *III* - uma espécie de lugar de “*amortamento*” semi-abstrato e esgarçado - e *Vidrotexto 2* são representantes de um conjunto de oito trabalhos em que a introdução de textos de *Cujo* nas obras desdobra essa questão, complexificando e hibridizando o espaço de comensurabilidades e incomensurabilidades da obra. Aqui é interessante adiantar que, no que toca à convivência entre textos, e mais tarde, vozes e objetualidade plástica, há em maior ou menor medida, e simultânea ou separadamente um duplo movimento: de um lado, o atrito entre duas zonas de agenciamento material e sígnico tendenciamente incomensuráveis; de outro uma tendência a fazer as duas dimensões se aliterarem. O que acontece de mais significativo, sendo, frequentemente, o que vai no entre desses dois polos. Em *Vidrotexto 2*, por exemplo, a única função estritamente corroborativa entre os dois campos se dá em uma dimensão, digamos, conceitual: a aproximação entre a “opacidade” própria à legibilidade turva do texto e a opacidade material e literal da peça. Fazendo um excursão abrupto, mas talvez elucidativo, um exemplo desse segundo aspecto está em *Hora da razão (choro negro II)*, de 2009, em que ele faz breu derreter sobre redomas, ou caixões que contêm vídeos de interpretações do samba *Hora da razão*, de Batatinha. Nuno aproxima esse trabalho de *Luz negra*, vídeo de 2002, em que ele enterra caixas de som tocando a canção homônima de Nelson Cavaquinho, que, nas palavras dele, adquiriria uma “curiosa espessura e fisicalidade” pela mediação da terra e fala que o trabalho mais recente deve ir na mesma direção, com a escultura “devendo dizer o mesmo que a canção”, e dando materialidade à música, que seria “a arte que paga menos tributo à matéria” (RAMOS, 2009, p.11). É claro que esses trabalhos da primeira metade dos anos 90 são

absolutamente centrais para a minha questão, mas vou passar para frente porque estou privilegiando a abordagem transversal, que vai ficar mais bem sintetizada no final.

Seguindo cronologicamente, antes de saltar para os anos 2000, valeria a pena ainda mencionar *Balada* (1995). Esse trabalho algo *sui generis* na produção de Nuno acaba explicitando o modo mais literal - mas não apenas - em que a questão dos atravessamentos vai aparecer nos próximos dois trabalhos que eu vou comentar. Leia-se a descrição fornecida pelo artista: “Livro de 896 páginas *atravessado* por uma bala de révolver, que se aloja ali dentro à altura da página 700” (TASSINARI, 2010, p.130). Para além da menor distância entre as dimensões de projeto e objeto, pouco recorrente ao menos nessa fase da obra, interessa aqui ressaltar o modo sintético como toma corpo um atravessamento de um objeto-índice de uma dimensão simbólica, ainda que em plena potencialidade (o livro em branco), por uma operação significativa aberta, opaca, (mas também igualmente material).

É, ainda, algo mais ou menos dessa ordem que ocorre no projeto *Parque das empenas*, documentado mas não realizado em 2001, que consistia em “cinco casinhas de colono abandonadas à beira da rodovia Dutra, que receberiam uma lâmina, como uma empena, atravessando-as de alto a baixo” (TASSINARI, 2010, p.244). Aqui, a incisão artística recairia sobre o objeto pronto, extra-artístico fendendo seu estatuto entre interno ao espaço da obra e externo a ele. Ou lembre-se ainda de *Para Goeldi II*, homenagem a Oswaldo Goeldi composta pela “regravação” de uma gravura do artista no chão da galeria, situada ao lado de móveis usados que recebem a incrustação - termo do artista muito recorrente nas descrições, mas também em *Ó*, livro de 2009, por exemplo- de lâminas de vidro e granito. Como se os móveis fossem sedimentos de memória literalmente atravessados por planos, em sentido pictórico.

Há uma forte continuidade, aliás, entre esse raciocínio conceitual-material e o raciocínio gráfico-pictórico presente na série de desenhos - na verdade, obras visuais mais próximas a pinturas híbridas ou colages, em contraste com a classificação usual do artista como “desenhos”- feita para as *Empenas*, e nas séries *Sol (série 2)* e *Noites brancas*. É o que mostra Lorenzo Mammì, para quem, “Os contornos das manchas de vaselina das *Noites brancas*, por exemplo, não surgem como limite natural da forma, mas são impostos de fora para dentro por máscaras de cartolina”. Como consequência, diz o crítico, “Se a linha se recusa ao plano, o plano não forma volumes, mas os atravessa” (MAMMÌ, 2002, p.12).

Finalmente, seria importante mencionar também a série de “desenhos” *Entre*, que faz parte da exposição *Vai, vai*, de 2006. Nela, além de outros materiais, aparecem palavras, duas a duas, margeando variações de uma formação abstrata no centro dos quadros. Surge aí um jogo potente de aproximação e afastamento, semelhança material e dessemelhança semântica, que envolve os nomes, os seus sons, e as formas no centro dos desenhos. Alguns exemplos dessas duplas de palavras são: *voz do morro / berro, monólogo / ossos, manhã / asma*. Aqui, o “entre” do título, a formação híbrida - cuja identificação indecível com a formação abstrata no centro dos quadros é apenas uma entre as diferentes relações em abertura interrompida - se localiza no espaço de potencialidades correspondente às *distâncias intransponíveis*, entre as séries em atravessamento: visual, verbal, do nome, do som, e assim por diante. Porém, é da obra que dá título à exposição que eu gostaria de falar com um pouco mais de calma.

Vai, vai é o segundo de um conjunto amplo de esculturas e instalações em que o artista introduz vozes. Trata-se de uma obra cênica, sendo impreciso pensar o trabalho como instalação, já que o ponto de vista do espectador é estrategicamente posto para fora dele. De acordo com a descrição do artista, os elementos que protagonizam o trabalho são três vozes, a “voz da água”, a “voz do sal” e a “voz do feno” (RAMOS, 2006). Seis caixas de som mergulhadas em barris de água emitem a voz da água, seis, cobertas por um monte de sal, a do sal e seis, cobertas por um monte de feno, a do feno, ao mesmo tempo que uma caixa para cada voz é carregada nas costas de três burricos, que andam sobre o chão da galeria coberto por serragem e cavaco.

A voz da água é a emissão feminina, expansiva dos quatro primeiros versos da canção “Se todos fossem iguais a você”, de Tom Jobim: *Vai, tua vida, teu caminho é de paz e amor / Vai, tua vida é uma linda canção de amor / Abre teus braços e canta a última esperança / Esperança divina de amar em paz*.

Já a voz do sal é masculina, corrosiva e tolhedora, oposta ao clima de quase-promessa de felicidade da voz da água. Do mesmo modo, é oposta à errância do canto, esta que é homóloga à errância dos burricos, esse material nunca inteiramente simbolizável, pela sala, disposição que vem reforçar as sobreposições sonoras e espaciais entre as três vozes. O que na primeira voz é *participação*, comunhão da voz, da mulher e de toda a cidade a cantar um só

amor, latente na parte da canção que não aparece¹ na segunda voz é *separado*, cortado: *Quem vai é não é você, é o teu caminho. Pra onde você vai, se quem vai é ele? Se quem vai, vai sozinho? Sozinho* (RAMOS, 2006, pp. 12-13). É uma voz que diz que “desidrata e conserva a luz e a própria voz paradas no ar”, mas que instaura a ausência irreduzível de certificação externa da ação - *Quem canta? Para quem canta?* - e que explicita a expulsão do espectador - *O sal mantém a plateia no lugar, no lugar que é dela, do lado de fora* - e o coloca na posição de hipócrita leitor, chamando-o de imbecil ao final.

Já a voz do feno é compósita, enunciada pelas Pastoras da Velha Guarda da Nenê de Vila Matilde. Ela leva o caráter expansivo e reconciliador da voz da água - *Grita, verde. Grita, tudo.* - até a *dissipação* e a morte, completando o ciclo, a circulação entre vida e morte; invocação na voz e resistência da matéria; voo e peso; humano, animal e inumano; natureza e cultura.

Mas sobretudo, ressalto essas oposições pois, se existe aí à primeira vista uma formatação fabular, em que coisas, animais e homens têm vozes e compartilham um mesmo espaço, esse encantamento é logo quebrado. Não só pelo conteúdo da voz do sal, mas também porque uma parte fundamental do projeto é que as caixas de som iriam sendo expostas à medida que os burricos fossem comendo o feno e o sal e bebendo a água. Do mesmo modo, a voz que os burricos levam é *carga*. Ou seja: o que é posto em cena não é simplesmente a “voz das coisas”, mas vozes que são produtos de ações externas, e até forçadas, vozes *incrustadas* nas coisas, para usar o termo que retorna no texto do catálogo da exposição, que fala sobre os trabalhos com voz. A fábula, então, revela-se uma cena crua, um campo de atravessamentos entre elementos heteróclitos, em oposição à “cidade inteira a cantar, da canção”. Ou até uma não-cena, porque não há atuação, a ação sendo posta em movimento menos não por animais falantes, mas por animais enquanto matéria animada, aleatórios, indiferentes às vozes e ao espectador. Uma ação imanente e que se dissipa no ar: *Para quê? Para quem?*

Enfim, algo que me parece essencial aqui é a entrada em jogo de uma *desarticulação*, ou *perturbação entre a fala e o suporte material da fala*,² bem como de uma *separação entre*

¹ A letra continua: “Se todos fossem / Iguais a você / Que maravilha viver / Uma canção pelo ar / Uma mulher a cantar / Uma cidade a cantar, a sorrir, a cantar, a pedir / A beleza de amar / Como o sol, como a flor, como a luz / Amar sem mentir nem sofrer // Existiria a verdade / Verdade que ninguém vê / Se todos fossem no mundo iguais a você”.

² Esta uma hipótese central em todo o horizonte de problemas esboçado na etapa final do presente trabalho e desenvolvido com um pouco mais de profundidade em “Entre carne e sopro: corpos da voz em

voz e corpo que leva o problema da materialidade da voz na literatura do Nuno a outro patamar.³ Nesse sentido, acho que esse trabalho carrega os traços gerais do recorte que esbocei e tem uma singularidade interessante, relativa ao modo como a constituição do comum e uma certa encarnação de uma discursividade do Brasil tomam corpo em meio a uma hesitação entre o *matérico* e o *simbólico*. Como lembra uma certa problematização lacaniana da voz, o problema é que a *fonte* da voz está e ao mesmo tempo não está no corpo e a voz é simultaneamente ausência e presença (DOLAR, 2006). Mas, então, o que ocorre com a integridade da ação, a univocidade do discurso e a unidade da imagem da comunidade quando não há corroboração, mas atravessamento entre a fonte, o efeito, o lugar e o suporte corporal da fala?

Talvez, “dar voz às coisas” signifique colocar essa pergunta de modo opaco, buscando uma possível expansão. Se, como se lê em texto incluído na publicação que acompanha a exposição, intitulado “Fala, falante”, “A voz da nuvem já foi cooptada pela voz poética, e ninguém mais pode ouvi-la”, está-se ainda em uma problemática da voz: “Como é possível ouvir, não o sentido do que é dito, mas a voz mesma, sua textura, temperatura de cor, como é possível chegar até ela?” (RAMOS, 2006, p.46). Porém, de modo mais amplo, uma problemática da voz mais próxima à colocada por Giorgio Agamben: “A busca pela voz na linguagem, isso é o que é chama pensamento’ - a busca pelo que excede a linguagem e o significado” (DOLAR, 2006, p.11). A resposta, portanto, tendo de ser buscada em um campo de transbordamento recíproco entre mundo plástico e mundo literário, em que a busca em ambos os campos por um mais-de-sentido, não sedimentado corresponde a uma região intermediária de expansão da “voz poética”: “Colocar palavras em lugares inusitados” (RAMOS, 2006, p.46).

Nesse sentido é possível perguntar se estaria em jogo algo da ordem da visada de Jacques Rancière, segundo a qual “Literatura e democracia são dois modos de invenção de quase-corpos ou incorpóreos cujo dispositivo fragiliza as encarnações e identificações que ligam uma ordem do discurso a uma ordem das condições” (RANCIÈRE, 1995, p.15). Ou, ainda, indagar das consequências implicadas pela localização da fala em uma zona de atrito entre ao menos dois regimes heterogêneos de articulação material e simbólica da relação da obra com o mundo em comum. É o que transparece no final do texto que acompanha a exposição, com uma fala que encerra em simultaneidade dois regimes distintos, entre a intervenção no comum

Nuno Ramos”, a ser publicado em *Magma* No. 11. São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. 2015 (no prelo).

³ A formulação não deixa de se inspirar em parte na “separação radical entre voz e corpo” que Enoch Brater (1987) identifica na produção dramática final de Samuel Beckett.

constituído e a disrupção da articulação naturalizada entre voz e materialidade: “Mais do que mudar as coisas, quero lhes oferecer a sua voz”. Enfim, um enfrentamento provido apenas de mapas para cegos, para a pergunta que vem logo depois: “Mas qual voz? Aonde? E para quem?”

Referências

DOLAR, Mladen. *A Voice And Nothing More*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 2006.

BRATER, Enoch. *Beyond minimalism: Beckett's later style in theater*. Nova York: Oxford University Press, 1987.

MAMMÌ, Lorenzo. “Nuno Ramos”. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

_____ “Noites brancas”. In: RAMOS, N. *Noites Brancas*. Curitiba: Casa da Imagem, 2002.

NAVES, Rodrigo. “Em pó”. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

_____ “Gestar, justapor, aludir, duplicar”. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

_____ “Pinturas de 1988”. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997a.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: 34, 1993.

_____ *Ó*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____ *Hora da razão (choro negro 2)* (Publicação para exposição). Curitiba: Caixa Cultural Curitiba, 2009.

_____ *Vai, vai* (Publicação para exposição). São Paulo: Instituto Tomie Ohtake / Fundação Carlos Chagas, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.



XIV Congresso Internacional
Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias

ANAIIS ELETRÔNICOS
ISSN 2317-157X

STUDART, J. *Nuno Ramos* - Coleção Ciranda de Poesia. Rio de Janeiro: Eduerj, 2014.