







Nuno Ramos e a experiência dos limites / Osvaldo Silvestre ... [et al.] ; Compilación de Osvaldo Silvestre ; Mario Cámara. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Grumo, 2025.

164 p. ; 21 x 14 cm.

ISBN 978-987-48066-7-3

I. Arte Contemporáneo. I. Silvestre, Osvaldo II. Silvestre, Osvaldo , comp.
III. Cámara, Mario, comp.
CDD 760

Editora: Grumo

Colección: Materiales

Imagen de tapa: *Choro negro*. Foto: Eduardo Ortega

Diseño editorial de la colección: Natalia Gandini

Diagramación de tapa e interiores: Lucas Frontera Schällibaum

Corrección: Rema Sanguinetti

© 2025, Grumo

ISBN: 978-987-48066-7-3

www.salagrumo.com

Queda hecho el depósito que dispone la ley N.º 11.723

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente por ningún medio, tratamiento o procedimiento, ya sea mediante reprografía, fotografía, fotocopia, microfilmación o mimeografía, o cualquier otro sistema mecánico, electrónico, fotoquímico, magnético, informático o electroóptico. Cualquier reproducción no autorizada por los editores viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

Nuno Ramos e a experiência dos limites

Oswaldo Manuel Silvestre
Mario Cámara
(editores)



Índice

Presentación

Oswaldo Manuel Silvestre, Mario Cámara9

Estratigrafías sonoras en *Chão-Pão* de Nuno Ramos

Victoria Cóccharo.....17

O sumo das sílabas. Nuno Ramos e a paródia *potlatch*

Eduardo Jorge de Oliveira41

Da Luz Negra à Stanca Ombra: Adeus, Cavalo e a obra de Nuno Ramos

Alva Martinez Teixeira59

El trabajo de archivo en la obra de Nuno Ramos: entre lo personal, lo artístico y lo político

Marco Ojeda.....89

Túmulo de todo ato

Eduardo Sterzi 117

Ensaio sobre a dádiva

Veronica Stigger..... 141

Autores 157



Presentación

Oswaldo Manuel Silvestre, Mario Cámara

A um primeiro olhar, a obra do artista brasileiro Nuno Ramos (São Paulo, 1960) impressiona pelo seu excesso: de práticas artísticas, de suportes e meios, enfim, de uma pulsão de expressão e produção que se desdobra sem cessar em reflexão e ensaio, o que significa também que o fio vermelho que percorre todo este excesso é a suprema inteligência que nele se manifesta. De facto, Ramos tanto é um artista do domínio das artes plásticas, situado algures entre a tela – pintada, assemblada, desbordada – e a escultura, como uma figura desse vasto campo intermédia referido por práticas do tipo da instalação e, em menor grau, da performance (em que funciona como condutor ou maestro, mais do que como participante direto), como é ainda uma figura da escrita, que acompanha, de um ou outro modo, grande parte da sua própria produção artística, bem como do livro, desdobrando-se nos papéis de poeta, ficcionista e, sobretudo, ensaísta. Tudo isso compõe a singularidade do autor na cena brasileira e internacional, desde a sua irrupção nos anos 80, e tudo isso foi responsável pelo seu impacto no domínio das artes plásticas, o domínio onde se manifestou inicialmente, nessa década, vindo depois a expandir o seu campo de atuação para vários outros.

É, por isso, difícil e talvez inútil tentar delimitar Nuno Ramos numa disciplina ou linguagem, já que toda a sua obra decorre e *passa* por entre disciplinas, géneros, enfim, limites. Não por acaso, o texto introdutório àquele que é ainda hoje o mais abrangente volume de obras de Ramos, o volume *Nuno Ramos*, editado pela Cobogó, do Rio de Janeiro, em 2010, da responsabilidade de Alberto Tassinari, intitula-se “O caminho dos limites”, texto que começa assim: “A obra de Nuno Ramos move-se, ao mesmo

tempo, pela aceitação e negação dos limites da arte”. De facto, o trabalho de Ramos pode ser visto como ensaiando uma e outra vez o caminho que vai do corpo e da matéria à linguagem. É o que ocorre na passagem do livro *Ó*, de 2008, em que logo no capítulo inicial se elenca uma série de *coisas* – “pedras, organismos secos, passas, catarros, pegadas de animais antigos, desenhos que vejo nas nuvens, cifras, letras de fumaça, rima feita de bosta, imensidão aprisionada numa cerca, besouros dentro do ouvido, fosforescência do organismo, batimento cardíaco comum a vários bichos, órgãos entranhados na matéria inerte” – para concluir, “como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem?”¹

Logo a seguir, o narrador colocará a hipótese de “estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra”, hipótese que faria de nós “deuses corpóreos” e da natureza uma “gramática viva” (id., pp. 19-20). A hipótese abre a obra de Ramos a uma contaminação infinita com as matérias do mundo, matérias vivas, mortas, ou em estado de dejetos e lixo, o que faz desta obra um corpo a corpo com o mundo (tantas vezes, com o que resta desse mundo a partir do final do século xx) em busca da magia da linguagem, essa ferramenta que permite desdobrar a coisa em signo e, eventualmente, a “matéria estúpida” em “bênção”, para parafrasear de novo *Ó*. Daí o fascínio provocado por esta obra insaciável nos seus objetos e motivos, vazando-se em linguagens, discursos e formas sempre em expansão, mas sem a preocupação de responder à condição prévia do domínio hipertécnico que um romantismo persistente associa ao génio na arte. Antes pelo contrário, reivindicando o perfil do *amador* e que, tal um vira-lata numa cidade brasileira, mete “literalmente o nariz em tudo ... sem saber o que tem pela frente, mas curioso o suficiente para enfiar seu nariz em cada lata que encontrar”². Este vira-lata, ou *amador*, é obviamente uma personagem da tradição filosófica, fazendo da carência a condição para a ocorrência de Eros, figura da potencialidade, da abertura ao espanto e da potência, que em Nuno Ramos se traduz nessa produtividade para a qual tudo parece ser pretexto: uma canção ou um samba, um tronco arrastado pelas águas, um cão morto à beira da estrada, um boi, o

¹. Nuno Ramos, *Ó*, São Paulo, Iluminuras, 2008, p. 18. O livro venceu em 2009 o maior prémio literário do Brasil, o Prémio Portugal Telecom.

². Trata-se do texto “*Loser*”, inserido no volume de Nuno Ramos, *Verifique se o mesmo*, editado pela Todavia, de São Paulo, em 2019. A citação ocorre na p. 287.

horizonte, tubos e gruas, rochas, areia, o gramado de um campo de futebol, um texto, as ruas da cidade, um terreiro iluminado, enfim, pretextos, motivos matérias e coisas que a sua obra devora e assimila, para tudo transformar em linguagem da arte.

Mas Nuno Ramos é também um artista operando dentro da ideia e hipótese de uma soberania da arte, o que desloca e desdobra a sua assinatura, da heterogeneidade constitutiva da sua prática para a posição um tanto transcendental de quem não negocia nem o contexto nem a escala da sua intervenção, que só fazem sentido a partir desse *a priori* que atribui à arte uma posição em rigor extraterritorial e extramoral. Esta posição, que está longe de ser dominante na cena contemporânea, tendendo por isso a ser mal compreendida, nada tem de indiferença ao *locus* em que decorre a produção de Ramos (a tradição moderna brasileira, antes de mais, mas também a tradição ocidental), já que toda a sua obra acusa um diálogo muito refletido com esse solo obsessivo, das artes (eruditas e populares) à literatura, ao ensaio ou a formas de fazer comunidade, das quais a mais emblemática permanece o futebol. Ainda assim, precede tudo isso e prevalece por fim a reivindicação da obra de arte como signo aberto, alargamento do “possível da vida”³ ou seja, como talvez “a última experiência universalizante (seu público, voluntário ou involuntário, atravessa potencialmente as mais diversas categorias), ou ao menos não simétrica à discursividade fragmentada do mundo” (id., p. 254). Posição que podemos aproximar do privilégio, no trabalho artístico de Ramos, mas também no seu trabalho ensaístico, de objetos como a canção, o samba ou o futebol, experiências a um tempo brasileiras e universalizantes, para cuja abordagem Ramos propõe um discurso não técnico, dentro dessa aspiração, quer das Artes, quer das Humanidades, a uma comunicação com o público mais geral.

O excesso referido a abrir como signo maior da obra de Nuno Ramos manifesta-se, por fim, na reflexividade do seu trabalho, que com frequência recorre à escrita para se dobrar sobre si mesmo, interrogando motivações ou destinações de várias das suas obras. Podemos descrever essa reflexividade como uma consequência da pulsão ensaística que percorre o trabalho de Ramos, quer na forma como aborda tentativamente géneros,

³. Nuno Ramos, “Bandeira branca, amor”, in *Verifique se o mesmo*, p. 251.

linguagens, matérias e territórios, quer no recurso a uma escrita que, na descendência da tradição moderna, é *naturalmente* crítica da própria possibilidade da linguagem e da sua relação com o mundo. A escrita ensaística em Ramos desdobra-se, em rigor, em dois âmbitos que se sobrepõem ou cruzam, quase que fatalmente. O primeiro define-se por uma interrogação do sentido do seu próprio trabalho, que em certos momentos parece responder ou àquilo que é sentido como uma ausência de discurso crítico externo, ou a um imperativo de tomar posição, estipulando de algum modo o sentido de obras objeto de incompreensão. É o que sucede, por exemplo, no caso emblemático de Bandeira Branca, poderosa instalação para a Bienal de São Paulo em 2008, cuja polémica, desencadeada por associações de tipo ambientalista e animalista, suscitou ao artista a necessidade de intervir com o texto já citado “Bandeira branca, amor”, no qual a certa altura se declara: “Como nada ou quase nada se falou sobre o meu trabalho, peço licença para interpretar o que eu próprio fiz, partindo de uma breve descrição” (id., p. 252). O cunho ostensivamente corretivo da intervenção não deve, contudo, desviar o nosso olhar do essencial, que neste caso é a forma como a intervenção escrita filia Ramos numa linguagem altomoderna, em rigor já oitocentista, de artistas cuja prática se desdobra em reflexão escrita. Mas convém ainda notar que esta escrita aproxima Nuno Ramos de um paradigma contemporâneo brasileiro, em particular o de Helio Oiticica, autor cuja marcante intervenção na arte brasileira desde os anos 50 foi sendo acompanhada de uma intensa produção escrita, reunida pela primeira vez no volume póstumo *Aspiro ao grande labirinto*, em 1986.

Por fim, convém notar que esta escrita ensaística sobre arte (sobretudo) brasileira se vai desenrolando e desenvolvendo uma tese que pressupõe uma historicidade e filiação da sua prática artístico-crítica. De acordo com ela, a tradição crítica da arte moderna brasileira distingue-se pela “empatia extrema com seu objeto”⁴, manifestando-se por isso num discurso “crítico-poético” revelador de “*promiscuidade* entre poesia e crítica” (id.). Essa tradição, bem distinta da do ensaísmo literário, encontra-se, à altura da entrada em cena de Nuno Ramos, num processo de perda e substituição por um discurso acentuadamente mais disciplinar, em função de

⁴. Nuno Ramos, “Apresentação”, in *Ensaio Geral*. São Paulo, Editora Globo, 2007, p. 9.

mecanismos de institucionalização que a própria arte moderna brasileira foi reivindicando desde as suas ocorrências iniciais. De certa forma, Nuno Ramos chega à arte brasileira num momento de viragem e o seu trabalho consistirá, nos vários planos da sua manifestação, em lutar contra a normalização do campo. Para esse projeto, a sua escrita ensaística revela-se estratégica. Nas suas palavras,

Não foi fácil para mim escolher esta forma híbrida, mas quis, de fato, ainda uma vez, procurar uma passagem capaz de fazer destes textos parte de um desenho que vai se espalhando para além deles: o meu trabalho de arte como um todo. (id., p. 11)

É, pois, enquanto forma híbrida que a escrita ensaística de Ramos se volve espelho do seu trabalho artístico “como um todo”, procurando passagens entre as suas várias componentes, tentando manter essa produtiva promiscuidade disciplinar que fez a força do discurso e das artes brasileiras no século xx, no exato momento em que o impacto internacional da arte contemporânea brasileira (sobretudo notório desde o neoconcretismo) parece criar um efeito perverso de cristalização teórico-crítica. Nesse sentido, o trabalho de Nuno Ramos pressupõe uma narrativa da arte brasileira que revisita em regime artístico e crítico e que tenta rearticular produtivamente nas novas condições institucionais que são as da sua geração.

ESTE LIVRO

Este livro, que reúne ensaios de autores brasileiros e argentinos sobre Nuno Ramos, ocorre num momento específico do desenvolvimento da obra do autor e da sua receção. No primeiro caso, a sua obra, em função dos campos para que se foi expandindo, tem hoje um impacto tão significativo no domínio das artes como no domínio da reflexão sobre a escrita, seja ela de teor literário ou próximo dele (como acabámos de ver, a reivindicação da hibridização em Ramos arrasta formas de contaminação e de produção de proximidade). No segundo caso, a receção da sua obra é hoje um facto fora do Brasil e disso são bem reveladores, quer este livro, quer o colóquio internacional que teve lugar no Instituto de Estudos

Brasileiros da Universidade de Coimbra, Portugal, em 2019, com o título “Nuno Ramos e a experiência dos limites”. Desse colóquio, que contou com a presença do artista, que na altura apresentou duas palestras, uma sobre a sua produção artística, outra sobre a sua escrita, provém o impulso para a edição deste volume, que entretanto agregou outras colaborações.

O livro abre com um ensaio de Victoria Cóccaro, intitulado “Estratigrafias sonoras em *Chão-Pão* de Nuno Ramos”, no qual aborda a ópera experimental *Chão-pão* a partir da hipótese de que em numerosas produções artísticas latino-americanas se produz uma passagem do visual ao sonoro, ligada a um protagonismo adquirido por solos e materiais, que são investigados na sua potência, nos modos como nos afectam e como nós os afectamos. Isto acontece tanto no trabalho com sons, como na adoção de modelos ou figuras sonoras, como o eco, o ruído, a reverberação e o canto, para dar origem a presenças e agenciamentos materiais. São práticas artísticas que se abrem às possibilidades do som para criar novas ordens sensíveis em torno da matéria e sobre as quais Cóccaro se debruça na obra *Chão-Pão*.

Seguidamente Eduardo Jorge apresenta “O sumo das sílabas. Nuno Ramos e a paródia *potlatch*”, em que procura observar e analisar o gesto antropológico que une letra e matéria a partir da noção de paródia de um ritual amplamente documentado e anotado por Marcel Mauss, o *potlatch*. Dois pontos sobressaem desta observação: a invenção paródica das coisas na linguagem e os seus jogos sacrificiais em que artista e escritor ocupam um espaço singular. Nuno Ramos inventa um lugar, e a partir dele, convocando as formas teatrais da matéria e da linguagem verbal, estranha o mundo.

Alva Teixeira em “Da Luz Negra à Stanca Ombra: Adeus, Cavalos e a obra de Nuno Ramos”, começa por apontar a resistência à interpretação que a obra de Ramos nos oferece mas sempre na sua relação com o mundo para se centrar na análise da obra *Adeus, cavalo*. Teixeira, no entanto, faz uma extensa introdução sobre a variedade e heterogeneidade da obra de Ramos, que depois relaciona com o texto escolhido para análise. Em *Adeus, cavalo*, Teixeira encontra uma linguagem polifónica e constantemente exaltada que produz um discurso situado, desde o início, sob o signo do “órfico, grego”.

Marco Ojeda em “El trabajo de archivo en la obra de Nuno Ramos: entre lo personal, lo artístico y lo político” descreve e analisa o modo como Nuno Ramos trabalha com o arquivo através da análise de algumas obras plásticas e literárias significativas. Ojeda pretende assinalar os “gestos” arquivísticos em que se desdobram as obras de Nuno Ramos.

Em “Túmulo de todo ato”, Eduardo Sterzi parte de um paradoxo: a produção de Nuno Ramos caracterizou-se, desde o início, pela diversidade e profusão do que nos habituámos a identificar com o que há de mais característico da vida na sua máxima potência. No entanto, e através de múltiplos exemplos, Sterzi observa a presença insistente do túmulo como forma orientadora de toda a sua obra. Em vez de o pensar como uma contradição ou como opostos polares, os vivos e os mortos, a proposta crítica consiste em enredar estas duas zonas porque, como o próprio Ramos afirma, “o vivo nunca é vivo, o morto nunca é morto”.

Por fim, Veronica Stigger, em “Ensaio sobre a dádiva”, propõe uma análise exaustiva da obra *O globo da morte de tudo*, uma instalação de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska que teve lugar a 13 de novembro de 2012 na Galeria Anita Schwartz, no Rio de Janeiro. A instalação e a performance, que consistia em dois motociclistas entrarem nos “globos da morte” e partirem centenas de objectos colocados à sua volta em prateleiras, encenam a violência como força motriz do trabalho no seu sentido mais literal. Stigger analisa a catarse que advém da destruição dos objectos, a condição sacrificial que a cerimónia parece adquirir e, finalmente, propõe o conceito de *potlatch* como o momento último dessa destruição.



Estratigrafías sonoras en *Chão-Pão* de Nuno Ramos

Victoria Cóccaro

Durante junio de 2023, Laurie Anderson hizo una gira por algunos países de Europa. En cada ciudad que visitó, en un determinado momento del show, la artista realizaba el “Yoko Ono Scream”. Retomando la respuesta que dio Yoko al resultado de las elecciones de Estados Unidos del 2016 (las que llevaron a Donald Trump a la presidencia), un grito sostenido durante 3 minutos¹, Laurie Anderson invitaba al público a gritar, por 10 segundos, lo más fuerte que pudieran. En este caso, les sugería pensar en los genocidios que se perpetran a lo largo y ancho del planeta, el colapso climático, los incendios en el Amazonas o el derretimiento de los polos. El bullicio era medido en decibeles y el que, al final de la gira, había gritado más fuerte, resultaba ganador. Los gritos en recitales de rock quizás no sean una novedad, pero Laurie estaba poniendo un marco sobre ellos, convirtiéndolos en medio expresivo o reconociéndolos como tal. Como si hubiera ciertas preguntas que solo pueden responderse con frecuencias sonoras, como si hubiese ciertos problemas de nuestro presente que se expresan mejor con decibeles que con imágenes, como optó Yoko Ono en 2016.

Quería comenzar el texto con esta referencia para presentar un pasaje de lo visual a lo sonoro que advierto en variadas prácticas artísticas latinoamericanas contemporáneas y que vinculo con el protagonismo que

¹. Luego de las elecciones, Yoko Ono publica en Twitter el siguiente mensaje: “Dear Friends, I would like to share this message with you as my response to @realDonaldTrump. love, yoko”, el posteo está acompañado por un audio de un grito montado sobre una foto de ella gritando con un micrófono en la mano. Es su respuesta al triunfo de Trump, un grito desgarrado, visceral, como viniendo de las entrañas de la Tierra.

han adquirido, en algunas de ellas, materias y suelos: la indagación de sus potencias, las maneras en que nos afectan y podemos afectarlos, los modos en que lo geológico se entrelaza con las vidas, las historias y los cuerpos humanos. Esto ocurre tanto en el trabajo con sonidos, como en la adopción de modelos o figuras provenientes de lo sonoro como, por ejemplo, el eco, el ruido, la reverberancia, el canto para dar lugar a presencias y agencias materiales. Son prácticas artísticas que se abren a las posibilidades de lo sonoro para crear nuevos órdenes sensibles en torno a la materia. Tal es el caso de *Chão-pão*, una ópera experimental de Nuno Ramos de la que voy a ocuparme en este escrito.

Vista, tacto, escucha

Que el suelo habla, y que desde el suelo se proyectan materias cargadas de tiempo acumulado, es una preocupación que motoriza la práctica de Nuno Ramos desde sus primeras obras y que ha elaborado a través de diversas estrategias, tanto desde la omnipresencia de la figura del fósil, como en el vínculo entre palabra y materia que recorre muchas de sus esculturas, instalaciones y escrituras. Pienso, por ejemplo, en *Caixas de areia* (1995) o *Craca* (1997), y en la serie de instalaciones que tienen textos escritos con cal, carbón, brea, vaselina, cenizas o goma y que se despliegan sobre suelos o paredes (*Aranha, Vidrotexto, Breu, Canoas y 111*, 1991-1992). Las palabras-materia no pertenecen únicamente a sus obras visuales, están también en su literatura, en escrituras que adoptan, por ejemplo, formas geológicas –de sedimentación, de avance en capas– para narrar suelos activos que están en continua composición y descomposición, como el que aparece en *Cujo*, su primera prosa, de 1993. Un suelo que en Nuno es, siempre, una gran pregunta (*O chão e a grande pergunta*, escribe en su poemario *Junco*, de 2011). Son suelos y materias que imantan a una escritura que pretende escapar del lenguaje con el que, sin embargo, se escribe, como ocurre insistentemente en *Ó*: “dar a la voz la materia – tinta, paño–, dar a la materia su voz”².

². Nuno Ramos. *Ó*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, [2008] 2014, 105.

¿Cómo se leen las palabras-materias? ¿Cómo se lee el fósil? ¿Cómo se lee el suelo... o la “cosa-mapa para hombres ciegos”, como escribe en *Cujo*? En estas obras, pero ya acaso desde su primera instalación titulada, precisamente, *Pele I* (1988), Nuno invoca al tacto, y las potencias que activa el afecto, como modo de lectura de eso que escribe con marcas y texturas. Los fósiles, allí donde un cuerpo talla en relieves su inscripción sobreviviente, o las escrituras materiales de las instalaciones, transparentes y casi visibles, se leen hápticamente: no hay que verlas sino *tocarlas*, pues más que visibles, se han vuelto *sensibles*, han adquirido una presencia *afectiva*³.

Sin embargo, en producciones recientes como *Chão-pão*, su trabajo se ha desplazado desde el vínculo palabra-materia hacia el vínculo palabra-sonido. Además, como adelanté, ha incorporado modelos sonoros como el eco, el ruido o el loop como métodos de composición. De la vista al tacto y del tacto a la escucha, materias, fósiles y suelos irrumpen y activan o demandan este movimiento hacia lo sonoro, patente en el trabajo de Nuno, pero que gravita, como señalé, en otras prácticas contemporáneas, tanto performáticas como escriturales, que se ocupan de poner en escena agencias materiales, entidades que no están vivas, o cuyas formas de existencia no se dicen con la figura del organismo, pero que tienen efectos sobre los cuerpos y sobre la sensibilidad. Pienso, por ejemplo, en el uso del loop en la obra escénica *Cómo volverse piedra* (2021) de Manuela Infante, la coralidad en la prosa gráfica *La compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci o el canto en los poemas de *Paleo Río* de Lucía Bianco (2022), por mencionar solo tres casos de un extenso y variado corpus.

El que estas obras utilicen el sonido para *narrar* la materia puede pensarse como un nuevo pliegue de aquello que Jens Andermann identifica como un *desgarramiento del marco paisajístico*⁴: la aparición, en el arte y la literatura latinoamericana, de un espacio y una materia que no se ordena a través de un dispositivo visual como paisaje. La articulación entre materia, suelo y sonido –como ocurre en *Chão-Pão*– nos ubica, entonces, en una configuración distinta de aquella en la que la perspectiva funcionó como

³. Victoria Cocco. *¿Qué está vivo? Literatura y arte en el cambio de siglo*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2023.

⁴. Jens Andermann. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Chile: Metales Pesados, 2018.

dispositivo de ordenamiento del espacio por parte de un sujeto que lo ve, lo domina y lo vuelve redituable a la distancia⁵.

¿O será qué precisamente desde ese fondo geológico donde el ojo no sirve, desde adentro del suelo, donde no se puede mirar porque no hay distancia para que funcione ninguna perspectiva desde la que el ojo pueda medir el espacio desde afuera del cuadro, será que ahí, en los estratos, desde las capas subterráneas, más que el ojo habrá que poner el oído? ¿Será que, más que imágenes, desde los sedimentos suben rumores, sonidos, vibraciones? ¿Es el suelo, la materia, un fenómeno sonoro más que visual? ¿Será que a esas formas de existencia que exceden la escala humana, más que retratarlas en imágenes, habrá que acercársele por sonidos? ¿Hacer oír más que ver? ¿Y será la escucha, más que la vista, lo que permite adentrarse en el suelo, pero no, ya, como ese objeto a explotar, sino como ese grosor en el que nos sumergimos? El sonido permite abandonar la idea de “naturaleza” como un objeto de contemplación a la distancia para vincularse, más bien, desde la copertenencia y la experiencia inmersiva que implica la escucha. En otras palabras, la posición de escucha no es la del punto de vista, la escucha implica estar inmerso en o atravesado por los sonidos. Una escucha que se hace, además, con todo el cuerpo, no solo con los oídos.

Luego del tacto⁶, el sonido se propone como una nueva respuesta a las críticas al ocularcentrismo de la modernidad que las prácticas artísticas han formulado a lo largo del siglo XX⁷. Si, a principios del siglo XX, las críticas al humanismo y la hostilidad hacia la primacía visual están asociados, el trabajo estético con el sonido podría pensarse en articulación a la emergencia, en la filosofía, de los denominados “nuevos materialismos” o “materialismos posthumanos” y su profunda interrogación sobre los binomios de la ontoepistemología moderna (naturaleza y cultura, sujeto y objeto, agente e inerte, acción y reposo e, incluso, vida y muerte). Pero el trabajo con lo sonoro se ubica no solo en este horizonte epistémico, sino que se inscribe, a su vez, en el contexto de un evidente deterioro ecológico como efecto de la extracción intensiva. Si se lo escucha, entonces, desde un

⁵. John Berger. *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2000.

⁶. Florencia Garramuño. *Mundos en común*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009; Jean-Luc Nancy. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

⁷. Martin Jay. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007; Rosalind Krauss. “The im/pulse to see”. En Hal Foster, ed. *Vision and Visuality*. New York: The New Press, 1999.

entrecruzamiento entre ontología, estética, política y economía, la emergencia sonora de materias y suelos en el arte y la literatura contemporánea parece ser un eco de esos estratos que el capital despertó de su sueño geológico e irrumpen en lo sensible; materias y suelos (y los cuerpos que lo habitan) que por la ampliación de la frontera extractiva han quedado en el centro de la escena cuando antes estaban en la periferia o eran invisibles. Así como el fósil y su lógica de la huella desplegaba escrituras no lingüísticas sobre las superficies, el temblor del suelo podría ser una voz sin lenguaje que no debe entenderse desde la oposición articulado/inarticulado, como propone Gabriela Milone⁸, sino como “variaciones fónicas”, aperturas, vibraciones, resonancias. Frecuencias o intensidades, más que formas: quiebres, estallidos, rumores, ruidos, crujidos que necesitamos volver inteligibles, ¿inteligibles? Volveré sobre este punto.

El suelo canta

En una pequeña prosa que está al comienzo de *O pão do corvo* (2001), Nuno escribe sobre un suelo que canta. Es un suelo sobre el que ya no hay textos escritos con diferentes materiales, como en las instalaciones, ni desde el que brotan estratos insurgentes, como en la ola de fósiles de *Craca*, es un suelo que, más bien, emite un murmullo constante y, a veces, canta. Se sabe que tiene un cuerpo mineral, pues está relleno de una pulpa de cal y ceniza, pero no se lo puede ver, se camufla entre las líneas del suelo erosionado, hundido en ese barro seco. Solo se supo de él por la irradiación de su campo magnético. Quien lo describe integra un grupo que se dedica a su cuidado, lo cubren con una tela para que no junte polvo o se lo protege del sol, pero ignoran si *eso* está vivo, más bien, parece habitar en un umbral de lo vivo... y del lenguaje. Todas las tardes, se pone a cantar y con él, o por él, cantan sus cuidadores: “É então que ele canta. Todos cantamos. Nos pomos a cantar a mesma música. Primeiro uns assobiam, depois todos cantamos bem alto. Ele canta através de nós. Nós cantamos por causa dele”⁹. A partir de esta escena, de este suelo cantor, quiero adentrarme en *Chão-Pão*.

⁸. Gabriela Milone. *Ficciones fónicas. Materia, paisajes, insistencias de la voz*. Chile: Mimesis, 2022.

⁹. Nuno Ramos. “Ele canta”. *O pão do corvo*. São Paulo: Iluminuras, 2001, 10.

Chão-Pão se estrenó en el marco de *A extinção é para sempre*, un proyecto colectivo que Nuno llevó adelante entre mayo del 2021 y mayo del 2022. En sus siete episodios participaron artistas visuales, coreógrafos, dramaturgos, bailarines, cineastas y escritores que realizaron intervenciones urbanas, contra-monumentos, performances, instalaciones, textos. El primero de ellos fue *CHAMA*, un monumento virtual colectivo de luto, levantado en memoria de todos aquellos que perdieron la vida durante la pandemia, “no solo aquellas muertes por el virus, sino también, en un sentido más general, las muertes que nuestro tiempo viene banalizando irremediablemente”, según aclara la Web del proyecto. Así, durante un año, a cualquier hora del día, se podía ver la pequeña llama de un encendedor zippo plateado, ondulando en un video que, filmado en vivo desde una de las salas del SESC de Av. Paulista, se transmitía sin interrupción por un canal de YouTube. El monumento/ritual se completaba con transmisiones de otras llamas de quien quisiera colaborar desde cualquier parte del mundo: videos de velas de diversas formas y colores, fogatas, altares, un primer plano del sol, una parrilla, un fósforo se intercalaron con la imagen del encendedor ubicado en el SESC. *CHAMA*, además de funcionar como sustantivo para referir a las *llamas*, lo hacía como verbo, *llamaba* a hacer una pausa y dignificar cada pérdida, respondiendo a una necesidad de luto en un mundo atravesado por la muerte, la naturalización de la violencia, la amenaza de extinción. Pero un luto que no sea ni privado ni individual, sino público y comunitario. Como el resto de los episodios de *A extinção é para sempre*, *CHAMA* indagó maneras de participación colectiva, en este caso, un ritual experimental y a distancia para elaborar pérdidas y, de modo general, la complejidad del momento que se estaba atravesando.



De la constelación que conforma *A extinção é para sempre* me interesa en particular una serie de tres obras escénicas que vengo intentando abordar, no como performances, sino como óperas experimentales¹⁰, término que no pretende reemplazar sino ampliar el de performance, y que me permite profundizar sobre el vínculo palabra-sonido en las coordenadas de un espacio escénico que se vuelve agente o partícipe de la obra, es decir, que no es un mero fondo sobre el que transcurren las acciones de los personajes o la trama en un sentido clásico. Además, porque esa participación del dispositivo escénico ocurre, quiero sugerir, sonoramente, y es el sonido, junto a los cuerpos, quien tiene un rol protagónico en el desarrollo de la pieza y el tejido dramático.

Chão-Pão, entonces, estrenada a fines de mayo de 2021, es la primera de esta serie. A ella le siguieron *Os desastres da guerra*, en julio, e *Iracema Fala*, en agosto. Las funciones de estas obras fueron realizadas en el SESC de Av. Paulista, en São Paulo, durante la pandemia del Covid-19, por lo que no tuvieron público presente en la sala, pero fueron transmitidas en vivo por YouTube.

En *Chão pão*, la construcción, destrucción y barrido de un suelo hecho de panes y baldosas abre la historia de Brasil a múltiples capas temporales y sonoras. En la escena participan 5 bailarines. Los primeros minutos se dedican a apoyar baldosones blancos sobre panes (que, se aclara, no están aptos para el consumo).



¹⁰. Victoria Cócara. "Catastrophe and Utopia in the Experimental Opera, *Os desastres da guerra*, by Nuno Ramos". *Journal of Latin American Cultural Studies*, Volume 34, Issue 1, New York/London: Routledge/Taylor and Francis Group, 2025. En prensa.

Así, van construyendo el suelo sobre el que van a bailar o caminar durante la obra, quebrándolo y modificándolo. Mientras despliegan este suelo-pan, hacen diversas coreografías: uno recorre la sala caminando para atrás; otro, encapuchado, rodea el perímetro mientras repite una serie de movimientos mecánicos (hace un reverencia, acomoda los panes hacia adentro, hace como que lanza algo al aire, golpea una puerta). Otros dos conversan al oído, parecen estar planeando la obra que ocurrirá a continuación. El quinto, atormentado, quiere huir de la sala, corre, se tira al piso, mira con desconfianza a sus compañeros. Es el único bailarín que emite sonidos (no palabras): gime, grita, solloza, parece dolido y aterrado.



Cuando terminan de montar el suelo, los bailarines hacen una reverencia y las pantallas comienzan a reproducir, en loop, escenas de dos películas de Glauber Rocha, *Deus e o Diabolo na terra do sol* (1964) y *Terra em Transe* (1967). En ellas, pronunciadas por distintos personajes, se repite la frase “A culpa nao é do povo”. Este audio aparece de modo intermitente a lo largo de la pieza, a veces procesado con efectos de delay y reverb, otras en reversa y a distinta velocidad, como si fuesen ecos deformados. Además, se escuchan interferencias, fragmentos de instrumentos de viento, cuencos tibetanos y sintetizadores. A este conjunto de sonidos pregrabados y emitidos por fuentes electroacústicas se suman los sonidos, producidos en vivo, de quiebres y estallidos, cada vez que un bailarín avanza sobre el suelo de baldosas y panes. El crujido del suelo compone un ritmo irregular sobre la uniformidad del loop.



A medida que las baldosas se van rompiendo se colocan otras enteras. La construcción del suelo, que al comienzo fue en extensión, es ahora en profundidad: sobre el estrato de escombros se pone un nuevo estrato y el suelo avanza en grosor, en capas superpuestas, que volverán a quebrarse bajo los pies de los bailarines. El sonido, también, se compone por adhesión de capas cuando al loop del audio se le adhieren otras capas de ese mismo audio procesado. Al final, cuando las baldosas están en su mayoría surcadas por quebraduras, hechas pedazos, se barren los restos con palas metálicas y se forma un montículo sobre el que los bailarines se sientan. En ese momento comienza a sonar, nuevamente, la pista de audio.



Del suelo, su pregunta, ya no son marcas, huellas y texturas que se leen hapticamente, sino que el suelo se rompe y de él brotan sonidos. Se hace presente, entonces, como resonancia, vibración y, como adelanté, participa de la escena: no proviene desde un fuera de campo sino que surge desde adentro. El suelo adquiere allí una presentación no representacional, quiero decir, su actividad no está representada, se presenta: ocurre y tiene efectos. Ni como naturaleza ni como paisaje, está en actividad y es un integrante más de la obra.



Ruido

En primer lugar, me interesa pensar la opción por el sonido como estrategia para presentar fuerzas geológicas, su agencia y el poder performativo que tienen; para construir, entonces, personajes no humanos y explorar, en este caso, cómo el suelo podría narrar. Además de trabajar con la materialidad del sonido, *Chão-Pão* utiliza dos figuras sonoras, el ruido y el eco, como métodos de composición e indagación.

Si el lenguaje se sustrae de los cuerpos –que solo emiten sollozos, gemidos, fricciones– para condensarse en los materiales, si el único “parlamento” que se escucha es el del suelo (el estruendo *ruidoso* de las baldosas al quebrarse) y el que emiten cuatro pantallas que reproducen, en loop,

escenas de películas de Glauber Rocha, será porque son los sonidos los que cuentan historias: las capas estratigráficas de ese “suelo pan” sobre el que se desarrolla la acción dramática –o mejor, quizás, que *es* la acción dramática–, además de estar hechas de capas de materia, están hechas de capas de sonidos. Como si el suelo guardara, también, fósiles sonoros, y convocara modelos sonoros para emerger en lo sensible. Del tacto a la escucha, en *Chão-Pão* el suelo acumula, en sus capas, *sonidos* temporales de sus erosiones, extracciones y violencias. Allí, la propuesta de la obra parece ser la construcción de un aparato de escucha del suelo, con el que se relaciona en tanto *experiencia acústica*.



El drama, entonces, está en el suelo, allí radica el conflicto y el relato. ¿Cuál? En principio, el de la relación que tienen cuerpos y suelo. La rítmica irregular de los quiebres de las baldosas son los *documentos sonoros* de ese encuentro, de ese contacto. Si en la lógica del fósil el cuerpo pesa y deja marcas que invocan una lectura táctil, aquí el peso del cuerpo se imprime con sonidos. Esta *sinfonía ruidosa* narra, además, la transformación que atraviesa ese suelo pan a lo largo de la obra (se construye, se destruye, se arrastra)¹¹. Pero los quiebres funcionan, a su vez, como *huella espacial* en tanto revelan el espacio. Son una experiencia del suelo, del territorio. Por último, si el suelo se dice con sonidos, y si el sonido es, al fin de cuentas, aire que oscila de un modo particular, los quiebres y estallidos también revelan el aire, como lo hizo el virus, poniendo en evidencia los lazos indelebles que vinculan a los cuerpos y, principalmente, la

¹¹. Una obra que se disuelve, desborda, derrite o cambia de color, que se hunde, quiebra o destruye, una obra que escenifica su desobrararse, no es ninguna novedad en el horizonte estético del trabajo de Nuno: *Choro negro* (2004), *Vaso Ruim* (1998), *Pedras Marcantonio* (1998), *O globo da morte do tudo* (2016).

copresencia de fuerzas, agencias y potencialidades ‘invisibles’, existencias con las que somos contemporáneos, que están pero que no vemos, cuyos modos de aparición implican una transfiguración del régimen sensible. Un virus, un estrato, los cambios del clima, la atmósfera.

Si el ruido se utiliza habitualmente para nombrar aquello que en la comunicación no es una señal, lo que no transmite un mensaje ni tiene información, si podría pensarse, a su vez, como ese “fondo” sobre el que en el “relato del héroe” se desarrollaría la acción¹², en *Chão-Pão* invierte posiciones: la acción está en ese *ruido*, la “señal” es ese *enjambre de frecuencias*¹³, ese “fondo” que tampoco permanece constante ni inmóvil como escenografía de los actos de los personajes humanos. El ruido no es, en este sentido, el fondo –lo opuesto– de una señal, sino un medio donde experimentar las interacciones o mutaciones de aquello que suele concebirse a partir de oposiciones binarias, estables y unívocas. *Chão-Pão* opta por el ruido como modelo epistemológico y artístico para escapar a las dicotomías de la metafísica occidental (naturaleza/cultura, sujeto/objeto, agente/inerte, incluso, vida/muerte) y reabrir la pregunta por las relaciones o “ensamblajes”¹⁴ entre múltiples modos de existencia, para abordar, entonces, la relación coafectiva entre elementos orgánicos e inorgánicos, agencias humanas, materiales y climáticas. El ruido es la manera en que *Chão-Pão* piensa y narra esas *zonas de contacto*¹⁵ con agentes no humanos.

¹². Ursula K. Le Guin. “La teoría de la ficción como bolsa transportadora”. *Cuadernos materialistas*, N° 5, Buenos Aires: Colectiva Materia, 2020.

¹³. Llamo al ruido de esta manera a partir de cómo es definido desde la física, un conglomerado de ondas sonoras de distintas frecuencias que no entran en relaciones armónicas: “noise can be defined as a non-periodic complex sound, in other words, a sound that can be decomposed into a large number of sound waves all of different frequencies that (according to Fourier’s theorem) are not multiples of one basic frequency and which do not therefore enter into harmonic relations with each other”. Greg Hainge. *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*. New York: Bloomsbury, 2013, 3.

¹⁴. Donna Haraway. “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco”. *Leca. Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año III, Vol I, 2016.

¹⁵. A partir del último libro de Mary Louis Pratt, *Planetary Longings* (2022), puede pensarse cierta mutación del concepto “zona de contacto” que la autora había construido en *Ojos Imperiales* (2010). Allí era utilizado para pensar espacios de encuentros coloniales, espacios sociales donde culturas dispares se encuentran, chocan y enfrentan, en situaciones en general asimétricas, atravesadas por posiciones de dominación y subordinación, donde se dan relaciones en condiciones de coerción, inequidad y conflicto (Mary Louis Pratt. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Ofelia Castillo, trad. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010,

Sin embargo, si bien el ruido no es interpretado aquí como lo opuesto a la señal, también es cierto que ante la irrupción en lo sensible de este tipo de existencias nuestras *señales* quedan girando en el vacío. La proliferación de nombres para nombrar la extinción (antropoceno, capituloceno, chthuluceno, posthumanismo, neoextractivismo, preapocalipsis, etc.) da cuenta de una laguna conceptual, una falta de marcos desde los que reflexionar, o al menos acercarse, a aquello que, precisamente, excede los marcos de “lo humano”, aquello que se ha pensado como su fondo, su resto, su ruido.

Allí es que el ruido hace presente aquellas existencias que si bien, por un lado, tienen arcos temporales que exceden el de la narración histórica y el modelo del desarrollo, como los de la geología y lo mineral, por otro, forman parte de la historia como su doble invisible, haciendo entrar en tensión –o en fricción, o en erupción, o *en trance*– su temporalidad. Pues, si bien son existencias que escapan al tiempo y escala humanas, no son escindibles de la experiencia del extractivismo. Por eso, no se trata del suelo o la materia como “cosa en sí”, sino de su relación o ensamblaje con los cuerpos, los espacios¹⁶ y dentro de procesos históricos: se trata de un “materialismo transcultural”, al decir de Héctor Hoyos¹⁷, un entrelazamiento entre procesos naturales y conflictos culturales –en *Chão-Pão*, el aire, el suelo y los cuerpos que lo habitan.

Desde estas ideas podemos volver a escuchar el suelo de *Chão-Pão*. Además de documentar sonoramente la relación entre los bailarines y las baldosas, por el ritmo irregular con que suenan, los quiebres parecen tiros. Como si el suelo no pudiese cantar sin las violencias que lo atraviesan, sin la historia del extractivismo ni las disputas por el territorio y la propiedad de la tierra. Una serie de luchas, de destrucción y reconstrucción (¡sobre panes!) que hunde sus raíces en la conquista –el suelo está hecho de baldosas blanquísimas y brillantes, la blanquitud, parece sugerir

33). En *Planetary Longings*, el concepto se amplía para pensar zonas de contacto con agentes no humanos, y hasta no vivos, como la luz, la oscuridad, la tierra, el fuego o el aire, el calor o el frío. (Mary Louis Pratt. *Planetary Longings*. Duke University Press, 2022).

¹⁶. Verónica Gago. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta y Limón, 2014. Verónica Gago, *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón 2019. Jusi Parikka. *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.

¹⁷. Héctor Hoyos. *Things with a History. Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. Columbia University Press, 2019.

Chão-Pão, es una de las fuerzas que impactan o uno de los estratos que sedimentan el suelo¹⁸.

Según enseña *Chão-Pão* a través del sonido y de sus materiales, las fuerzas geológicas se trenzan con las fuerzas históricas, la historia y la geología no van por caminos diferentes. Si el espacio es tiempo, el tiempo, esa gran categoría de la modernidad occidental desde la que (se) mide su inteligibilidad –desarrollo, progreso, evolución, incluso, revolución– pierde sentido ante la presencia del suelo. De un suelo y un espacio que *ya es* tiempo encriptado, plegado, retorcido. Si lo que hay que narrar no es el tiempo de la acción del héroe, sus conquistas, batallas y matanzas, si el binarismo tiempo/espacio –de un tiempo que avanza en línea recta sobre un espacio-escenario– ya no funciona, ¿cómo narrar? Con ruidos y loops, contesta *Chão-Pão*. Con los modelos que ofrecen. Por ejemplo, el de un transcurso de giros, quiebres, torsiones y plegados, como el del loop procesado de *Chão-Pão*. Un modelo sonoro/narrativo que se inscribe tanto en las capas de la composición sonora y del suelo, como en las repeticiones, torsiones y plegados de las coreografías, y que, según veremos más adelante, incorpora lo geológico, su temporalidad.

Pero en este punto es importante recordar que el suelo no canta *solo* con la rítmica irregular de sus quiebres y estallidos, canta, además, con la agencia de lo simbólico, canta con restos de la cultura, en este caso, del cine brasileño de los años 60. Porque si bien el suelo es, sí, lo que une a todas las existencias, lo que tienen en común¹⁹, sin embargo, no es universal ni inmutable, parece ser, también, histórico. Entre el crujido y los fragmentos fílmicos, el suelo de *Chão-Pão* desmiente una fantasía que circuló en el contexto de la pandemia, cierta idea de que la “naturaleza”, sin el asedio del hombre, “volvería” al comienzo del mundo, a un estadio primitivo y exuberante, un paraíso originario supuestamente despojado

¹⁸. Sigo aquí a la propuesta de Mary Louis Pratt de pensar a la colonialidad como *fuerza* más que como sistema: “I suggest the fruitfulness of conceiving indigeneity, coloniality, modernity, or decolonization in this way, as forces rather than systems or structures.” (Mary Louis Pratt. *Planetary Longings*. Op. Cit., 7). Según desarrolla en su ensayo, Pratt propone el concepto de fuerzas para pensar actores como la colonialidad o el fuego que son capaces de operar en muchos registros, en condiciones, espacios y tiempos muy diversos.

¹⁹. Desde esta premisa parte la especulación de Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*: “Una teoría del subsuelo y del suelo de lo humano, de lo que nos une a todos”. Josefina Ludmer. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

de “cultura”²⁰. No es lo que le sucede al suelo de *Chão-Pão*, que lleva las marcas –o los sonidos– de la historia. La del suelo es una memoria que no es humana (ya que excede sus escalas temporales y espaciales), pero tampoco estrictamente “natural”, en el sentido de una naturaleza que existiría, que podría existir, de pronto, como si la acción humana no hubiese existido. En este sentido, *Chão-Pão* da cuenta de otro desplazamiento en el trabajo de Nuno Ramos. Si en las instalaciones con escrituras, en un vector que se proyecta incluso hasta Ó, trabaja como si el lenguaje pudiese ser materia y no sentido, aquí, la materia parece emerger con lenguaje, retazos culturales, sentidos.



Sin embargo, el sonido, las estrategias sonoras, vienen a operar sobre esos sentidos. Es en el loop de las películas de Glauber Rocha que *Chão-Pão* trabaja con la figura del eco para abrir diferentes estratos semánticos en la frase “la culpa no es del pueblo”. Por medio del eco, se genera una tensión y una oscilación del sentido de la frase (la culpa no es del pueblo, la culpa es del pueblo, hay pueblo, no hay pueblo, hay culpa, no hay culpa, etc.). El eco, como el ruido, trabaja contra cualquier ilusión de fijeza del sentido²¹. Entre el ruido y el eco los términos se vuelven fluctuantes y la sintaxis varía en relación a los cortes sobre la frase: a través de la repetición sonora, la frase –su sintaxis, su sentido– o permanece igual o se quiebra, atraviesa la

²⁰. Durante los primeros meses de la pandemia por el Covid-19, noticieros de todo el mundo (y miles de posts en redes sociales que no tardaron en hacerse virales) informaron sobre los paseos de muy variados animales por diversos centros urbanos del planeta y la disminución de la contaminación del aire, entre otros fenómenos. En todos los casos, la tesis era la misma: que la naturaleza finalmente “reocupaba” los espacios robados por el hombre, la cultura.

²¹. Sobre esta condición del ruido, Hainge precisa: “it is fundamentally anathema to stasis and thus opposes all illusions of fixity, pulling form beyond Itself through expression and bringing about the collapse of Meaning”. Greg Hainge. *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*. Op. Cit., 23.

misma tensión que el suelo entre el quebrarse y el no quebrarse cada vez que un bailarín lo pisa. De este modo, el ruido y el eco generan una *situación de escucha* plagada de tensiones, las cuales son encarnadas por los cuerpos de los bailarines en su vínculo con los otros cuerpos, las materias y el suelo: retirar y colocar, construir y destruir, moverse con prudencia y golpear con violencia, estar adentro y estar afuera. Una tensión que está, además, en un suelo que oscila entre la fecundidad (el trigo y el pan como símbolos de la fecundidad de la tierra) y el agotamiento (del suelo queda, al final, un montaña de escombros).

Pueblos, revoluciones, trances

Deus e o diablo na terra do sol y *Terra em transe*, son dos películas que ponen en escena imágenes de pueblos y revoluciones, frustradas en un caso, imposibles en otro. En ambas, según analiza Deleuze²², la agitación no proviene de una toma de conciencia, puesto que no existe un pueblo unificado y homogéneo –el proletariado, el campesinado– que tomaría el poder, sino que “el pueblo falta”. Gonzalo Aguilar retoma esta línea cuando precisa que *Terra em transe* cuestiona la organicidad del pueblo. Esto se expresa tanto en la falta de un líder que interprete la palabra del pueblo, pues “los mediadores –los letrados– oscilaban entre ser bufones de palacio y redentores desesperados”²³, aclara Aguilar, como en un pueblo que, cuando habla, rechaza el papel que se le había asignado: “en una escena carnavalesca de *Tierra en transe* –a la que pertenece precisamente el fragmento que se repite en *Chao-Pao*– el pueblo se torna ininteligible y lo real se vuelve imposible”²⁴.

Revolución, acaso todavía buscada, soñada o esperada a fines de los 60, después de su mudez durante los años 90, en las primeras décadas del siglo XXI pareció retornar pero solo fragmentariamente, con matices y desplazamientos²⁵. Además de la crisis de las imágenes políticas, de la

²². Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

²³. Gonzalo Aguilar. *Más allá del pueblo*. Buenos Aires: FCE, 2015, 186.

²⁴. *Ibid.*

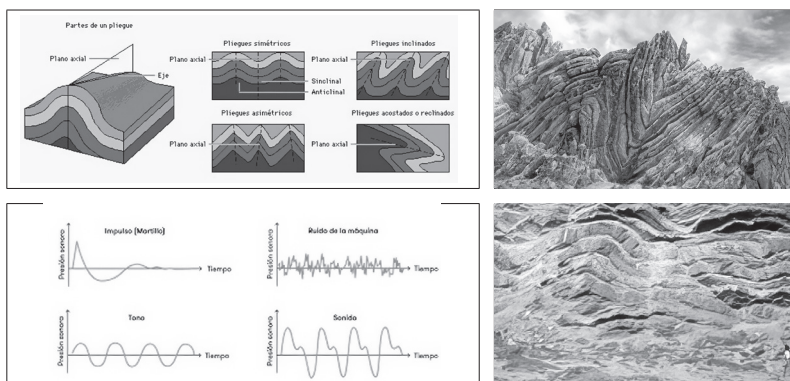
²⁵. Mario Cámara. *Restos épicos: relatos e imágenes en el cambio de época*. Buenos Aires: Librería, 2017.

posibilidad de imaginar otro mundo al del capitalismo, la revolución es una pieza que ya no pareciera poder dialogar con las coordenadas del presente por una crisis temporal. La lógica revolucionaria supone destruir un orden para fundar otro, nuevo, pero ¿qué pasa si no hay orden que destruir porque se destruye solo? Es, además, teleológica, apunta a un futuro a alcanzar en el que las diferencias y las injusticias estarán abolidas. ¿Pero qué sucede si, en el futuro, más que el bienestar y la igualdad, está la catástrofe? ¿Porque no es así y allí donde el concepto de antropoceno ubica la catástrofe ambiental de la que es, sin embargo, contemporáneo? Mary Louis Pratt²⁶ propone pensar al antropoceno como cronotopo: un sujeto humano en el presente imagina a un sujeto futuro que, cuando todos los habitantes humanos de la Tierra se hayan extinguido, reconstruye el presente a partir de lo que éste ha dejado. Algo así como un arqueólogo o geólogo extraterrestre que, al encontrar los restos de la civilización, o al excavar el suelo del planeta, reconstruye nuestro mundo actual. Extraña ciencia ficción para escindir-se del presente. *Chão-Pão*, y el proyecto de *A extinção e para sempre*, invierte esa dirección. Como indica la flexión verbal del título, la extinción ya es, ya somos contemporáneos al fin del mundo, o bien, el fin, la extinción, *siempre ya* estuvo.

Toda esta fractalidad temporal parece advertir sobre que el tiempo histórico, el del desarrollo lineal, el tiempo teleológico, no sirve para nombrar nuestra experiencia. Si imaginamos al presente como futuro, si somos contemporáneos al futuro, nuestra temporalidad tal vez se diga mejor con la del tiempo geológico, uno hecho de finales e insurgencias, oscilaciones y pliegues, interrupciones y alzamientos. La dinámica de las capas geológicas es una hecha de quiebres, estratos discontinuos, bloques erráticos²⁷. No es casual que siga un modelo sonoro: es, si se quiere, como el movimiento ondulatorio de las frecuencias sonoras. Estratos y sonidos están hechos de pliegues incesantes. Ambos, como adelanté, ofrecen modelos narrativos que pueden alojar entidades y escalas muy variadas –el aire, el suelo, los cuerpos que lo habitan.

²⁶. Mary Louis Pratt. *Planetary Longings*. Op. Cit.

²⁷. Georges Didi Huberman. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009, 304.



La opción por lo sonoro podría ser, entonces, una manera de tejer otras formas temporales en las que el tiempo de la tierra quede incluido. En efecto, no solo *temporales* sino, como sugerí anteriormente, una forma en la que el tiempo y el espacio no están separados. Allí, el suelo de *Chão-Pão*, sedimentado de tiempo, sugiere que dejar de ubicar la extinción en el futuro y plegarla sobre el presente tal vez pueda abrir un desplazamiento en el que, entonces, sumado al lugar que deja vacante, otros futuros puedan advenir. Que advengan otros futuros debería implicar que advengan otras políticas que puedan considerar y tratar con un estrato, una montaña o un río, aquellas entidades que han quedado afuera de la política moderna, de lo público y lo común, pero que, cada vez más, emergen en lo sensible. Tal como evidencia, por medio de estrategias sonoras, *Chão-Pão*.

En esta línea, los términos *revolución* o *pueblo*, de por sí abstractos y problemáticos, abren en *Chão-Pão* nuevas preguntas. ¿Qué significan, qué nombran? ¿Cómo resuenan en el presente? ¿Qué imagen le corresponde al pueblo? ¿Un suelo es parte del pueblo que lo habita? ¿Cómo escuchar un pueblo? ¿Cómo suena? ¿Cuál es su vocalización? *Chão-Pão* responde a estas preguntas desde el trance. Por un lado, la repetición intermitente de “la culpa no es del pueblo” convierte a la frase en una especie de mantra, por otro, los bailarines están como poseídos, hacen movimientos repetitivos, mecánicos, reverencias. Como si entraran en trance para imaginar otra posibilidad para aquel presente (mayo 2021), una supervivencia. Lo que se imagina, en el caso de *Chão-Pão*, no es tanto el pueblo que vendrá

–como sí propone Deleuze a partir de Glauber: en *Terra em trance* la fabulación del pueblo que falta funciona como prefiguración del pueblo que vendrá²⁸ – sino ese que *ya es* entre cuerpos, suelo, aire, virus, montañas, climas, mareas; aquel para el que faltan nombres, conceptos, categorías, y desde el cual podrán, luego, abrirse otros futuros. Ese es el pueblo que se ha tornado ininteligible en *Chão-Pão*.

En este sentido, lo imprevisto en la razón, lo que esta no puede comprender, no parece ser ya una revolución, como escribe Glauber Rocha en su “Estética del sueño”²⁹, sino una entidad que no se puede ver pero actúa planetariamente y puede cambiar el curso de los acontecimientos.



Aquí es que el trance puede abrir, además, otra manera de pensar –¿pensar?– este tipo de existencias (la materia, el suelo, un virus, el clima, etc.) diferente a como se lo ha venido haciendo bajo la órbita de los denominados “nuevos materialismos”. Más que reconocer la agencia de cada cosa (es decir, donde permanecería cierta idea de “individuación” de las cosas en la que tal vez anida cierto resabio antrópico), como en la ontología orientada a objetos de Graham Harman o en el concepto de “materia vibrante” de Jane Bennett, el trance parece vincularnos, más bien, con el animismo,

²⁸. Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Op. Cit., 295.

²⁹. Glauber Rocha. “La estética del sueño” (1971). *La Caja*, nº 4, junio-julio de 1993.

con una ¿energía?, ¿vida?, con una fuerza geológica o cósmica que traspasa de un cuerpo a otro, de materias a cuerpos, que aglutina y forma continuidades. Una continuidad o metamorfosis donde hay diferenciales pero no dividiación, según propone Emanuele Coccia:

todo viviente está en continuidad no solamente con lo no-viviente, sino que también es su prolongación, sus metamorfosis, su expresión más extrema. La vida es siempre el bricolaje del mineral, el carnaval de la sustancia telúrica de un planeta –Gaia, la Tierra–.³⁰

Una doble determinación entre anatomía y entorno, cuerpos y suelos, existentes “vivos” y “no vivos”, fuerzas climáticas, geológicas, históricas que, según he venido argumentando, el sonido y la escucha hacen emerger en lo sensible de nuevas maneras³¹.

O quizás no se trate de pensar. La figura del trance parece proponer, más bien, una suspensión del juicio. La era de la extinción, o aquello para lo cual todavía no hemos acordado una manera de nombrarlo porque los marcos y las categorías fallan o no alcanzan, demanda abrir un momento experimental de producción de conocimientos. Por ejemplo, la posibilidad de una inteligibilidad sin sentido, una en la que no se comprende ni se conoce, sino que se experimenta o se imagina, se capta con la imaginación, una que tampoco responde a la pregunta de cómo *pensar* y *representar* sino cómo *vivir* y *habitar*.

Allí, trance y sonido se encuentran. La dimensión sonora convoca al oído más como cámara de resonancia que como medio que transmite un mensaje al intelecto³². A partir de otros sentidos que no son el que tradicionalmente se asocia a la razón (la vista), como la escucha, es posible tener otro tipo de relaciones con el entorno, relaciones que, decía, no se

³⁰. Emanuele Coccia. *Metamorfosis*. Buenos Aires: Cactus, 2021, 13.

³¹. En esta línea, la escena de *Chão-Pão* puede pensarse como una *comunidad geoacústica* en la que, según propone Brandon La Belle, no hay distinción entre material e inmaterial, humano o no humano, voz o ruido, cuerpos y tecnología. En el espectro sonoro todos estos fenómenos participan como flujos de energías o movimientos, diferenciales o tonalidades pero no dividiación.

³². De modo general, el sonido y la escucha abre una relación con el mundo que se aleja del cartesianismo, en la línea que propone Greg Hainge: “sound makes us entertain a very different, far less Cartesian (and hence controllable) phenomenological relationship”. Greg Hainge. *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*. Op. Cit., 12.

enmarcan dentro de una inteligibilidad que “conoce” a su “objeto de estudio” (por caso, el suelo, el ambiente, el clima), sino que lo habita, que es –“toda vida es un atlas desplegándose”³³, recuerda Coccia– y que suena a cada paso.



³³. Emanuele Coccia. *Metamorfosis*. Op. Cit., 67.

Referencias

- **Aguilar, Gonzalo.** *Más allá del pueblo.* Buenos Aires: FCE, 2015.
- **Andermann, Jens.** *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje.* Chile: Metales Pesados, 2018.
- **Bennett, Jane.** *Vibrant Matter. A political ecology of things.* Durham and London: Duke University Press, 2010.
- **Berger, John.** *Modos de ver.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2000.
- **Canini, Mikko.** “Real Noise Acts”. *Realism Materialism Art.* New York: Bard College Sternberg Press, 2015.
- **Cámara, Mario.** *Restos épicos: relatos e imágenes en el cambio de época.* Buenos Aires: Librería, 2017.
- **Cóccaro, Victoria.** “ Catastrophe and Utopia in the Experimental Opera, *Os desastres da guerra*, by Nuno Ramos ”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, Volume 34, Issue 1, New York/London: Routledge/Taylor and Francis Group, 2025. En prensa.
- _____. *¿Qué está vivo? Literatura y arte en el cambio de siglo.* Buenos Aires: Miño y Dávila, 2023.
- **Coccia, Emanuele.** *Metamorfosis.* Buenos Aires: Cactus, 2021.
- **Cortés Rocca, Paola y Horne, Luz.** “La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea”. *Estudios de Teoría Literaria*, Vol. 10, N°21, Universidad de Mar del Plata, 2021.
- **Deleuze, Gilles.** *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2.* Buenos Aires: Paidós, 2016.
- **Didi-Huberman, Georges.** *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Madrid: Abada, 2009.
- **Gago, Verónica.** *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular.* Buenos Aires: Tinta y Limón, 2014.
- _____. *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo.* Buenos Aires: Tinta Limón 2019.

- **Garramuño, Florencia.** *Mundos en común*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- **Hainge, Greg.** *Noise Matters. Towards an Ontology of Noise*. New York: Bloomsbury, 2013.
- **Haraway, Donna.** “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco”. *Leca. Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, año III, Vol I, 2016.
- **Harman, Graham.** *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- **Hoyos, Héctor.** *Things with a History. Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America*. Columbia University Press, 2019.
- **Jay, Martin.** *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- **Krauss, Rosalind.** “The im/pulse to see”. En Foster, Hal, ed. *Vision and Visuality*. New York: The New Press, 1999.
- **Le-Guin, Ursula K.** “La teoría de la ficción como bolsa transportadora”. *Cuadernos materialistas*, N° 5, 2020.
- **Ludmer, Josefina.** *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- **Nancy, Jean-Luc.** *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- **Milone, Gabriela.** *Ficciones fónicas. Materia, paisajes, insistencias de la voz*. Chile: Mímesis, 2022.
- **Ochoa, Ana María.** “Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature and the Nature of Music in Ecomusicology”. *boundary 2*. Duke University Press, 2016.
- **Parikka, Jusi.** *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.

- **Pratt, Mary Louise**. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Ofelia Castillo, trad. México: FCE, 2010 .
- _____. *Planetary Longings*. Durham and London: Duke University Press, 2022.
- **Ramos, Nuno**. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- _____. “Ele canta”. *O pão do corvo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *Junco*. San Pablo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Ó*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, [2008] 2014.
- _____. *Chão-Pão*. SESC Av. Paulista, São Paulo, Brasil, 2021. Web: <https://aextincaoeparasempre.secsp.org.br/chao-pao/>
- **Rocha, Glauber**. “La estética del sueño”. *La Caja*, nº 4, Buenos Aires, Argentina, junio-julio de 1993.

O sumo das sílabas. Nuno Ramos e a paródia *potlatch*

Eduardo Jorge

Il est clair que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante.

GEORGES BATAILLE, *L'ANUS SOLAIRE*.

Aqui os nomes das plantas
crescem no lugar das plantas

NUNO RAMOS, *JARDIM BOTÂNICO*.

A obra de Nuno Ramos é paródica no sentido atribuído por Georges Bataille que entendeu a paródia em termos de um jogo de semelhanças entre substâncias que se assemelham e se afastam uma da outra através de formas decepcionantes. O que implica a decepção originada no olhar lançado a cada coisa que é uma paródia de outra?

Em *Jardim botânico*, o elo entre as coisas e as palavras se assemelha a uma “craca”, termo que faz parte do vocabulário do artista desde os anos noventa e que significa literalmente um acúmulo de formas no limite da vida animal e da forma mineral coexistindo em superfícies rochosas. Essa imagem verbal da “craca” se aproxima de um procedimento paródico que mantém unidas formas de vida primárias encrustadas em corpos minerais ou nas cascas das coisas formando uma epiderme exterior ao corpo original.

Nuno Ramos trata craca e pele de maneira distinta, embora uma seja paródia da outra. Elas coexistem no *Jardim botânico*: “A craca de cada trepada/ antigравitacional, incrustada nas coisas/ e não no meu pau, nos grumos de asfalto/ no casco dos barcos, nos litros de vinho/ nos livros que li, nos pães que comi/ pede sentido. Mudar o mundo é o sentido/ mas só consigo estranhá-lo”¹. E antes se lê: “Minha pele, ao contrário, parece minério”². *Jardim botânico* é um poema longo dividido em quarenta e três partes. Ele é um novo corpo que chega à craca que é a obra de Nuno Ramos. Isto é, obra surge aqui não em termos da confirmação de um estilo, mas no sentido de uma incrustação permanente de gêneros, de impurezas, de uma adesão à paródia do mundo e presente no espírito daquele que investiga continuamente letra e matéria.

Na posição de artista e de escritor, a dimensão paródica assume um valor homeostático que, ao invés de equilibrar a relação entre letra e matéria – pelo menos na sua forma de delimitar onde é arte visual, onde é literatura, onde é performance – funda, na linguagem, um desequilíbrio, excesso, atendo-se a situações verbais que se mesclam, em um primeiro nível, a outros procedimentos artísticos. É por isso que o ponto de convergência entre o artista e o escritor é redimensionado por um gesto antropológico onde a tensão entre a linguagem verbal e visual é desfeita pela própria paródia das coisas que aciona na ideia de sacrifício um jogo em que a linguagem literária acolhe a matéria nas suas distintas etapas de transformação.

Nesse “sumo das sílabas”, que é a obra de Nuno Ramos, existe uma poética: “Melhor carregar uma mala com lâmpadas velhas/ do que ficar preso às palavras certas./ As erradas, ao menos, os outros estranham, perguntam/ por que você não escreve como todo mundo?”³. Essa poética com citações, com fábulas sem moral nem fórmula, se sustenta por imagens deslocadas, fantasmáticas, como a “onça queimada” que cortava a própria pele com galhos. As palavras estão em curto-circuito, “nada funciona/ e quando dá certo/ alguém já fez”⁴. As formas decepcionantes agem na própria degradação, elas asseguram a pátina de um texto fresco, de uma pele nova, mas mineral, para se sustentar ainda na imagem proposta do *Jardim botânico*:

¹. Nuno Ramos. *Jardim botânico*. 2023, 62.

². *Ibid.*, 12.

³. *Ibid.*, 34.

⁴. *Ibid.*, 33.

“Pessoalmente, escrevo como todo mundo/ mas planto as palavras no Jardim Botânico./ Crescem ali, em montes de terra./ A tinta estica até arrebentar”⁵. Nesse jardim, as sílabas são seivas não pelo viés da metáfora, mas pelos sentidos que deslizam no campo da paródia: “Sílabas eu sabia pelo cheiro/ quando vinham, volutas/ sonoras cavando sentido nos troncos”⁶. As sílabas dos troncos são vegetais, elas não são as mesmas vindas de pele e craca. Por esse sumo, Nuno Ramos se ocupa do jardim da linguagem.

Craca e pele são dois lados de uma espiral que faz parte de uma fita de Moebius. Seguindo por essa pista, chega-se ao argumento central de *Verifique se o mesmo*: “o ciclo-labirinto de Moebius como marca cultural brasileira”⁷. É esse Brasil-ruído e bum!, um país zumbido que mistura rumores, “um misto de fracasso e encantamento” que, segundo Nuno Ramos, encontram figuras em Volpi, Guignard ou Oswaldo Goeldi. É por esse ruído, rumor e barulho que o artista encontra estratégias no ensaio para buscar compreender esse projeto falho ao qual ele se associa e daí vem um salto quando ele escreve que “creio que a cultura é cheia de astúcias assim, como cápsulas sincrônicas infiltrando-se na diacronia”⁸. O estranhamento vem de um “eu”, um “estranho eu”, escreve Nuno Ramos, que se identifica com a fita de Moebius e que nela encontra medidas ínfimas e incomensuráveis que faz com que, sem labirinto, Moebius chegue ao fundo do poço. Do alto ainda se poderá ouvir: “é pau, é pedra”, “é o fim do caminho” na repetição da bossa nova.

*

“Corps, c’est-à-dire *déjà scène*.”

JEAN-LUC NANCY, CARTA À PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE.

Na obra de Nuno Ramos a matéria⁹ plástica e a verbal estão permanentemente em contato, e pode-se ainda chamar de procedimento as tensões

⁵. Ibid., 34.

⁶. Ibid., 35.

⁷. Nuno Ramos. *Verifique se o mesmo*. 2019, 15.

⁸. Ibid., 16.

⁹. O que Nuno Ramos não põe em matéria em termos de pintura, de escultura e de instalação, está assim posto em um viés literário, em poemas, ensaios e narrativas. Ele escreve o que a matéria

plásticas e semânticas que sustentam os movimentos do artista não apenas nas artes plásticas e na literatura, mas em como ele inventa espaços intermediários entre ambas. O movimento da matéria, por um lado, se sustenta por um drama que permanece na força expressiva dos materiais, sobretudo nas pinturas (Houyhnhnms, Pinacoteca, São Paulo, 2015), em determinadas instalações (Fungos, 1998, Choro Negro, 2009) e, por outro, para que esse drama migre para a letra, surge um ponto de repouso para que a matéria aja, como no exemplo da obra *cal 87 – “cal, pano, pau”* – remontada no *Maria Antonia* em 2013.

A partir da dinâmica letra e matéria, corpo e sopro, uma vocação teatral das artes plásticas, não no sentido do palco e da representação, mas a partir de uma dimensão “actante” de uma atuando na outra. Letra e matéria dispõem de uma ação substantiva vai não apenas de um lugar para outro em termos de especificidade artística, mas de um estado físico para outro. Por isso, a mudança de temperatura, o uso de diferentes densidades de fluidos, a temporalidade do vapor, as forças animais e vegetais, combinadas, acentuam a produção plástica e as narrativas – ou poemas – nas quais o corpo não apenas está em cena, mas é a cena. Isso acontece a ponto de se perguntar se existiria na obra de Nuno Ramos um teatro da matéria através das práticas sensoriais às quais o artista se expõe antes mesmo que nós nos expusemos a elas, ou ainda se somos parte de um material necessário para que estas obras.

Assim, menos que um tema, o teatro da matéria não existe na separação entre forma e conteúdo, pois Nuno Ramos se encarrega das ações do material que passam a existir de modo independente daquele que a coloca em cena. O artista não cessa de buscar os limites do controle sem negar que a matéria atinja o próprio limite de atuação, isto é, existe uma

plástica não alcança. Isso quer dizer que a literatura, para ele, seria resto? Ela toma visualmente o lugar em que o corpo seria posto à prova da matéria, em que, a partir da pele, pelo limite de sua figuração, pela animalidade, pelo limite do humano, seria sempre capaz de alcançar outra forma pelo viés literário. A literatura seria, ainda, um outro modo de manter o que é viscoso em uma dimensão verbal. Trata-se de um efeito alcançado no próprio texto, o de fazer com que os estados (sólido, líquido, gasoso) não passem de um para o outro sem que tomemos conhecimento desse trânsito. Além de marcar essa passagem, esse efeito mantém a tensão entre o que é sólido e o que é viscoso. Quando esse contraste não está fortemente marcado, a operação mental acionada por Nuno Ramos é uma semelhança por contraste: marcar bem a diferença entre o plástico e literário em lugar de buscar seus pontos em comum. Assim, o jogo entre as aparências é fundamental, como se figura nos livros *Cujo* (1993) e *Junco* (2011).

encenação do controle em meio a um excesso cujo objetivo maior talvez seja o de permanecer no limite da entropia para assim manter na literatura e nas artes plásticas uma espécie de sistema funcionando no próprio limite. Se Nuno Ramos é um autor do excesso, talvez seja porque ele se autorize a sair de cena de uma manifestação a outra, para justamente por em cena o que não deveria estar, isto é, as narrativas revelam uma cena que atravessam a narrativa das artes visuais por uma prática de atelier – “prosa de atelier”, diria Augusto Massi em relação à *Cujo*, 1997; as artes plásticas acionam uma narrativa da matéria, em *Ó*, a fotografia coteja os limites do poema (*Junco*, 2011), e as canções dão um ritmo às instalações até que fatos econômicos do mercado mundial como, por exemplo, é o caso de leilões milionários de obras de arte passem a integrar uma de suas obras em *O direito à preguiça* (2016).

Em termos semânticos existe uma tensão que é experimentada diferentemente em cada livro, conferindo para cada texto uma temperatura. Em *Adeus, cavalo*, por exemplo, é a voz que se torna móvel e que vaga dramaticamente pela narrativa. A voz em sua geometria imperfeita produz uma assimetria entre o som e o sentido, mas sua aderência imediata permite que ela se projete no imaginário da possessão. Chama-se ruído toda uma massa sonora que não tem uma organização hierárquica de sentidos. Além disso, há escalas de sons inacessíveis ao ouvido humano a partir de uma determinada frequência. Ouvir uma voz que se situa fora dessa escala – entrar em transe – aciona uma dimensão ritual do contato com espíritos. O som da palavra cavalo assume uma condição espiritual onde um ritmo do texto “galopa” na medida em que “cavalo” passa a ser repetido. De modo geral, ele evoca no candomblé o fato de estar possuído, afinal santos, orixás ou outras entidades se valeriam do corpo daquele ou daquela que está possuído ou possuída como um médium, fazendo dele literalmente um espaço de mediação para atuar na terra. A linguagem da possessão indica um não-pertencimento do corpo, fazendo dele um lugar de passagem, transitório. Em *Adeus, cavalo* o momento em que essa marcação está mais presente é o seguinte trecho: “Procópio foi meu primeiro cavalo. Recebia diversas vozes, mas preferia apenas uma, um velho Lear de subúrbio que baixava nele”¹⁰.

¹⁰. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. 2017, 28.

Ao lado do fenômeno da possessão, é possível situar o cavalo na história de um procedimento literário, o estranhamento (ostranenié), cujo artigo fundador é de Viktor Chklovski, *A arte como procedimento*, de 1917. Seu ponto de partida é tão simples quanto fundamental: “e eis que para dar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra uma pedra existe o que chamamos de arte. O objetivo da arte é de dar uma sensação do objeto como uma visão e não como uma identificação de alguma coisa já conhecida”¹¹. Essa recusa à uma identificação imediata de algum modo está presente em *Adeus, cavalo* porque a obra tem por estrutura um conjunto de visões.

Diante do estranhamento (do mundo), Nuno Ramos parece ter deslocado a visão para a possessão e até mesmo o sentido da presença animal – o cavalo – no livro. Assim, é possível distanciar também o uso do termo cavalo pela prática de leitura que o estranhamento em Chklovski ainda é capaz de nos oferecer. Para sustentar sua hipótese, Chklovski se vale da voz de um cavalo que vinha do conto de Liev Tolstoi. Assim, ao retirar um objeto do “automatismo da percepção”, o escritor russo em “Kholstomér – A história de um cavalo” (1886), se vale da prosopopeia para fazer um cavalo falar. O discurso do cavalo em Liev Tolstoi mantém um tom de fábula, pois o cavalo se torna uma persona para por em questão o uso dos pronomes possessivos: meu cavalo, minha terra, minha água e assim sucessivamente. O animal, portanto, não compreendia o fato de pertencer a alguém. Chklovski enfatiza por essa imagem muito mais a capacidade de suscitar visões do que a identificação ou a re-identificação. Esse estranhamento não teria sido possível sem uma espécie de “distanciamento”, termo que fará parte do teatro épico de Brecht (1935), conhecido por “efeito-D”, mas que também é um “efeito de estranhamento”: “Verfremdungseffekt (V-Effekt)” cujo objetivo é o de provocar uma interrupção no processo de identificação com a personagem. O estranhamento é um processo ao qual Brecht identificava em James Joyce ou em Cézanne e ainda no dadaísmo e no surrealismo¹² (1967: 184). O estranhamento em Nuno Ramos passa por um processo diferente. Na combustão da sua escrita, a letra estranha a matéria e vice-versa. Os elementos de procedimentos distintos entram num estado de estranhamento.

¹¹. Victor Chklovski. *L'art comme procédé*. Paris : Allia, 2008, 23.

¹². Bertolt Brecht. 1967, 184.

Em *Adeus, cavalo* não é o animal cavalo que nos leva diretamente a esse duplo procedimento de estranhamento, seja pela alteração da percepção de um objeto ou pela impossibilidade de nos identificarmos com uma personagem, mas o estranhamento vem do efeito que o fenômeno da possessão tem com a voz. Mas o estranhamento em *Adeus, cavalo* talvez não estivesse completo sem o recurso à paródia na sua dimensão mais teatral e material, já considerada a partir de sua perspectiva etimológica por Haroldo de Campos como um canto paralelo – para ode – onde, neste caso, as formas degradantes atuam diante do próprio mecanismo do estranhamento que acabo de expor muito brevemente:

Tudo se parece com tudo! Não há nada para levar ao palco senão a semelhança! Mas e Brecht, Ungaretti, a ironia, Ungaretti, o distanciamento?, nós perguntávamos, rindo, mensageiros da idiotia. Não há!, respondia gravemente, não há nenhum distanciamento mais, isso acabou faz tempo!¹³

“TENHO A VOZ DE UM CAVALO”

Em *Adeus, cavalo*, há uma voz com matéria, corpo e mobilidade e ela atravessa os mais distintos espaços que compõem o livro: teatro, bar, quarto de hotel, rua, ponte, para situar apenas um deles no espaço narrativo. Nesse espaço narrativo que revela um certo entusiasmo da influência – que é uma exposição da estrutura do texto ao longo da própria escrita – existe uma forma de perfurar o que herdamos de Kafka – e pelo menos duas de suas narrativas se sobressaem “um relatório para a academia” (“um comunicado à academia”¹⁴) e “na colônia penal” – para contar com uma simplicidade acontecimentos absurdos, ou de Beckett, mais precisamente por um tipo de “energia circular” como se referiu Nuno Ramos à propósito de Murphy em posfácio à tradução brasileira¹⁵ (2013: 227). *Adeus, cavalo* compõe com ambas as formas, a de Kafka e a de Beckett, neste âmbito energético, isto é, da circulação de energias vitais que no Brasil vêm do ator Procópio Ferreira, do poeta italiano Giuseppe Ungaretti

¹³. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. Op. Cit., 39-40.

¹⁴. Ibid., p. 25.

¹⁵. Nuno Ramos. “Posfácio”. Em Samuel Beckett. *Murphy*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, 227.

e do compositor Nelson Cavaquinho. Eles não deixam de ser entidades, se quisermos utilizar um termo do *candomblé*, que possuem o texto literário que vai em direção ao teatro, nem tanto pelas marcações de cena, pelos diálogos, mas por uma dramaturgia que se desenvolve ao longo das quinze cenas do livro. Ir em direção a dramaturgia de Nuno Ramos em *Adeus, cavalo* seria um modo de pensar nos núcleos de ação presentes nas relações entre teatro e sociedade para chegarmos aos gestos do ator que não lhe pertencem, mas que o atravessam a tal ponto que o próprio escritor também é capaz de recuperar gestos outros para colocá-los na cena da escrita.

*

Em “O teatro e a cultura”, prefácio de *O teatro e seu duplo*, Antonin Artaud evoca que o ator nunca produz duas vezes o mesmo gesto, mas que produz gestos e que, com isso, nas palavras de Artaud, o ator brutaliza as formas, que aqui tendo a percebê-las como parte de um processo de deslocamento ao limite da destruição; limite este, que na verdade, não destrói as formas vindas de cada gesto, mas que produz um contínuo que ganha uma vida rítmica através das frases¹⁶ onde as palavras começam a se diferenciar dos gestos, mas que de certo modo portam o que deles restam. Nesse ponto, “cavalo”, na condição mais material da palavra é uma técnica de interrupção, que na disposição em caixa alta no texto produz um efeito de descontinuidade da leitura, a ponto que se pode enumerar os termos que alteram o sentido da palavra cavalo que fazem com que o artista elabore uma verdadeira “craca verbal”: “cavalo continência”, “cavalo trololó”, “cavalo visão”, “cavalo montanha-russa”, “cavalo semblante”, “cavalo contrário”, “cavalo um tronco”, “cavalo saliva”, “cavalo pinote”, “cavalo cusparada”, “cavalo tamborim”, “cavalo apito final”, “cavalo coral”, “cavalo outra vez”, “cavalo agora”, “cavalo vermelhidão”, “cavalo-marinho”, “cavalo jabuti”, “cavalo uma tenda”, “cavalo frequência modulada”, “cavalo mancha de mofo”, “cavalo ventilador

¹⁶. “Mais le vrai théâtre parce qu’il bouge et parce qu’il se sert d’instruments vivants, continue à agiter des ombres où n’a cessé de trébucher la vie. L’acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes, et par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation.” Antonin Artaud. “O teatro e a cultura”. *O teatro e seu duplo*. 1964, 17.

de teto”, “cavalo dimmer”, “cavalo relincho”, “cavalo asma”, “cavalo cinzas nos cabelos”, “cavalo toupeira”, “cavalo monção”, “cavalo canoa”, “cavalo um remo”, “cavalo apito”, “cavalo farol”, “cavalo cavalo”. Na segunda “cena” do livro intitulada “cavalo”, é possível ler a dimensão concreta da palavra cavalo na sua dupla acepção signíca onde ela é contínua e descontínua:

(Desmaio aparente. Um bar. O velho apoiado na fórmica bebe. Um pouco de chuva escorre por sua pele enquanto caminha na calçada. Fala baixo e para dentro, mas com uma empostação tão perfeita que todos parecem compreender.)

O bebe dessa fórmica

(gesto lento e majestoso)

*sou eu. Tenho a voz de um cavalo. CAVALO CONTINÊNCIA*¹⁷

Mas “ter a voz de um cavalo” não é apenas a ter voz de um cavalo no sentido literal e mencionado do conto de Liev Tolstoi, onde o animal fala em termos linguísticos muito embora o cavalo ainda tenha uma percepção de animal – ou mesmo infantil – na aquisição da linguagem verbal, onde existe uma ingenuidade que fundamenta uma dificuldade de compreensão de códigos sociais, onde está incluída a posse de algo e logo o uso do pronome de tratamento. O que não deixa de ser um disparate porque as leis de aquisição da linguagem coincidem em determinados pontos e a dissociação entre os pronomes possessivos e o sentido daquilo que é possuído nos leva a um tipo de estranhamento vindo de uma dúvida do animal. *Ter a voz de um cavalo* não é tampouco relinchar, imitar um equino para, assim, alcançar a sua condição animal por puro mimetismo. Trata-se de uma possessão. Nem prosopopeia nem onomatopeia abrangem a totalidade do fato da personagem ter uma voz de um cavalo. *Ter a voz de um cavalo* talvez seja apenas um enunciado que eleve a sensibilidade entre o corpo e o mundo – o corpo é a cena – pois ele cria um nível de equivalência que permita o atravessamento do mundo. *Ter a voz de um cavalo*, finalmente, se aproxima de uma técnica do êxtase, que não apenas solapa a memória do corpo, altera a sua percepção, mas é capaz de fazer com que a própria

¹⁷. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. Op. Cit., 10.

memória passe a funcionar a galopes. E isso pode ser lido no seguinte trecho de *Adeus, cavalo* destinado à técnica do ator:

A técnica do ator é a da memória feita cavalo – no sentido galope do termo, quando o animal reconhece o caminho de casa depois de um longo passeio. É a técnica da fuga transferida à glote, à narina, às partes externas do grande fole. A soma das vozes fugindo em distorções da garganta, matizes agudos e graves, trejeitos sutis, pigarros. No entanto, olhando para trás, reparando bem, é possível perceber os pequenos sinais que deixou enquanto fugia. Suas pegadas.¹⁸

O grau de atenção para com o corpo visa os seus detalhes. A dimensão de uma anatomia desmontável presente em diversas narrativas de Ó (2008) está mais voltada para o corpo como cena, mas que em *Adeus, cavalo* a emergência da voz fique mais precisa, detalhada, enfim, teatral. A voz se insinua como uma força de unidade, mas que tem a possibilidade de partir a palavra cavalo na sua dimensão de signo. Jacques Derrida em *A voz e o fenômeno* propôs uma distinção entre dois aspectos fenomenológicos do termo “signo”, a saber, expressão e índice. Ambos os termos, com uma vasta distinção, estão evocados na “memória feita cavalo” em Nuno Ramos em tudo o que concerne a noção de presença. O argumento de Derrida será o seguinte: “a presença sempre foi e sempre será, até o infinito, a forma na qual, se pode dizer em termos universais, irá se produzir na diversidade infinita dos conteúdos. A oposição inaugural da metafísica – entre forma e matéria, encontra na idealidade concreta do presente vivo sua última e radical justificativa”¹⁹. É sobre a presença do vivo no texto – teatral – de Nuno Ramos que estamos a falar. Cavalo é uma palavra que toma o relevo da técnica para ser “expressão” e “índice”. O que é alcançado de certo modo pela voz, pela proposição de leitura a partir de distintas tonalidades, pois, afinal, é a voz que garante o limite do sentido e do não-sentido da palavra cavalo, conferindo-lhe um valor ativo e reativo. É diante da possibilidade de mudar a polarização dos significados a partir de trocas que ter a voz de um cavalo emerge de uma troca ou de uma equivalência impossível. Por isso, o livro tenha uma data que delimita a sua escrita (2014-2017). E talvez não seja por acaso que em 2014,

¹⁸. Ibid., 18.

¹⁹. Jacques Derrida. *La voix et le phénomène*. Paris: Puf, 1967, 5.

por exemplo, o artista tivesse iniciado também a produção de um conjunto de vídeos intitulado “dávivas” para a instalação que tem o título homônimo do ensaio de Marcel Mauss, “Ensaio sobre a dádiva”, cujo subtítulo é “Forma e razão da troca nas sociedades primitivas” (1923-1924). Aqui estão em ação magia e *poiesis*²⁰. Mas antes de seguir por Mauss, é preciso ter em mente as palavras introdutórias de Claude Lévi-Strauss a sua obra. Pelo menos duas observações são apropriadas ao contexto de produção de Nuno Ramos. A primeira é uma observação que o humano soube fazer do seu corpo um produto de suas técnicas e de suas representações²¹. Nuno Ramos monta e desmonta com esse teatro portátil. A segunda aborda a riqueza das migrações, dos contatos culturais e dos empréstimos, inclusive de gestos, que são transmitidos e protegidos pela própria insignificância daquilo que é fabricado pelo corpo. Material e imaterial, a dádiva é uma invenção substancial do corpo humano onde indivíduo e grupo entram em relação numa economia que escapa da lógica restrita do funcionamento da vida social, pois fala-se de dádiva em termos de dispêndio, de gasto e de destruição de bens e riquezas que se inscreve no *potlatch*. Essa “destruição” implica em dar um presente e receber um contra-presente como traduzem os alemães (*Gegengeschenk*)²² e seguir por esse movimento de dilapidação das riquezas de uma comunidade. Ora, esse dispositivo “anti-trágico” aniquila a ideia clássica e ocidental de rivalidade e produz uma plasticidade que é cara aos procedimentos de Nuno Ramos.

DÁDIVAS: “CAVALOPORPIERRÔ” (paródia potlatch)

²⁰. Exímio filólogo, Mauss presta muita atenção à linguagem e compara gestos e termos que os nomeiam na ação ritual: “Os ritos mágicos são bem mais particularmente conhecidos como tais; isso ocorre de tal modo que frequentemente seu nome é retirado da característica efetiva. Na Índia a palavra que melhor corresponde ao rito é *karman*, ato; o feitiço é propriamente *factum*, *kriyá* por excelência; a palavra alemã *Zauber* tem o mesmo sentido etimológico; outras línguas ainda utilizam para designar magia com palavras cuja raiz significa *fazer*”. Marcel Mauss. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Puf, 2006, 11.

²¹. Claude Lévi-Strauss. “Introduction à l’œuvre de Marcel Mauss”. Em Marcel Mauss. *Sociologie et anthropologie*. Op. Cit., XIV.

²². Marcel Mauss. *Sociologie et anthropologie*. Op. Cit., 155.

Há uma série de filmes de Nuno Ramos cujo título vem de uma instalação do artista que ocorreu na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre (30.05 a 10.08.2014), “Ensaio sobre a dádiva” (2014) coincide com *Adeus, cavalo* (2014-2017). Se na nossa sociedade as “trocas” usualmente se aproximam em termos de valor, ajustadas pela forma e pela razão, as trocas propostas por Nuno Ramos se afastam das mais remotas possibilidades de convergência que possam satisfazer ambas as partes. O artista realizou três dádivas, isto é, três filmes: copo d’água por violoncelo, cavalo por pierrô, casa por arroz. Em “Cavaloporpierrô”, dois motociclistas perseguem e sequestram um pierrô em um parque de diversões em ruínas. Sequestrado, ele é transportado na garupa de uma das motocicletas até uma casa, onde ele será trocado por um cavalo. Uma vez que a troca foi realizada, o pierrô fica recluso na casa e o cavalo, ao ser liberado, vaga sozinho pelas ruas de uma cidade vazia.

Eu estava querendo pensar trocas onde não fosse possível a equivalência, que é a maldição da mercadoria, trocas sem essa forma de valor. Se eu me lembro da leitura do Mauss, ele diz que a distinção entre pessoas e coisas ainda não estava bem montada, precisaria que os romanos a fizessem. Então, é como se o objeto dadivoso estivesse impregnado da pessoa. Você receber aquilo é o mesmo que você ser possuído por ela. Esse objeto impregnado por uma pessoa é um objeto estético, pelo menos da Renascença em diante, porque tem um autor ali que está presente. Você não dissocia muito aquele objeto de um autor, nisso ele é diferente de qualquer mercadoria que é anônima. No caso do objeto de arte, esse alguém, que é autor dela, está lá o tempo todo, mas, ao invés de possuir, é visto benignamente. Por isso, eu acho que o objeto de arte pode ser visto como dadivoso.²³

A forma e a razão da dádiva em Nuno Ramos, explora o excesso em termos de repertório que estão constantemente a ampliar a gramática do artista. A partir da produção de Ramos, não tardamos a perceber que cabem aos artistas a tarefa de desorganizar através de suas obras todo o percurso evolutivo-histórico da literatura através de um objeto dadivoso.

²³ Giufrida, Guilherme. “A origem dos objetos. Notas sobre as dádivas de Nuno Ramos” *Revista Centro*. Disponível em: <http://revistacentro.org/index.php/nuno/>

“AOS VIVOS”²⁴ EM DIREÇÃO A UM TEATRO AMBULANTE

A presença de Procópio (Ferreira) não deixa de ser um convite para revisitar a história do teatro brasileiro. Ele é um dos significantes soltos da cultura brasileira que atuam em *Adeus, cavalo* seja pela dimensão onírica ou pelo tom fabular que o livro conduz, seja pela materialidade sónica do efeito da voz que ao invés de apresentar o ator, insere-o em uma comunidade imaginada por Nuno Ramos. Em relação a Procópio, pelo menos talvez seja possível passar brevemente por algumas páginas de *O teatro brasileiro moderno*, de Décio de Almeida Prado, de um lado; e, de outro, para ler o poema de Duda Machado, “Teatro Ambulante”. De Décio de Almeida Prado, que apresenta uma evolução histórica do teatro no Brasil, existe um modo de mostrar os procedimentos teatrais, sobretudo nas comédias, pois o grande imperativo das mais diversas peças teatrais era *rir*, além da exigência das improvisações constantes apesar do ritmo praticamente diário de apresentações e das horas intermináveis de ensaio. Mais adiante Almeida Prado afirma as origens do teatro brasileiro a partir de uma mobilidade, isto é, da itinerância: “se a nossa forma era a do teatro itinerante, como objetivo não havia praticamente outro senão o de divertir, ou seja, suscitar o maior número possível de gargalhadas no menor espaço de tempo possível”²⁵, com comediantes que dependiam menos do texto do que do próprio desempenho. Procópio Ferreira (1898 – 1979) talvez tenha sido um dos primeiros atores a forjar uma imagem de si, dando sempre a sua característica própria independentemente do papel que lhe fosse atribuído. Ainda nas palavras de Décio de Almeida Prado no contexto dos anos 1930, “realmente o público não pedia teatro. Pedia Procópio, qualquer que fosse o pretexto, um pouco melhor, um pouco pior, para vê-lo em cena”²⁶. Nuno Ramos não põe apenas Procópio, recuperando-o do passado teatral, mas põe o público em cena, que ele chama em *Adeus, cavalo* de “os pagantes”. A relação com o público varia significativamente. E nesse sentido, o poema de Duda Machado nos ajuda a compreender uma condição do teatro antes e até durante a atuação de Procópio Ferreira. Em “Teatro ambulante” existe a característica *mambembe* do teatro

²⁴. *Aos vivos* (2018) se divide em três distintas performances: *A gente se vê por aqui*, *Antígona* (debate 2) e *Terra em transe* (debate 3).

²⁵. Décio de Almeida Prado. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, 15.

²⁶. *Ibid.*, 22.

na sua precária improvisação que não está totalmente distante do panorama de Décio de Almeida Prado:

Há três anos, representavam a mesma peça. O sucesso era tão grande e tantos os pedidos vindos de cidades do interior, que resolveram excursionar. Mas as viagens, ao contrário do que esperavam, iam acentuando ainda mais o cansaço e a rotina daquelas representações sempre idênticas. Para aliviar-se, os atores foram aumentando cada vez mais os trechos improvisados até que, pouco a pouco, a história e as personagens começaram a se alterar. Por fim, a peça se transformou. Mas a plateia não dava mostras de reparar naquela completa mudança. Ninguém reclamava e o público aceitava entusiasmado o outro drama representado e a presença daqueles atores famosos. Estes sentiam-se revigorados e o segredo da metamorfose atuava como um pacto a fortalecer a ligação entre eles. Uma noite, passado algum tempo, sem que pudessem compreender ou controlar o que acontecia no palco, as palavras e os gestos que executavam começaram a tornar-se alheios, irreconhecíveis. No segundo ato, todo o elenco estava assustado e atordoado. No entanto, no momento de cada réplica ou ação, o pânico desaparecia. Terminado o espetáculo, o público aplaudiu com o entusiasmo de sempre. Nos camarins, os atores mal conseguiam se entreolhar. Só mais tarde quando jantavam no restaurante do hotel, é que se sentiram capazes de reconhecer com excitação que haviam seguido diálogo por diálogo, cena por cena, a peça original, abandonada tempo atrás.²⁷

Para ir em direção a um teatro de Nuno Ramos, o que acontece em *Adeus, cavalo* é até mesmo oposto, como se pode ler na parte 5, “Noite de estreia” (O cerejal):

Aqui. Na luz. Pisávamos a terra, nossa terra, com o devido temor e reverência – como verdadeiros proprietários. Árvores enormes se espalhavam pelo palco, como se tivessem nascido lá. Mais de vinte cerejais floridos, os troncos enraizados furando o tablado até o chão do teatro. “Mamãe querida! Eu te abençoo. Você ainda tem o seu coração! Puro, belo, bondoso. Plantaremos um outro jardim, mais esplêndido que este.” E demos início à derrubada antes que nosso servo o fizesse, proprietários raivosos diante da ruína. Lançamos

²⁷. Duda Machado. *Crescente* (1977-1990). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990, 64.

os troncos sobre as tábuas do palco, raízes para cima, com grande estrondo. Nenhuma árvore ficou de pé. A plateia assustada afastou-se das primeiras filas. Atiramos pazadas de terra sobre ela. Comemos as cerejas de boca aberta, cuspidando longe os caroços, tentando atingir as pessoas. Consumimos todo o cereal na estreia, antes que nosso servo o fizesse. De modo que nunca houve uma segunda apresentação.²⁸

Se o poema de Duda Machado apresenta uma condição das origens do teatro no Brasil, Nuno Ramos levaria esta história aos limites do seu excesso, conduzindo não apenas uma dramaturgia mais imersa na performance, mas ao *potlatch*²⁹ – naquilo que ele retém em termos de alimentar e consumir –, sendo a obra, com única apresentação, dádiva, destruição. A paródia se constitui a partir do momento em que ela é posta em narrativa, isto é, ela é reproduzida e transmitida, saindo do acontecimento único e, uma vez consumida, é entregue ao esquecimento coletivo.

Nuno Ramos revela-se cada vez mais como um autor plagiário de *potlatches*. No caso específico da citação acima, o escritor, no entanto, não destrói totalmente toda a energia que doa no desenvolvimento de uma obra, mas a troca pelo ritmo das frases, pelo impacto aos pagantes na medida em que recupera, tanto da situação histórica do teatro brasileiro quanto do poema de Duda Machado dois significantes bem explícitos no poema “Teatro Ambulante”: o “cansaço” e a “rotina”. E assim gostaria de concluir, desenvolvendo brevemente esses dois aspectos, não a partir do “público”, mas do que o autor chamou de “os pagantes”, essa espécie de contra *dom* e que participam ativamente de uma encenação econômica do mundo no sentido mais restrito que a economia pode ter.

²⁸. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. Op. Cit., 22.

²⁹. Mauss, Marcel escreve no *Essai sur le don*: “Ce sont avant tout des politesses, des festins, des rites, des services militaires, des femmes, des enfants, des danses, des fêtes, des foires dont le marché n’est qu’un des moments et où la circulation des richesses n’est qu’un des termes d’un contrat beaucoup plus général et beaucoup plus permanent. Enfin, ces prestations et contre-prestations s’engagent sous une forme plutôt volontaire, par des présents, des cadeaux, bien qu’elles soient au fond rigoureusement obligatoires, à peine de guerre privée ou publique. Nous avons proposé d’appeler tout ceci le système des prestations totales.” Marcel Mauss. *Sociologie et anthropologie*. Op. Cit., 150.

“NÓS, OS PAGANTES”

“Eu e os mortos vamos morrer de raiva de você...”

ANTÍGONA (ADAPTAÇÃO NUNO RAMOS E ANGÉLICA FREITAS)

NUNO RAMOS, AOS VIVOS.

É possível fazer um breve comentário sobre o nivelamento mais elementar das trocas da vida em sociedade através da imagem de “os pagantes”, aqueles que não apenas estão dispostos a trocar uma certa soma de dinheiro para ver um espetáculo, mas que parecem produzir uma redundância ou até mesmo entrarem em transe aos gritos de “eu pago!”. A dramaturgia da “encenação” em *Adeus, cavalo* lida com as fronteiras do espaço delimitado pelo palco e pelo ingresso, sobretudo através de uma paródia filosófica de os *Mil platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e a própria leitura que ambos os filósofos franceses fazem de Antonin Artaud, recortando e expandindo a noção de “corpo sem órgãos” (CsO). Em *Adeus, cavalo*, o movimento em direção à quebra do espaço vem com um “Teatro sem Plaqueia” (TsP) e um “Teatro em qualquer parte” (TEQP) que nos leva a desconfiar da palavra espetáculo:

Sim, posso liberar todo mundo para seu próprio teatro – minucioso, completo, a soma perfeita dos atos quotidianos de cada burro de carga, cada cachorro manco ou cidadão respeitável. Mas, repito –

(pausa)

e como pude demorar tanto para entender? –, eu não vou estar aqui para ver esse espetáculo. Que palavra! Essa banalidade.³⁰

Adeus, cavalo – através da paródia, dos significantes soltos na cultura brasileira (Procópio, Ungaretti, Nelson Cavaquinho) que são unidos por uma voz móvel e descarnada de corpo, mas disposta a encarnar em outras pessoas, em animais e até mesmo em objetos – não apenas expande o vocabulário já adquirido por Nuno Ramos com seus livros precedentes, mas se mostra como um livro circunscrito em um jogo de semelhanças onde

³⁰. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. Op. Cit., 22.

existe uma circulação de energia onde o termo “pagante” é redimensiona a vida, mais precisamente o significante “vida” entre dívida e dádiva.

Mas na obra de Nuno Ramos a vida é dádiva e com isso, tem-se a impressão que matéria e letra se relacionam continuamente em um processo destrutivo. É que fora das camadas de segurança que vão dos contos de fadas às zonas de proteção, a vida não escapa desse caráter destrutivo e dadivoso como o que ocorre no *Jardim botânico*: “Dia de chuva./ Sou grato ao sono e à manta/ ao tomo de Jane Austin/ ao fato de ter todo o tempo do mundo./ Nada me chama, fora este abraço primevo/ que mata projetos e adia a conquista/ de Meca, de Roma ou do MoMA”³¹. Ao que o próprio autor ainda acrescenta: *A vida que te deram era grátis, Nuno, nenhum preço a pagar*. Esse é o sumo das sílabas que se encontra no mundo parodiado por Nuno Ramos.

³¹. Nuno Ramos. *Jardim botânico*. Op. Cit., 62.

Referências

- **Bataille, Georges.** *Lanus solaire. Œuvres complètes*, tome 1, premiers écrits (1922-1940). Paris: Gallimard, 1970.
- **Beckett, Samuel.** *Murphy*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- **Brecht, Bertolt.** *Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- **Chklovski, Victor.** *L'art comme procédé*. Paris: Allia, 2008.
- **Derrida, Jacques.** *La voix et le phénomène*. Paris: Puf, 1967.
- **Lacoue-Labarthe, Philippe ; Nancy, Jean-Luc.** *Scène*. Paris: Christian Bourgois, 2013.
- **Machado, Duda.** *Crescente (1977-1990)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- **Mauss, Marcel.** *Sociologie et anthropologie*. Précédé d'“Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss”, Claude Lévi-Strauss. Paris: Puf, 2006.
- **Prado, Décio de Almeida.** *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- **Ramos, Nuno.** *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- *O direito à preguiça*. Belo Horizonte: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.
- *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- *Jardim botânico*. São Paulo: Todavia, 2023.

Da Luz Negra à Stanca Ombra: Adeus, Cavalo e a obra de Nuno Ramos

Alva Teixeira

É foda desejar o que é passado.

NUNO RAMOS: *ADEUS, CAVALO*.

La luz. Sí. Tan necesaria a todo ser vivo que se la convirtió en metáfora divina. También la oscuridad es necesaria. Sabedlo.

CHANTAL MAILLARD: *LA COMPASIÓN DIFÍCIL*.

Escribo,
escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde
viene la luz a requerirte oscura.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE: *ESCRIPURA SOBRE COS*.

Coloquei entre a *luz negra* e a *stanca ombra* estas páginas de análise aproximativa^{1*} à última obra literária de Nuno Ramos, pretendendo aludir

¹. Este artigo é um resultado parcial do projeto de investigação *Artistas letrados e letrados artistas. Relações entre literatura e artes plásticas na modernidade contemporânea brasileira* (ALLA), financiado com fundos da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) de Portugal (UIDB/00077/2020) e da Secretaria Xeral de Universidades da Xunta de Galicia (ED431B 2023/48). AL-LA é um projeto do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL) e do Grupo de Investigación Lingüística e Literaria (ILLA) da Universidade da Coruña.

à ‘resistência à interpretação, mas sempre na sua relação com o mundo’, que, com certeza, a narrativa *Adeus, cavalo* apresenta a qualquer leitor, mesmo ‘avisado’.

Resistência e inserção, aliás, à qual, dentro do estranho caso da *intentio lectoris*, que delimitou Umberto Eco, não seria alheio o facto de a escrita ramosiana dessa invulgar ficção gerar, por assim dizer, harmónicos e associações de ideias, mais ou menos consistentes, que podemos observar, antes de mais, nos três exemplos que se seguem. *PRIMUM*: a do omnipresente cavalo como aquele que um Nelson Cavaquinho cavalariano montava na Polícia Militar, de ronda pelo morro da Mangueira em convívio sambista, ou os dos “Houyhnhnms” das cinco pinturas mostradas pelo artista, numa exposição com esse título gulliveriano, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2015; *SECUNDUM*: as reminiscências ungarrettianas que nos conduzem à exposição “Grito e Paisagem” — em clara reciclagem *ad hoc* do título do impressionante poemário *Un grido e paesaggio*, redigido entre 1939 e 1952 pelo poeta italiano nascido no Egipto — que Ramos apresentou na Galeria de Arte carioca ‘Anita Schwartz’, no mesmo ano em que foi publicada a ficção que nos ocupa; e *TERTIUM*: o ecoar da fantasmática lenda urbana dos afogados no processo de fundação submarina da ponte de Niterói, no episódio de que logo falaremos, ou, a convocação ao quadrado que podemos representar no reenvio ao homem guarda-chuva fotografado em 1954 pelo paulistano mestre do claro-escuro German Lorca, remissão provocada em nós pela inequívoca referência drummondiana dos homens guarda-chuva, também em *Adeus cavalo*.

É assim que, não por acaso, prolongando os *consideranda* que se seguem desde as artes plásticas, uma instalação de Nuno Ramos — junto com mais duas de Olafur Eliasson e Bill Viola — foi seleccionada por Norman Foster, na exposição *Moving — Norman Foster on Art* de 2013, para dialogar, desde o hall e a escada central, com a arquitetura e a história do *Carré d’Art — Musée d’Art Contemporain* de Nîmes, por ele concebido duas décadas antes. E, como na altura disse Jean-Marc Prevost, o autor de Ó foi escolhido pelo arquiteto-curador, além de pelas “diferentes maneiras de entender o espaço, a luz, as técnicas e os materiais”², a partir de parâmetros como o

². “different ways to understand space, light, techniques and materials”. Norman Foster. “Interview. Norman Foster in conversation with Jean-Marc Prevost”. Em Elena Ochoa, ed. *MOVING*:

movimento, velocidade, massa, fluidez, abstração, figuração, espaço, imanência, transcendência, gravidade, leveza, materialidade e espiritualidade — estas são algumas das vertentes do fio de Ariadne que atravessam esta exposição. Norman Foster escolheu obras que definem um espaço poético. Elas por vezes resistem a interpretação, mas a maioria delas existem numa relação com o mundo³.

Diferentes resistências, caminhos e chaves, aliás, aplicáveis em diferente modo também à ‘desautomatização’, redimensionamento e ressignificação das palavras a que o criador, mais uma vez, faz obedecer a sua ‘incomum escrita’ em *Adeus, cavalo*: “As palavras, por serem de uso comum, por estarem na cabeça o tempo todo, precisam de certo modo ser lavadas antes de usadas, purificadas da banalidade do dia a dia”⁴.

Mas, nesta breve e heteróclita digressão, também gostaríamos de tomar como outro ponto de partida a seguinte afirmação de *Cujo*, primeiro livro de Nuno Ramos de 1993, próximo da linhagem dos escritos de artista: “[l]uz de uma lâmpada ou de um sol, ambas ofuscam. Só há gradação na sombra”⁵. Implicitamente, essa declaração poderia dialogar com as ideias de Platão, sopesá-las e repensá-las num exercício que reverbera na radiante série de claro-escuros de “Platão com sol”, de 2009, ou, mesmo, num certo sentido, em *Adeus, cavalo*, última obra literária do autor, e de um pessoal percurso artístico — mas também literário — baseado, como afirma Alberto Tassinari, em “momentos singulares” de sinuosa coerência,

Norman Foster on Art (Catálogo). Madrid: Carré d’Art — Musée d’art contemporain de Nîmes / Architecture Ivorypress, 2013, 260.

NOTA BENE: Ao longo deste ensaio, todas as traduções das diferentes línguas para o português são da nossa responsabilidade.

³. “Movement, speed, mass, fluidity, abstraction, figuration, space, immanence, transcendence, gravity, lightness, materiality and spirituality — these are some of the strands to the Ariadne’s thread running through this exhibition. Norman Foster has chosen works which define a poetical space. They sometimes resist interpretation, but most of them exist in a relation to the world”. Jean-Marc Prevost. “Introduction”. Em Elena Ochoa, ed. *MOVING: Norman Foster on Art* (Catálogo). Op. Cit., 25.

⁴. Nuno Ramos. “Entrevista com Nuno Ramos / Eduardo Jorge (05-08 mar. 2009)”. *Interartive — A platform for contemporary art and thought*, 19 (2010): s/p.

⁵. Nuno Ramos. *Cujo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011, 81..

e não na unidade da sua trajetória artística, pois “se ela existe e for encontrada, deixa muita coisa de fora”⁶.

Percurso, aliás, que acompanha a progressiva elaboração de uma obra diversa e sincopada, também no sentido em que Florencia Garramuño a considera resultado de uma clara ‘aposta pela inespecificidade’, ora como artista plástico, ora como escritor, posto que seria “[u]ma das obras mais prolíficas para analisar esta crise de ideias de pertença e de especificidade — e que involucra ademais uma intensa desconstrução da categoria de espécie”⁷.

A respeito desse caráter compósito da inusual ficção em foco, encontramos a seguinte pergunta, dupla e retórica, de Rodrigo Naves, que nos mostra como, a respeito do conjunto da produção ramosiana, essa ideia se tornou já um tópico consensual,

por que em sua trajetória Nuno Ramos não se contentou em reforçar a presença taxativa de uns poucos materiais, obtendo deles o maior rendimento possível? Por que enfim precisou produzir obras tão variadas, deslocando-se constantemente entre materiais, formas, procedimentos e preocupações tão diferentes, que não excluíram sequer a necessidade de lidar com as palavras envolvendo-as — literal ou literariamente — com uma substancialidade bem distante do seu uso rotineiro?⁸.

Em resposta, escolhemos uma reflexão do próprio artista, como é sabido não menos extremamente lúcido do que (auto)reflexivo sobre a sua *práxis*:

[s]e de um lado parece que posso tudo, de outro, e apesar de já ter produzido bastante, parece que não fiz nada ainda. De um lado, Sísifo com sua pedra enorme (quem sabe algum dia, na hipótese radical de Camus, um Sísifo feliz?); do outro (espero) Proteu com suas metamorfoses⁹.

⁶. Alberto Tassinari. “O encantamento do mundo”. Em *Nuno Ramos* (Catálogo). Rio de Janeiro / São Paulo: Centro de Arte Hélio Oiticica / Museu de Arte de São Paulo, 1999, 11.

⁷. “Una de las obras más prolíficas para analizar esta puesta en crisis de ideas de pertenencia y de especificidad –y que involucra además una intensa desconstrucción de la categoría de especie”. Florencia Garramuño. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015, 159.

⁸. Rodrigo Naves. “Uma espécie de origem”. Em *Nuno Ramos* (Catálogo). Op. Cit., 23.

⁹. Nuno Ramos. «Loser». *Peixe-elétrico* 7 (2017): s/p.

De facto e neste mesmo sentido, na “Introdução (Verifique se o mesmo)” do seu recente (e segundo) ‘livro de ensaios’, para explicar “uma valoração positiva para a ausência de aceitação pública”, Ramos menciona uma “certa ética do fracasso beckettiana/giacomettiana”¹⁰, que explicaria algumacrónico e iconoclasta ‘resíduo da vanguarda’ presente na sua trajetória. Temos para nós que uma guinada (re)conceitualizadora dessa ‘ética do fracasso’ poderia ajudar também a uma melhor compreensão da teimosa, transitiva, anamórfica e diversificada obra ramosiana, pois nas palavras-ideias que o próprio Nuno Ramos traduz do texto “Worstward Ho” [“Para frente o pior”] (1983), de Samuel Beckett, condensa-se uma das linhas de força da sua exemplar atividade artístico-literária: “Nada mais nunca. Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar de novo. Falhar de novo. Falhar melhor”¹¹.

Enfim, como pretendi evidenciar através destas citações, a fim de lembrar e cartografar a complexidade em amálgama da poética de Ramos, antes de iniciar este tortuoso e sincopado percurso, é bem verdade que a heterogeneidade e a multiplicidade são atributos intrínsecos dela. No entanto, não é menos verdadeiro que alguns dos temas fundamentais da *meditatio* do autor adquirem o estatuto de verdadeiros *topoi*, entre um certo ‘bairrismo’ — no maior e melhor sentido da palavra — e um algo de ‘cosmopolitismo’ — obedecendo, isso sim, ao conhecido princípio poundiano de que ‘o provincianismo temporal é tão condenável como o espacial’. Lugares comuns que, sem retóricas nem lenitivos, de um modo irónico e/ou melancólico, mas insistentemente perturbador, transmitem a consciência trágica da vida em muitas das suas propostas, como é o caso da transformação do orgânico e, naturalmente, da morte, assim como, em especial, da passagem do ‘tempo’ e o seu ‘sentimento’. Na verdade, daí, desses *loci critici* de um (in)comum pensamento provém o título ungarettianamente frankensteiniano destas páginas, formado a partir de fragmentos tirados, respectivamente, do famoso, triste e já clássico samba “Luz negra”, de Nelson Cavaquinho, e do comovente poema “Ombra” [“Sombra”], escrito por um fatídico Giuseppe Ungaretti em 1927.

¹⁰. Nuno Ramos. “Introdução (Verifique se o mesmo)”. Em *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019, 17.

¹¹. *Ibid.*, 17.

Retomar essa experiência é um convite à penumbra, em que, sem tentar explicar o mundo, Ramos transforma artisticamente a estranheza, provocando o fascínio. Neste sentido, o título desta digressão não passa de uma tentativa de delimitar o intervalo, a intensidade e a raridade da iluminação dominante na sua visão do mundo e do humano, e mais concretamente, devido ao espaço de que disponho, no paradigmático *exemplum* em que se constitui *Adeus, cavalo*.

O primeiro dos autores que conformaria o *paideuma* gulliverizado deste meu título é, como já disse, Nelson Cavaquinho, homenageado, entre outras obras, na instalação “Luz negra” (2002), de Ramos, assumindo a exposição na Galeria de Arte paulistana ‘Fortes Vilaça’ também o título da canção de Nelson que, acho, pode condensar, na medida do possível, um certo pendor presente em *Adeus, cavalo* — e não só. Tonalidade que, metaforicamente — e não por acaso — envia a um ‘modo teatral’, dramática e eticamente ‘descolorido’, na severidade trágica dos célebres versos finais da excelente canção:

A luz negra de um destino cruel
 Ilumina um teatro sem cor
 Onde eu estou representando o papel
 Do palhaço do amor.

Associado a isso e antes de reassumirmos a nossa principal linha discursiva, gostaríamos de lembrar *ad hoc*, em breves palavras reivindicativas, o lugar e a importância dos discursos provenientes da cultura popular — entendida no seu sentido mais lato — no espaço da obscuridade artística, nomeadamente, textual. Neste sentido, Daniel Tiffany, no ensaio *Infidel Poetics*, rejeita a *idée reçue* de que a referida obscuridade é uma qualidade própria de obras arcanas, virtuosistas ou deliberadamente experimentais. É assim que, de acordo com o poeta e crítico literário, a conceção da obscuridade literária pode ser distanciada dessa matriz associada às elites culturais e aproximada de uma lírica vernácula, frequentemente alicerçada no calão ou na gíria. Em meu entender, portanto, tanto as composições do músico carioca quanto o discursar letrado relativo ao samba e aos sambistas são um exemplo paradigmático dessa outra matriz tradicional e/ou popular, que é mais uma das discursividades integradas

no entrecruzado magma da complexa escrita e da expressão artística de Nuno Ramos.

De facto, o pano de fundo do samba e dos sambistas erige-se em uma das referências simbolicamente constantes de diversas obras ramosianas de carácter experimental, híbrido, inquiridor e aberto; obra que, de um modo irónico e/ou melancólico, transmite a consciência trágica da vida em muitas das suas manifestações. O conto “Angenor” pode servir para ilustrar, de modo paradigmático, algumas das características centrais da escrita e da plástica do poliapto criador: a passagem do ‘tempo’, a transformação do orgânico, a morte, o erotismo, o poder órfico da poesia e da música ou a centralidade da língua na reflexão sobre a existência e o mundo. E, igualmente, essa narrativa afigura-se exemplar da trama opaca e espessa dos relatos de *O mau vidraceiro* (2010), em que ela se integra, com as imagens do mundo, físico e metafísico, tendentes à estranheza e à fragmentariedade. Nele, procede-se ao apagamento da logicidade das relações causais e ao uso — mais uma vez — de um muito beckettiano — e um pouco absurdo — essencialismo, baseado numa difusa vaguidade ficcional, mas também numa precisa e sugestiva exatidão linguística.

O título do conto parece sugerir às claras que o protagonista é um dos mais importantes sambistas da história da música brasileira, Angenor de Oliveira, mais conhecido como Cartola, ambigualmente caracterizado tanto como onnipotente e divinal demiurgo, quanto como sambista órfico e terrenal pedreiro. No relato, através de uma provável confusão do significado etimológico e cosmogónico do termo demiurgo — operário manual e artesão divino —, Cartola, que trabalhou na juventude em obras de alvenaria no Rio de Janeiro, é apresentado indiretamente por um “ele” como um “outro” de “nariz cinzento com uma textura de alcaçofra, e os óculos, grandes e escuros demais”¹², apresentando-se ele próprio como o responsável pela criação do real e dos seus seres — o aeroporto da cidade, as estradas, os cachorros e, igualmente, os carros que, por sua vez, os atropelam:

Ele: *Você pode encontrar uma pessoa no aeroporto para mim?*

O outro: *Claro. Eu fiz o aeroporto, também. Não queria, mas fiz. Não gosto de gente voando. Mas me pediram e fiz, as salas de vidro e a pista retinha, e as asas*

¹². Nuno Ramos. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Iluminuras, 2010, 147.

prateadas dos aviões. Não foi olhando um passarinho que fiz o avião: foi ouvindo um mugido, longe. Antes de fazer eu ouço a música.

Ele: *Você compõe antes?*

O outro: *Tudo. Eu componho tudo antes. Um viaduto. Até mesmo os animais.*

Ele: *Você fez os cachorros mortos?*

O outro: *Faço primeiro o cachorro, depois o para-choque do carro que bate nele. Nessa ordem*¹³.

Os cachorros mortos, tal como os urubus referidos no relato, são animais marcantes na obra de Nuno Ramos, cuja presença questiona a indiferença do ser humano perante o sofrimento e simboliza o pessimismo, respectivamente, em obras como o monumental conjunto vídeo-escultórico “Monólogo para um cachorro morto” (2008), o poemário *Junco* (2011) ou a muito polémica instalação “Bandeira branca” (2010).

Em contracorrente com essa simbólica radiografia negativa dos nossos tempos, o velho Angenor — cuja caracterização parece evocar um dos traços mais admirados por Nuno Ramos na sua música, o da velhice como lugar de enunciação singularizado pela experiência — acompanha e ajuda ao narrador-personagem, numa alucinada jornada de teor aparentemente amoroso, à procura de uma mulher suíça que conheceu numa praia do Rio de Janeiro.

O significado simbólico do relato parece tornar-se ainda mais complexo e rico graças à referência ao destino dessa jornada, o aeroporto internacional do Rio de Janeiro ‘Antonio Carlos Jobim’, assim denominado em homenagem a um dos criadores da bossa nova e outro dos grandes cantores do amor e do desamor da música popular brasileira.

Mas enfim, reassumindo o fio principal da nossa digressão, também estávamos a falar da espessura trágica que logo referiremos e que adensa o samba na voz de um Nelson Cavaquinho que, como diz Ramos, referindo-se ao conhecido e bem-sucedido documentário de Leon Hirszman, “canta como deviam cantar as parcas gregas, bebe (muito) e perambula”¹⁴. Trata-se de um estado de embriaguez funesto e, simultaneamente, farsesco, que transformará o Nelson de *Adeus, cavalo* no “Nibelungo do

¹³. *Ibid.*, 149.

¹⁴. Nuno Ramos. “Ao redor de Paulinho da Viola”. Em *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007, 86.

anel dos sambistas”¹⁵. Na verdade, essas referências mitológicas — além de evocarem o seu possível nanismo, num novo *flirt* com um grotesco que equilibra qualquer potencial grandiloquência visionária na obra — parecem sublinhar o poder e, ao mesmo tempo, a maldição de uma conexão com a realidade profunda que, inesperadamente, se exprimiria através do canto, e que nos distanciaria do paradigma racionalista, num mundo criativo que, como já foi dito, “é da ordem do encantamento”¹⁶.

Nesse sentido de afastamento dos dados da razão, podemos recordarnos da exposição organizada pelo Centre de Cultura Contemporània de Barcelona em 2018, com a curadoria de Enrique Juncosa, sobre a influência que as tradições esotéricas tiveram na obra de, entre outros, Joseph Beuys, William Burroughs ou Antoni Tàpies, e que, significativamente, foi também intitulada “Llum negra” [“Luz negra”]. O conceito sufista dessa luz poderia caracterizar agora, em sentido — muito — lato, um certo estado de consciência procurado e intuído na obra de Ramos através de um exercício quase alquímico. Um bom exemplo disso — e do caráter bifronte do artista plástico e do escritor — seria o livro-objeto intitulado “Caldas Aulete (Para Nelson)” (2006). Nele, Ramos destaca a obviedade latente do verso “[a] nossa vida é tão curta” do samba “Eu e as flores”, ao cavá-lo nas páginas dos cinco volumes do dicionário e ao colocar na capa de cada livro um espelho que reflete pela fenda das letras, criando uma prospeção ambígua, uma concavidade que retrata a vida através do hiato, do vazio, em vez de a retratar através da matéria; num exercício que parece encontrar o âmago, mas deve enfrentar o espelho, a miragem, pois como é afirmado em *Cujo* “[t]udo o que reflete some. Não vemos o espelho, apenas o que nele se reflete”¹⁷... ou, por assim dizer, em palavras e conceitos foucaultianos:

O espelho, afinal, é uma utopia, já que é um lugar sem lugar. No espelho, vejo-me onde não estou, num espaço irreal que se abre virtualmente por trás da superfície, estou lá, aí onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a minha própria visibilidade, que me permite ver-me onde estou ausente

¹⁵. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017, 45.

¹⁶. Alberto Tassinari. “O caminho dos limites”. Em Ricardo Sardenberg, org. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, 17.

¹⁷. Nuno Ramos. *Cujo*. Op. Cit., 49.

— utopia do espelho. Mas também é uma heterotopia, na medida em que o espelho realmente existe e em que provoca, no lugar que ocupa, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descobro ausente no lugar onde estou dado que me vejo lá¹⁸.

Poderíamos dizer que, neste sentido, a proposta de Nuno Ramos se situaria nos antípodas, retomando as palavras do curador da referida exposição, Enrique Juncosa, de “uma grande parte da arte dominante em nossos dias”, “extremamente entediante porque não tem nenhum mistério e nega a poetização e interpretação da sua experiência”¹⁹. E isto é assim porque este paulistano artista bifronte pensa (e se pensa) escrevendo ou escreve (e se escreve) pensando, no âmbito do “pensare raccontando”²⁰ do Italo Calvino das também beckettianas *Cosmicomiche*.

Enfim, a obra de Nuno Ramos é tudo menos monótona, como fica demonstrado pela intensa abertura de *Adeus, cavalo*, em que, no centro do cenário, encontramos um ator a trabalhar nos limites do possível, sempre experimentando além das expectativas da sua audiência, que, em vez de ter a sua dose — diária, semanal ou anual — de artes bem educadas para classes bem educadas, assiste, dócil, ao excêntrico trabalho do comediante. Um fingidor que, após uns desconcertantes minutos em cena, volta “as costas à plateia [...] mostrando as nádegas alvas [...] enquanto as cortinas de veludo se fechavam”²¹, dando início — entre o farsesco e o grotesco — à heteróclita e singularmente plural obra aqui focada.

¹⁸. “Le miroir, après tout, c’est une utopie, puisque c’est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s’ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d’ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent — utopie du miroir. Mais c’est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j’occupe, une sorte d’effet en retour; c’est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas”. Michel Foucault. “Des espaces autres (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967)”. Em *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 47.

¹⁹. “una gran part de l’art dominant en els nostres dies és summament avorrit en no tenir cap misteri i negar la poetització i interpretació de la seva experiència”. Enrique Juncosa. *La llum negra. Tradicions secretes en l’art dels anys cinquanta (16 maig – 21 octubre 2018)*. Barcelona: CCCB — Centre de Cultura Contemporània de Catalunya (Exposicions), 2018, s/p.

²⁰. Claudio Milanini. “Cronologia cosmicomica”. Em Claudio Milanini, org. *Tutte le Cosmicomiche*, de Italo Calvino. Milano: Oscar Mondadori, 2011, 409.

²¹. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. Op. Cit., 9.

Como referiu Alberto Tassinari, “[a] obra de Nuno Ramos move-se, ao mesmo tempo, pela aceitação e negação dos limites da arte”. E, assim, se “[s]eus quadros sempre possuem um retângulo que suporta as operações que dele sobressaem”²², em *Adeus, cavalo* encontramos a forma narrativa protagonizada pela voz e pela anamnese desse ator que, intermitentemente, é entrevistado — mas lê ao repórter uns papéis, como num ensaio, na preparação de um outro espetáculo teatral — e é apresentado em palco — mas destrói o *décor* da peça ao vivo, perante o seu público. Destruição a que assistimos, na sequência remissiva ao passado autoral, por um lado, no ‘teatro sem plateia’ ou no ‘teatro em toda a parte’ e, por outro lado, nas três peças teatrais ‘incomunicáveis’ que representam diversas, mas convergentes, concreções da caricata, risível e “estranha teoria da inexpressividade”²³, do pederasta e professor Ancona, no noveno texto de Ó: “Bonecas russas, lição de teatro”.

Na obra que nos ocupa, o foco desloca-se desse palco em ruínas para um outro cenário e uma outra cena que nos é vagamente familiar, um espaço estranho, neste caso, uma banheira, da qual, com uma iluminação não-naturalista e penumbrosa, o ator, um sujeito parado, inicia, a partir da leitura dos papéis, um monólogo imparável.

Trata-se de um ator-corpo, velho, disforme, decrépito, que se revolve nas águas da sua paralisia física e das suas divagações, onde qualquer experiência de interioridade se confunde com a anterioridade, regurgitando lembranças e pensamentos de uma vida fantasmática, precedidas e sucedidas, significativamente, de inúmeras didascálias. Ramos parece propor, portanto, um objeto físico e metafísico que, descurando a advertência de Wittgenstein, dialoga em modo filosófico e numa tagarelice compulsiva — ou numa autêntica voragem verbal — com o teatro antipsicológico de Beckett, corporizado significativamente por Chantal Maillard na muito interessante personagem de Cual, do invulgar poemário assim intitulado e apenso a *Hilos* em 2007 e, onze anos depois, na recente e fascinante escrita dramática de *Cual menguando*.

Diga-se de passagem que, em lógica consequência, o diálogo agora mencionado diz respeito à porosidade no conjunto da incomum obra

²². Alberto Tassinari. “O caminho dos limites”. Op. Cit., 17.

²³. Nuno Ramos. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2008, 104.

ramosiana do modo e do *pensum* beckettianos²⁴, como afluência, mais do que como influência, de que pode ser paradigma tanto a sombra dos poemas de *Mirlitonradas* nas ‘ensimesmadas’ peças antes referidas, quanto a presença da negação ou anulação do discurso, já atuante com um teor nada niilista e muito à *Molloy*, por exemplo, no imediato “*Terceiro Ó*” da referida obra ficcional de 2008²⁵.

Num passado sem presente encontramos o protagonista, imerso num tempo que impossibilita a compreensão da sua vida como unidade inteligível, porque a ação disruptiva da memória o espalha por cada uma das experiências passadas e por uma promiscuidade identitária projetada num conjunto de personagens do passado, como Nelson Cavaquinho, Ungaretti ou Procópio Ferreira. Os três surgem como simulacros de alteridades, como repetições do mesmo núcleo, histórias acerca do mesmo homem e da mesma vida, uma vida gasta, uma vida morta, mas agonicamente visionária.

Como acontece com as outras personagens, o retrato do protagonista é modulado do bufo ao trágico, gerando absurdos e imagens que defraudam as expectativas humanas — como a da discussão com Procópio e Ungaretti sobre as possibilidades da arte, constantemente interrompida pelo desconforto do carpete bege do motel que fazia as suas bundas coçar. O retrato, pois, troça de uma longa linhagem da escrita e do pensamento que glorifica a mente, assim como de outra longa linhagem que idealiza as conquistas do corpo, numa hermenêutica, de gosto filosófico e alucinado, desse conjunto de personagens condenadas, quase, à mesmidade. Atitude, por vezes, irrisória que se completa naquilo que Eduardo Jorge de Oliveira denomina “transe” ou “possessão”²⁶, com a voz-cavalo que

²⁴. Além do mais, essa distorcida presença da (est)ética do autor irlandês em *Adeus, cavalo*, talvez, poderia ser melhor compreendida, na sua real e exata dimensão, se a compararmos com outra inequívoca e clara influência beckettiana presente em âmbito latino-americano. Neste sentido, lembremos a imensa sombra do teatro do irlandês — e em concreto da referencial peça *En attendant Godot* — que se pode constatar, como roteiro teatral de base paródica, na excelente peça *Luz negra, aggiornata* tropicalmente e humanamente reinterpretada, entre 1961 e 1964, pelo provocador autor — e propositado ‘plagiário’ — salvadorenho Álvaro Menén[dez] Desleal.

²⁵. Carlos Paulo Martínez Pereiro. “*E cada gesto seria um texto*: o carácter compósito de *Ó*, de Nuno Ramos, paradigma de literatura híbrida”. Em João Amadeu Silva, José Cândido Martins e Miguel Gonçalves, org. *Pensar a Liter@tura no Séc. XXI*. Braga: Aletheia / Universidade Católica Portuguesa, 2011, 506.

²⁶. Eduardo Jorge de Oliveira. *A invenção de uma pele*. São Paulo: Iluminuras, 2018, 107.

perpassa a narrativa e que ele associa a oralidades tão diversas quanto o *candomblé* ou a enunciação presente em “Kholstomér — História de um cavalo” [“Холстомер. История лошади”]. Além da muito adequada evocação do procedimento *chklovskiano* do estranhamento, o diálogo com Tolstói pode ser tão adivinhado quanto sugerido por outra via, a do grotesco, pois a figura do equino como ser pensante é a de um cavalo velho, marcado por uma decrepitude, como a do protagonista ou a do próprio Nelson Cavaquinho, ambivalente e tragicômica: “[h]á velhices de muitos tipos: a velhice majestosa, a velhice desagradável, a velhice que nos inspira compaixão. Também há a velhice majestosa e ao mesmo tempo desagradável. A velhice do malhado cavalo castrado era exatamente desse tipo”²⁷, afirma o narrador onisciente que, aos poucos, estabelece as coordenadas dessa ficção cavalaresca — e não menos humana — do incontornável autor russo.

De facto, na sequência dos anteriores *consideranda* e a respeito das características e atitudes dessa voz-cavalo humanamente (d)enunciadora, resulta de interesse lembrar aqui que, no excelente ensaio “Rugas: Nelson Cavaquinho”, esse cantor e Cartola são caracterizados por Nuno Ramos como “[a]bstratos, sóbrios e velhos”, assinalando que o primeiro “será mais individuado e ímpar, quase desagradável. Cartola acena para a *conciliação* e Nelson para o *trágico*”²⁸, que “seu trabalho [o de Nelson] procede por contiguidade e metonímia” e, finalmente, que nele, “mais do que em qualquer outro compositor, a voz coletiva se impõe”²⁹.

Diga-se também que essa amálgama polifônica e em estado de exaltação constante produz um discurso que se situa, desde o início, sob o signo do “órfico, grego”³⁰, sendo aqui que entra o protagonismo de Ungaretti, ‘sombra cansada’, na original família de personagens criada por Ramos. Trata-se de um Ungaretti fantasmagórico, alucinado como os demais

²⁷. “Бывает старость величественная, бывает гадкая, бывает жалкая старость. Бывает и гадкая и величественная вместе. Старость пегого мерина была именно такого рода”. Lev N. Tolstói, [Толстой, Лев Н.]. “Холстомер История лошади [Kholstomér. História de um cavalo]”. Em *Собрание сочинений в 22 тт*, Том 12, Электронная публикация — РВБ, 2002-2019 (Версия 3.0 от 28 февраля 2017 г.) [*Obras completas em 22 vols.*, v. 12, Publicação eletrónica — RVB, 2002-2019 (Versión 3.0 de 28/02/2017)]. 2017 (1982), 11.

²⁸. Nuno Ramos. “Rugas: Nelson Cavaquinho”. *serrote* #1 (2009): 2.

²⁹. *Ibid.*, 3.

³⁰. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. Op. Cit., 10.

— conforme nos é dito na obra, “[d]izia que viera a pé de São Paulo; que não ouvia a própria voz há dois anos e meio e por isso agora falava tanto”³¹. Um Ungaretti marcado pela vivência de duas guerras e pela morte do filho Antonietto que, com “gesto impassível de orador romano” ou “dormindo na fórmica de algum balcão”³², partilhará com os outros, a ânsia de pensar e interpretar a surpresa de estar no mundo. Uma veemência que na sua poesia tem alguma coisa de primordial e, ao mesmo tempo, reivindica o afincamento da lírica moderna, do adensamento ontológico da memória operado por Leopardi ao fulgor expressivo conquistado pelos simbolistas, e que na escrita de Ramos se misturará com “bobagens que dava até vergonha de ouvir” e que ele escrevia em guardanapos³³.

Enfim, Ramos aproveita a devastação ungarettiana, conducente à deambulação e patente nos dois versos iniciais do breve poema antes mencionado “Ombra” (1927), da paradigmática obra *Sentimento del Tempo*: a ruína de um “homem que espera sem paz”, como “cansada sombra na luz poeirenta”³⁴. E tira proveito desse sentimento de grande destruição dilatando, de modo certamente espectral, a agonia da perda, pois o poeta italiano, já morto na vida real, será transformado por Ramos em agente do seu alucinante canto órfico, num episódio em que, durante a inauguração da ponte de Niterói, Ungaretti cai no mar e acorda dentro dessas águas,

entre arraias e badejos, esponjas, conchinhas, siris, garoupas e treliças de vigias, madeirames e restos de barcaças, cruzeiros, pérolas, moedas. Procurei mas não vi Antonietto em lugar algum. Quando voltei à superfície [...]. Respirei largamente, conheci que estava vivo e andei sobre as águas — essas águas aí —, eu andei sobre as águas da Baía de Guanabara em 4 de março de 1974, sob o olhar espantado da multidão. Depois voltei para casa, de ônibus³⁵.

Esse lance irônico-onírico parece ser a transmutação da terrível consciência de morte presente na poesia do autor de *Il Dolore*, que, no final

³¹. Ibid., 37.

³². Ibid., 38.

³³. Ibid., 35.

³⁴. “Uomo che spera senza pace, / Stanca ombra nella luce polverosa.” Giuseppe Ungaretti. *Vida de un hombre (Poesía completa) / Vita d'un Uomo, tutte le poesie*. Tarragona: Ediciones Igitur, 2014, 106.

³⁵. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. Op. Cit., 46.

da quinta parte de “Dia por dia (1940-1946)”, pergunta onde está a ingênua voz do filho morto, afirmando em dois dos versos mais puros e duros da lírica moderna italiana: “A terra destruiu-a, e protege-a / Um passado de fábula...”³⁶.

Em *Adeus, cavalo*, Ungaretti parece ser um Orfeu semelhante ao da releitura do mito proposta por Etel Adnan, que no seu extraordinário ensaio *Orphée face au néant [Orfeu frente ao nada]* afirma — *brief* — que Eurídice nunca esteve lá, com Orfeu, na subida das profundezas, mas que os deuses não queriam que ele conhecesse o segredo da morte, isto é, que é definitiva e absoluta, e por isso o tentaram enganar, pedindo-lhe que não olhasse para trás³⁷.

Como o Orfeu imaginado pela poeta e artista plástica libanesa (e estado-unidense), o Ungaretti de Ramos protagoniza uma particular viagem iniciática, um rito de passagem e descida que fará com que ele dê o contributo da sua própria verdade: após a vida encontramos o vazio, o retorno ao caos original, que, neste caso, se materializa no naufrágio, na queda no profundo. Queda significativamente ocorrida na ponte que melhor condensaria o sentimento que o Brasil intensificou na poesia do italiano — o do contraste entre a natureza e a civilização e o constante esforço humano de dominar a “prepotência da natureza”³⁸, citando as palavras do próprio Ungaretti em conversa com Alfredo Bosi. Sentimento que, para além doutros relacionados com a dor e o sofrimento, explica que fosse logicamente esperável o facto de, nestas páginas, termos convocado três obras ungarettianas — *La Terra Promessa*, *Un Grido e Paesaggi* e, de uma maneira muito especial, *Il Dolore* — geradas pela penosa experiência pessoal vivida em São Paulo pelo poeta italiano.

A aceitação da morte, tal como é apresentada na muito sugestiva interpretação de Adnan a respeito da experiência órfica, marca a emergência da consciência humana e o triunfo da coragem e da lucidez, apesar da solidão essencial, sobre o temor.

³⁶. “La terra l’há disfatta, la protege / Um passato di fabola...”. Giuseppe Ungaretti. *Vida de un hombre (Poesía completa) / Vita d’un Uomo, tutte le poesie*, Op. Cit., 148.

³⁷. Etel Adnan. *Orphée face au néant*. Paris: L’Échoppe, 2016, 20.

³⁸. Bosi, Alfredo. “Encontro com Ungaretti”. Em *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2ª ed. ampliada. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003 (1988), 358.

Trata-se, na verdade, de um orfismo-outro, mais duro e radical, mas que, paradoxalmente, ilumina um conhecimento sobre a morte mais ou menos consensual, mas inconsciente, que delata a mesquinhez — em todos os sentidos possíveis — da nossa condição de ‘herdeiros’, como nos revela esta lúcida e terrível passagem de Ó:

Sei que vamos discursar vestidos de preto, lembrando a falta que nos faz [o pai falecido], a preciosidade daquilo que desapareceu com ele, mas é com voracidade que nos atiramos a esta lacuna, esquartejando-a em mil pedaços. Pois se sabia falar bem de um assunto, agora já não teremos a sua concorrência, e discurremos relaxados sobre sua especialidade, demorando-nos nas palavras. Se tinha uma coleção de ternos italianos, bem, quem sabe não poderíamos ficar com um deles, já que não lhe servem para nada. E aquela edição rara de contos infantis húngaros, que divertiam algum sobrinho até às lágrimas, podemos agora guardá-los no quarto do próprio menino³⁹.

Em *Adeus, cavalo*, essa negação absoluta das ilusões é traduzida por Ramos numa paisagem que ecoa a imaginação simbolista francesa, através da qual o (bem) considerado *precursore dell'ermetismo* tentou traduzir, frequentemente, o espanto de estar no mundo — como, para só citar um exemplo, fez em “Allegria di naufragi” [“Alegria dos naufragos”] —, mas que, ao mesmo tempo, parece evocar a transparência plúmbea do “mar gelatina”⁴⁰ do poemário *Junco*, cuja epígrafe é, significativamente, o quinto verso — dividido — do poema “A Grave” [“Uma cova”] da modernista Marianne Moore: “o mar nada tem a dar, a não ser uma cova bem cavada”⁴¹.

De facto, no último dos *frammenti* de *La Terra Promessa*, no poema intitulado “Finale”, Giuseppe Ungaretti declara que, “Sem os sonhos, incolor campo é o mar, / o mar”⁴², uma descrição seca e pura que poderia ilustrar muito bem essa outra matriz do profundo que parece concretizar-se na monumentalidade de obras de Nuno Ramos como a extraordinária “Craca”, de 1995, alegórica por falar da passagem da matéria à escultura,

³⁹. Nuno Ramos. Ó. Op. Cit., 35.

⁴⁰. Nuno Ramos. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2012, 35.

⁴¹. “The sea has nothing to give / but a well excavated grave”. Ibid., 7.

⁴². “Senza i sogni, incoloro campo è il mare, / Il mare”. Giuseppe Ungaretti. *Vida de un hombre (Poesia completa) / Vita d'un Uomo, tutte le poesie*. Op. Cit., 191.

da vida fossilizada pela matéria quente, do relevo em alumínio que evoca a lava agindo sobre peixes e outros organismos. Passagem alicerçada, sem dúvida, no princípio e no facto de, para Nuno Ramos — como para o poeta José Ángel Valente na sua compreensão da impactante produção artística de Antoni Tàpies —, “a forma ser a matéria [...]. Não é matéria de nenhuma forma mas forma absoluta de si própria”⁴³. Restos e fragmentos de aves, peixes, ossos, peles, conchas e folhas impressos nelas e originários de “Caixas de areia”, obra de areia e silicato, que funciona como necessário molde da “Craca”, apresentada como uma pele, em alumínio fundido, cumulativa e exterior dalguns crustáceos. Um relevo que, consequentemente, propõe ao público uma imaginaria arqueológica que, de algum modo, parece remeter para o ‘presente eterno’ de que Sigfried Giedion falava, nos seus célebres estudos sobre a pré-história, e cujas formas primárias ele intuiu ressurgir na arte de vanguarda.

Essa pele em metal fundido, aliás, é para nós equivalente — significando em paralelo — àquela que o pintor, ceramista e/ou muralista-ceramista maiorquino Miquel Barceló despregou na catedral de Palma como escultural — Calvo Serraller *dixit* — ‘processo de impurificação’. Um imenso e extraordinário mural cerâmico de mais de trezentos metros quadrados que, como uma ‘pele de argila’, recobre em 2007 a capela dos pães e dos peixes, dando corpo à passagem do Evangelho de São João que, em modo — muito significativamente — barroquizante, narra o milagre da multiplicação. E narra-o em diálogo socrático entre teoria e prática de uma arte petrificada e petrificante do (resto) biomórfico e, em concreto, zoomórfico: com metamorfoses orgânicas de terracota à maneira do quinhentista Bernard Palissy e do novecentista Lucio Fontana, com gretas e *trencadís* à Antoni Gaudí — isto é, azulejos esmiuçados —, esmaltes e argila ao Josep Maria Jujol⁴⁴, no âmbito do informalismo matérico — tingido de neoexpressionismo — de um Antoni Tàpies, um Asgern Jorn ou um Jean Dubuffet.

⁴³. “La forma es la materia [...]. No es materia de ninguna forma sino forma absoluta de sí”. José Ángel Valente. “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”. Em Antoni Tàpies e José Ángel Valente. *Comunicación sobre el muro*. 2ª ed. ampliada. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2004, 36.

⁴⁴. Dore Ashton. *Miquel Barceló: a mitad del camino de la vida*. Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2008, 147-149.

De facto, é assim que esta associação, esta amálgama subterrânea, entrecruzada de saberes e modos artísticos a respeito da viscosidade, lama e barro primordial, foi motivada automaticamente em nós pela incomum intenção *biomórfica* das ‘caixas’ e da ‘craca’ de Ramos — mais um trabalho artístico que, na verdade, se caracteriza “pelo exercício contínuo da diferença”⁴⁵. Intenção e relação de ‘semelhança por contraste’, ligada também às questões do *environnement* — Norman Foster *dixit* — e ao potente impacto visual da produção de Nuno Ramos. Relação e intenção que, afinal, fazem com que se gerem harmónicos, como o de Barceló, que de maneira produtivamente inevitável redimensionam a obra ramosiana.

Sob um outro ponto de vista, diga-se também que bem se poderia tratar de uma peculiar reciclagem da natureza-morta e da sempiterna *vanitas*, que se torna um emblema da transitoriedade ao propor uma perturbadora paisagem física e mental, ajudando-nos a compreender melhor a dimensão poética vertical, a sondagem profunda da intensa exploração e do proteico interesse pela organicidade, a temporalidade, a mudança contínua e a morte presentes na obra do polivalente e poliédrico Ramos. Um autor, aliás, que já foi bem caracterizado como um *ritornante* “a uma arte de engajamento mas sem as implicações típicas da arte militante”; descrição referida à instalação “111” de 1993, à qual já se acrescenta, de maneira significativa e imediata, que “a alegoria era propositadamente obscura”⁴⁶.

Numa interpretação extensiva — ou talvez um pouco forçada ou ousada — dessa imobilidade fóssil, poderíamos pensar também na fixidez quase geológica que o corpo do protagonista de *Adeus, cavalo* conquista, imóvel, dentro do espaço da banheira e que sublinha a escravidão da carne e que qualquer perfeição orgânica é efémera. Uma visão que se complementa, paradoxalmente, com a sua leviandade, pois, como o próprio protagonista afirma, agora “qualquer um me carrega, como uma mobília de madeira fina”⁴⁷, numa imagem que parece evocar a experimentação e a reflexão sobre a ação do tempo presente na instalação “Maré Mobília” do

⁴⁵. Nelson Aguilar. “Extravasar os Limites”. Em *Brasil em Veneza. Arthur Bispo do Rosário / Nuno Ramos. XLVI Bienal de Veneza (11/6-15/10/1995)*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995, s/p.

⁴⁶. Lorenzo Mammì. “Nuno Ramos”. Em *Brasil em Veneza. Arthur Bispo do Rosário / Nuno Ramos. XLVI Bienal de Veneza (11/6-15/10/1995)*. Op. Cit., s/p.

⁴⁷. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. Op. Cit., 41.

ano 2000: “a alegação do naufrágio e da ruína que testemunha o destino inescapável dos corpos e o efeito do tempo que tudo interrompe e funde”⁴⁸.

Acredito que vale a pena ler o excerto completo de *Adeus, cavalo* de onde foi tirada a citação:

Antes me espantava que um dia, um único dia, existisse completamente, cheio de burburinho e de raiva, fora das minhas pestanas. Haver ruas e ponteiros e pessoas sem a minha presença. Que palavra! Hoje me espanta que eu ainda esteja entre elas, essas pessoas, entre suas roupas e seu modo de falar, seus passos tontos, [...] que me parecem todos muito mais sólidos que eu. Antes, era eu quem tinha peso. Agora descrevo — vê?. Qualquer um me carrega, como uma mobília de madeira fina⁴⁹.

Neste desabafo, o protagonista estabelece uma incerta dualidade, fundada numa complexa relação do ser perante o mundo ou — quase — fora já do mundo, que expia o instante da sua volatilidade por meio de uma acurada reinvenção contemporânea do *Khrónos* em *kairós*, tornando o momento o tempo da simultaneidade e da conjugação das diversas temporalidades: a do viço e a do desgaste.

Nessa ótica, o instante e a sua simultaneidade temporal atingem o seu momento de maior clarividência perante a consciência de morte, porque a morte é a nossa verdade mais indubitável — e, conseqüentemente, serve de base à definição do ser humano — e, ao mesmo tempo, porque é um dos maiores mistérios da nossa existência. É assim que, na conhecida visão de Jacques Derrida — alicerçada na paradoxal (in)definição heideggeriana da morte como ‘a possibilidade da impossibilidade’ —, ‘morte’ é apenas uma palavra que, relativamente ao conceito e ao objeto, não designa nada, questionando-se o pensador francês, afinal, sobre se será possível “aplicar ao nome ‘morte’, e sobretudo à expressão ‘minha morte’ um conceito ou uma realidade que possa ser objeto de uma experiência irrecusavelmente

⁴⁸. Rosângela Miranda Cherem. “Sobre a obra de Nuno Ramos e suas articulações com o século XX”. Em Talitta Freitas e Lays Capelozi, org. *Anais do IV Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver — Sentir — Narrar*. Uberlândia: GT Nacional de História Cultural, 2012, 6.

⁴⁹. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. Op. Cit., 41.

determinante”⁵⁰. Do mesmo modo e nesse âmbito de sentido, em “Morrer bem”, de *O pão do corvo*, a voz narrativa, doente e acamada, se entretém numa constante *imago mortis* — “[a]cordo todos os dias pra decidir como morrer bem”⁵¹ —, entretecida com a consciência melancólica da efemeridade que se oculta na velocidade diurna:

Quarta-feira. Há urgência no dia lá fora mas não em mim. Motocicletas, buzinas em comboio, risada solitária naufragam na enxurrada ininterrupta, sem tonalidade definida, de um canto coral incrustado, constante. Há algo de dolorido nessa ladainha coletiva e involuntária, um coro que nós mesmos cantamos minuciosamente com corpos e máquinas⁵².

Perante o estado de irresolução em que a personagem *de Adeus, cavalo* se encontra, num mundo (sobre)determinado, o protagonista apenas tem duas opções marcadas pela precariedade: entender, sob o signo de Georges Bataille, a atividade erótica como uma “exuberância da vida”⁵³, mesmo assim, nunca distante da morte, como acontece nalgumas passagens dos *Sermões* ramosianos de 2015, ou pode criar a ilusão da liberdade: ora vergando-se e submetendo-se às circunstâncias, ora inventado um simulacro de soberania baseado na obediência incondicional à necessidade, e assim resolvendo a tragédia através do ajuste da sua vontade como herói com o Destino, o que lhe permitirá afirmar, *a posteriori*, a sua liberdade perante os desígnios desse fado.

Desta maneira, o caminho solitário para a morte, marcado pela consciência do seu fardo de finitude e da própria duração, é reinterpretado como um exercício de vontade, de sobrevivência. E o trabalho artístico passado é visto como um modo de força, como uma via de conquista de um ‘tempo de desconto’, através do entesouramento de uma memória fáustica de todas as suas experiências teatrais:

⁵⁰. “d’ajuster au nom ‘mort’ et surtout à l’expression ‘ma mort’ un concept ou une réalité qui fasse l’objet d’une expérience irrécusablement déterminante”. Jacques Derrida. *Apories. Mourir — s’attendre aux “limites de la vérité”*. Paris: Éditions Galilée, 1996, 49.

⁵¹. Nuno Ramos. *O pão do corvo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001, 79.

⁵². *Ibid.*, 80.

⁵³. “exubérance de la vie”. Georges Bataille. *L’Érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957, 17.

nem a mais atenta plateia, nem o mendigo pré-socrático, nem o clochard beckettiano perceberiam. Era como se eu me dirigisse ao balcão de uma poupança íntima todos os dias e pusesse de lado uma parte do que vivia — que em certa medida furtasse uma parte do que vivia, como quem guarda um doce para comer depois, uma fatia bem medida daquilo que Procópio me entregava e eu secretamente preservava, e por isso sou longo, por isso você fala comigo agora, por isso sobrevivi a Procópio e ao próprio Nelson, por causa dessa poupança que fui fazendo sem que ninguém, principalmente Procópio, pudesse perceber⁵⁴.

O mendigo pré-socrático não perceberia este exercício porque o protagonista da ‘t(r)aumática’ e compósita peça *Adeus, cavalo* não faz qualquer pergunta essencial, apenas afirma, enquanto que também se distancia significativamente do *clochard* beckettiano, porque as ambições enciclopédicas do protagonista pouco têm a ver com a frugalidade, com o ‘subtrair mais do que adicionar’ com o qual Beckett se opunha, de modo talvez levemente edipiano, a Joyce.

De todas as maneiras, a pretensa ‘omnipotência’ artística do inominado ator e a sua assertividade, pouco podem fazer para evitar ‘falhar melhor’, pois o seu exercício de ávido vampirismo escolhe como vítima Procópio, ator que encarna a “*longa legião dos molambos, anjos sem asa, cantores sem voz, fodehores de cona, enamorados da chuva, cachorros espiritas*”⁵⁵, e que, como nos diz o protagonista sem nome: “[*n*]ão era exatamente entre nós que se movia, mas entre fantasmas *Nó*”, encenando uma *variatio* do *Hagoromo* de Zeami:

Não é um manto, é uma asa. Mas caiu na cratera do monte Fuji, onde a neve é quente. E desapareceu ali.

(gesto)

*Dance. Dance e deixamos você ir. Mas o anjo perdera seu manto e não podia mais dançar*⁵⁶.

⁵⁴. Nuno Ramos. *Adeus, cavalo*. Op. Cit., 33.

⁵⁵. *Ibid.*, 51-52.

⁵⁶. *Ibid.*, 28.

Nessa breve representação protagonizada por Procópio num “muquifo na Praça Onze”⁵⁷, podemos compreender toda a riqueza que Ramos encontra na sombra, pois, num diálogo textual com a transcrição realizada por Haroldo de Campos do *Hagoromo* e com o diálogo interartístico estabelecido com ela por Hélio Oiticica, o autor insere um muito significativo desvio⁵⁸.

Na transcrição desse drama clássico do teatro Nô japonês, a atitude de Campos foi mais poética do que técnica e, buscando integrar a obra numa “tradição ativa”, estendeu os limites artísticos: não apenas recuperou a obra para o presente cultural brasileiro, mas acrescentou um novo simbolismo aos ideais do passado, ao naturalizar o suprematismo russo no céu para o qual se eleva a Tennin, a donzela celeste protagonista da obra, após reaver o seu manto, perdido no mundo dos humanos, tornando a iluminação final da elevação num momento de dissolução no nebuloso “céu do céu”⁵⁹, expressão com a qual Haroldo de Campos procurou “discernir o branco no branco, o ar no ar”⁶⁰.

Essa imagem, como sabemos, foi retomada na década de setenta por Oiticica numa interessante (con) fusão entre o hagoromo e os parangolés, num texto publicado na revista *Pólem*, que desenvolve diversos elementos ambivalentemente significativos do poder (in)consciente e iluminador da cocaína, como o “SOL-MALEVITCH” ou o “BRANCO-MALEVICH”

⁵⁷. *Ibid.*, 33.

⁵⁸. Diálogo, diga-se de passagem, que tem também os seus antecedentes híbridos em um outro espaço plástico das próprias obras prévias de Nuno Ramos, de que referiremos apenas dois *exemplar*. Por um lado, o conjunto da magnífica série de desenhos e/ou guaches a carvão sobre papel de 2013, *Anjos e Bonecos*, em que reverberam dialogicamente um teor elegicamente rilkeano e diversificadas ressonâncias literárias e músico-carnavalescas — em especial, remetemos, pela sua geometria gestual, dinamismo em desequilíbrio e consequente impacto visual, para o décimo noveno com a inscrição da sequência frásica ‘oanjobrincara’. Por outro lado, esse hibridismo repercute transitivamente no conjunto das ótimas impressões de *Monotipia*, realizadas, nos anos 2013 e 2014, no âmbito do programa Artista Convidado do Ateliê de Gravuras da Fundação Iberê Camargo, e expostas na grande instalação interartística e multidisciplinar “Ensaio sobre a dádiva” (2014), que com curadoria de Alberto Tassinari, foi desenvolvida *ad hoc* por Nuno Ramos para a Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre — dentre elas, muito em particular, reenviamos pela excelência do seu estampado e símplice colorido dissipado, àquela monotipia concreta que tem inscritas as palavras ‘anjo’ ‘asa’ e ‘boneco’.

⁵⁹. Haroldo de Campos. *Hagoromo de Zeami*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006 (1993), 42.

⁶⁰. *Ibid.*, 23.

que, mais uma vez acompanham a ascensão — agora alucinada — do “ANJO HAGOROMO japonês” de Campos⁶¹.

Diferentemente, no texto de Ramos, o manto não cai no sinestésico “cor-aroma”⁶² dos pinheiros próximos do monte Fuji haroldiano, mas no vulcão e, com isso, ele condena o anjo caído à sombra, à privação desse epifânico “branco no branco” de teor suprematista e, posteriormente, *underground*. Uma negação da claridade já prenunciada na sua anterior representação do *hagoromo* como uma utopia, integrada por Nuno Ramos num conjunto formado por outras três obras pictóricas: “Maracangalha”, “O semeador” e “No país dos houyhnhnms”, que releem, respectivamente, o Shangri-La boémio do sambista Dorival Caymmi, a alegoria agrícola de Van Gogh e a distopia fundadora de Swift — em que, significativamente, mais uma vez, encontramos a voz do cavalo.

É assim que, se lemos palimpsesticamente a pintura “Hagoromo” e a representação de Procópio da peça *Nô*, é lícito presumir a existência de uma possível intenção contrapontística, porque a utopia é algo que nunca se realiza — o que parece contradizer o espírito da proposta de Zeami e da matricial reinvenção de Haroldo —, mas que também é uma grande porta aberta para a busca.

Vistas desta perspectiva, as cores densas do quadro e do “*Theatrum mundi*”⁶³ do livro, a sua materialidade e espessura destacariam o exercício de reinterpretção livre e exuberante que transforma em utopia a epifania do “branco no branco”. O extraordinário *pensum* de Campos e Oiticica encontra em Ramos uma última leitura, sutil e estimulante, que associa a utopia a um futuro dialético e experimental não conquistado, que é o dos sonhos mais eufóricos, como o do teatro *Nô* e também os da neovanguarda e a contracultura que, de uma ou outra forma, procuravam encantar de novo o mundo.

Mas não só. A felizmente complexa proposta de Ramos poderia ser interpretada de modo diferente, à luz de uma outra filiação, a da “escuridão maior” da poesia de Carlos Drummond de Andrade – uma outra,

⁶¹. Hélio Oiticica. “Carta a Waly (23 jan. 1974)”. *Programa H[élio]. O[iticica]* (Número de Tombo 0151/74), 1974, 4.

⁶². Haroldo de Campos. *Hagoromo de Zeami*. Op. Cit., 36.

⁶³. Eduardo Jorge de Oliveira. *A invenção de uma pele*. Op. Cit., 109.

imensa e incontornável sombra na obra ramosiana⁶⁴ –, em que, como sabemos o miserável recusaria o formidável, de acordo com uma explicação analítica coerente com este percurso de leitura que estamos a concluir: o de que aquilo que se repudia é a iluminação excessiva da ‘máquina do mundo’. Isto é, uma epifania que seria uma catástrofe, pois nos situaria perante uma certa dialética do esclarecimento, do mundo esclarecido tal como concebido por Adorno, na obra com esse mesmo título, que substituiria a dúvida e a reflexão pela luz sem sombras do simples saber. Ramos, no célebre poema 43 de *Junco*, estabeleceria assim um diálogo artístico com essa recusa do mito totalizante, pois para ele, após a rejeição drummondiana, apenas resta o enigma: “*essa total explicação da vida / — tudo se perdeu, bateu / na trave*”⁶⁵. E temos para nós que essa linha de sentido possa ser apenas uma das possíveis, para um escrito poético que, retomando as ideias de Alberto Tassinari, resulta tão precisamente ritmado, à maneira do sempiterno *seguir*, quanto sugestivamente ambíguo, por suportar um fugidio e singularmente plural significado, a que por via de regra propende a escrita ramosiana:

O último poema de *Junco*, o de número 43, tem o ritmo da *Máquina do Mundo* de Drummond. Ou, dito melhor, tem um ritmo que repete e altera o de Drummond. Mas o significado me escapa. E de novo, o encantamento que é o canto também, de fadas ou bruxas, me vem à mente. É como se Nuno pronunciasse o ininteligível e de tal modo bem pronunciado que seu abracadabra me joga em Minas, embora o poema termine em praia⁶⁶.

Enfim, com a precaução de não pretendermos uma coerência excessiva a respeito dos temas focados, poderíamos concluir afirmando que a intensidade poética e a convicção ética do autor Nuno Ramos nos defrontariam

⁶⁴. Dessa sombra no conjunto da criação ramosiana, podem servir como dois exemplos paradigmáticos — entre inúmeros outros possíveis —, quer o *aggiornamento* das literaturizadas ‘traduções das experiências vividas’, à maneira do ‘enveredar pelo avesso das coisas’ das ‘mínimas’ do poeta mineiro, quer a obra “Morte das casas” (2004), com um resultado sensorial e visualmente compósito, assim como perceptiva e conceptualmente tátil, gerado a partir do trabalho plástico com o recitativo compassado do excelentíssimo poema do autor mineiro “Morte das casas de Ouro Preto”.

⁶⁵. Nuno Ramos. *Junco*. Op. Cit., 110 (vv. 55-57).

⁶⁶. Alberto Tassinari. “Três vezes: sete temas sobre *O Ensaio sobre a Dádiva* de Nuno Ramos”. Em *Nuno Ramos. Ensaio sobre a dádiva* (Catálogo). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014, 34.

com um sujeito que dialoga com esse enigma, situado, significativamente, na praia: “já velho e navegado”⁶⁷, sob uma chuva que “amortalhava o céu / num chumbo azul, fosforescente”⁶⁸, a realizar a “autópsia” dos múltiplos naufrágios. Uma certeza moral e uma veemência expressiva, diga-se também, com as quais o criador Nuno Ramos pretende reafirmar a experiência artística como um espaço de estranheza, sombra e falhanço, entendido num sentido muito rigoroso e afirmativo: o do *échec* blanchotiano, o do recomeço constante, o do ‘proteísmo’ da experiência artística que ocupa igualmente o centro dessa despedida, desse termo que também é *Adeus, cavalo*.

⁶⁷. Nuno Ramos. *Junco*. Op. Cit., 111.

⁶⁸. *Ibid.*, 113.

Referências

- **Adnan, Etel.** *Orphée face au néant*. Paris: L'Échoppe, 2016.
- **Aguilar, Nelson.** “Extravasar os Limites”. Em *Brasil em Veneza. Arthur Bispo do Rosário / Nuno Ramos. XLVI Bienal de Veneza (11/6-15/10/1995)*, s/p. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995.
- **Ashton, Dore.** *Miquel Barceló: a mitad del camino de la vida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.
- **Bataille, Georges.** *L'Erotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957.
- **Bosi, Alfredo.** “Encontro com Ungaretti”. Em *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2ª ed. ampliada, 351-362. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003 (1988).
- **Cherem, Rosângela Miranda.** “Sobre a obra de Nuno Ramos e suas articulações com o século xx”. Em *Anais do IV Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver — Sentir — Narrar*. Organização de Talitta Freitas e Lays Capelozi, 1-12. Uberlândia: GT Nacional de História Cultural, 2012.
- **de Campos, Haroldo.** *Hagoromo de Zeami*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006 (1993).
- **de Oliveira, Eduardo Jorge.** *A invenção de uma pele*. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- **Prevost, Jean-Marc.** “Introduction”. Em *MOVING: Norman Foster on Art* (Catálogo). Edição de Elena Ochoa, 20-25. Madrid: Carré d'Art — Musée d'art contemporain de Nîmes / Architecture Ivorypress, 2013.
- **Derrida, Jacques.** *Apories. Mourir — s'attendre aux “limites de la vérité”*. Paris: Éditions Galilée, 1996.
- **Foster, Norman.** “Interview. Norman Foster in conversation with Jean-Marc Prevost”. Em *MOVING: Norman Foster on Art* (Catálogo). Edição de Elena Ochoa, 26-377. Madrid: Carré d'Art — Musée d'art contemporain de Nîmes / Architecture Ivorypress, 2013.

- **Foucault, Michel.** “Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)”. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): 46-49.
- **Garramuño, Florencia.** *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- **Juncosa, Enrique.** *La llum negra. Tradicions secretes en l'art dels anys cinquanta (16 maig – 21 octubre 2018)*, s/p. Barcelona: CCCB — Centre de Cultura Contemporània de Catalunya (Exposicions), 2018. <https://www.cccb.org/ca/exposicions/fitxa/la-llum-negra/228235>
- **Maillard, Chantal.** *La compasión difícil.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.
- **Mammì, Lorenzo.** “Nuno Ramos”. Em *Arthur Bispo do Rosário / Nuno Ramos. XLVI Bienal de Veneza (11/6-15/10/1995)*, s/p. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995.
- **Martínez Pereiro, Carlos Paulo.** “E cada gesto seria um texto: o carácter compósito de Ó, de Nuno Ramos, paradigma de literatura híbrida”. Em *Pensar a Liter@tura no Séc. XXI.* Organização de João Amadeu Silva, José Cândido Martins e Miguel Gonçalves, 499-508. Braga: Aletheia / Universidade Católica Portuguesa, 2011.
- **Milanini, Claudio.** “Cronologia cosmicomica”. Em *Tutte le Cosmicomiche*, de Italo Calvino. Organização de Claudio Milanini, 393-412. Milano: Oscar Mondadori, 2011.
- **Naves, Rodrigo.** “Uma espécie de origem”. Em *Nuno Ramos* (Catálogo), 19-25. Rio de Janeiro / São Paulo: Centro de Arte Hélio Oiticica / Museu de Arte de São Paulo, 1999.
- **Oiticica, Hélio.** “Carta a Waly (23 jan. 1974)”. *Programa H[élio]. O[iticica]* (Número de Tombo 0151/74), 1974. http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4382&cod=516&tipo=2

- **Ramos, Nuno.** *O pão do corvo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- “Ao redor de Paulinho da Viola”. Em *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*, 79-91. São Paulo: Globo, 2007.
- *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- «Rugas: Nelson Cavaquinho». *serrote* #1 (2009): 1-3. <https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/rugas-sobre-nelson-cavaquinho/>
- «Entrevista com Nuno Ramos / Eduardo Jorge (05-08 mar. 2009)». *Interartive — A platform for contemporary art and thought*, 19 (2010): s/p. <https://interartive.org/2010/03/entrevistanunoramos/>
- “Ai de mim!”. Em *Nuno Ramos*. Organização de Ricardo Sardenberg, 406-421. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- *O mau vidraceiro*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- *Cujo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011 (1993).
- *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- «Loser». *Peixe-elétrico* 7 (2017): s/p. <https://www.peixe-eletrico.com/peixe-07>
- “Introdução (Verifique se o mesmo)”. Em *Verifique se o mesmo*, 7-20. São Paulo: Todavia, 2019.
- **Sardenberg, Ricardo.** “Apresentação”. Em *Nuno Ramos*. Organização de Ricardo Sardenberg, 15. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- **Tassinari, Alberto.** “O caminho dos limites”. Em *Nuno Ramos*. Organização de Ricardo Sardenberg, 17-19. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- “O encantamento do mundo”. Em *Nuno Ramos* (Catálogo), 11-17. Rio de Janeiro / São Paulo: Centro de Arte Hélio Oiticica / Museu de Arte de São Paulo, 1999.
- “Três vezes: sete temas sobre *O Ensaio sobre a Dádiva* de Nuno Ramos”. Em *Nuno Ramos. Ensaio sobre a dádiva* (Catálogo), 6-35. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.
- **Tiffany, Daniel.** *Infidel Poetics: Riddles, Nightlife, Substance*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- **Tolstói, Liev N.** [Толстой, Лев Н.]. “Холстомер История лошади [Kholstomer. História de um cavalo]”. Em *Собрание сочинений в 22 тт*, Том 12, Электронная публикация — РВБ, 2002-2019 (Версия 3.0 от

28 февраля 2017 г.) [*Obras completas em 22 vols.*, v. 12, Publicação eletrónica — RVB, 2002-2019 (Versión 3.0 de 28/02/2017)], 7-42. 2017 (1982). https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_12/01text/0278.htm

- **Ungaretti, Giuseppe.** *Vida de un hombre (Poesía completa) / Vita d'un Uomo, tutte le poesie.* Tarragona: Ediciones Igitur, 2014.

- **Valente, José Ángel.** “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”. Em *Comunicación sobre el muro*, de Antoni Tàpies e José Ángel Valente. 2ª ed. ampliada, 33-43. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 2004.



El trabajo de archivo en la obra de Nuno Ramos: entre lo personal, lo artístico y lo político

Marco Ojeda

En 1993 Nuno Ramos publica *Cujo*, un libro inclasificable a medio camino entre una bitácora de artista y un libro de poesía. Esta pequeña obra reafirma la posición de Nuno Ramos como un artista multifacético inmune al afán clasificatorio, al que es imposible etiquetar y cuya obra se desentien de jerarquías. La obra de Ramos se ubica en ese corpus de obras de la “no pertenencia” cuya característica principal es la inespecificidad y la desjerarquización tanto interna como genérica¹. Pensar en *Cujo* como el inicio de una serie de obras que rompen con las clasificaciones genéricas en la obra de Ramos, nos permite indagar sobre los efectos de sentido que produce una serie de “trasbordamientos”² que hacen friccionar y colisionar diversos registros de lenguajes, tanto en la obra plástica como literaria. ¿Es *Cujo* una obra mayormente literaria? ¿O, por el contrario, es el registro de la concepción y ejecución de la obra plástica? Tal vez sea ambas cosas y ninguna a la vez.

Desde el mismo título Ramos nos proporciona las coordenadas de lectura para acceder a la obra. En su doble función de relativo y posesivo, el vocablo “cuyo” funciona como un punto de pivote entre la obra plástica de Nuno Ramos como artista y el trabajo posterior ya eminentemente literario. Como relativo³ va a hacer referencia a toda la obra previa de Ramos

¹. Florencia Garramuño. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

². Rosângela Miranda Cherem. “Sobre a obra de Nuno Ramos e suas articulações com o Século XX”. *VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar*. Teresina: UFPI, 2012.

³. El pronombre relativo “desempeña una función sintáctica en la oración subordinada que introduce, inserta esta en una unidad superior y tiene antecedente expreso o implícito” según

como antecedente y como posesivo⁴ en su función de determinante de toda la obra posterior. Pensar en esta zona de transición permite caracterizar a Ramos como un artista que utiliza el archivo como una forma de expresión artística ya que al recoger textos anteriores de instalaciones como “nuevos” poemas la operación de archivo genera las posibilidades de su propia interpretación. Ramos recoge su obra en forma de archivo y al mismo tiempo se configura a sí mismo como arconte y curador de esos archivos.

Este posicionamiento cercano al archivismo y al anachivismo se relaciona con el gesto que aborda Mario Cámara en *El archivo como gesto* (2021) donde afirma que:

El gesto del artista/escritor archivista consiste en releer y revisar, en redistribuir posiciones y con ello volver a dar una nueva visibilidad, operatividad y narratividad a zonas históricas centradas o marginadas pero también en desmontar, en el sentido de atentar, el dispositivo archivo y su pulsión jerarquizante y clasificatoria.⁵

Pensar la obra de Nuno Ramos en estas coordenadas nos permite hacer ingresar en el análisis los diversos discursos que utiliza Ramos para reposicionarlos tanto en la tradición brasileña como latinoamericana. Obras como *Ó* (2008) y *Sermões* (2015) utilizan una serie de discursos provenientes de otros registros artísticos (el cine por ejemplo) y de otras tradiciones (principalmente europeas) para reposicionarlos en una narratividad latinoamericana que permita desjerarquizar el discurso eurocéntrico para pensar la realidad brasileña y latinoamericana.

En este trabajo intentaremos caracterizar la manera en que Nuno Ramos trabaja con el archivo a través del análisis de algunas obras significativas tanto plásticas como literarias. Evidentemente no se tratará de un análisis exhaustivo de toda la obra de Ramos sino de señalar esos “gestos” archivistas en los que las obras se desenvuelven. Para ordenar la exposición procuraremos repasar las formas de utilización de discursos

la definición de la RAE.

⁴. En su función de adjetivo determinante posesivo “indica posesión o pertenencia” según definición de la RAE.

⁵. Mario Cámara. *El archivo como gesto*. Buenos Aires: Prometeo, 2021, 13.

pretéritos para la realización de obras. Proponemos para ello considerar la relación del archivo en la obra de Nuno Ramos con la autobiografía, con la poética, con la virtualidad, con la destradicionalización y con la memoria.

Archivos: entre el pasado, la ley y lo posible

El arte de archivo se basa en las conexiones y el final del siglo XX es la expresión misma de la conectividad. Con el surgimiento de la web y la lógica de internet, las conexiones entre discursos, imágenes, historias, conceptos y subjetividades, se expandieron de forma exponencial sin que se pueda en la actualidad pensar el mundo por fuera de esta hiperconectividad. Hal Foster en su artículo “El impulso de archivo” (2004) considera que en el arte de archivo la voluntad de conectar no necesariamente lleve a una visión unificadora del mundo:

...no es tanto una voluntad de totalizar sino una voluntad de relacionar, de explorar un pasado perdido, de recopilar sus diferentes signos (a veces de forma programática, a veces en forma de parodias), de determinar lo que podría quedar para el presente.⁶

Esta “voluntad de conectar” que señala Foster, distingue al arte de archivo del arte posmodernista. El arte de archivo no pretende subvertir discursos sino pensarlos desde otra lógica, desde la “ambición utópica” que conforma, en palabras de Foster:

...su deseo de convertir tardanza en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de una utopía.⁷

Se trata por un lado de recuperar discursos, sucesos, relatos históricos y reconfigurarlos en otro orden, en otra forma que anule (en un gesto emancipatorio) la disposición archivística inicial. Cámara distingue entre

⁶. Hal Foster. “El impulso de archivo”. *Nimio*, n° 3, 2016: 121.

⁷. *Ibid.*, 123.

contraarchivo (reescritura desjerarquizante de cánones hegemónicos), anarchivo (término desarrollado por Andrés Tello que hace referencia a la destrucción del orden original del archivo) y alterarchivo (exhumación de otros materiales cuya importancia es la diferenciación relacionada con el núcleo central hegemónico del archivo). Estas tres formas de deconstrucción de la lógica archivística hegemónica, permiten distinguir diferentes corrientes en el arte de archivo que se orientan en el horizonte utópico señalado por Foster.

En este horizonte utópico resuena la noción de aval que Derrida señala en *Mal de archivo* (1995):

El archivo ha sido siempre un *aval* y como todo aval, un aval de porvenir. Más trivialmente: no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera. El sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, co-determinar por la estructura archivante. Comienza en la impresora.⁸

En esta perspectiva, trabajar con el archivo no es solamente trabajar con el pasado sino también fijar una garantía de posibilidad futura. Es una operación artística que se configura como un *gesto* pero también como una *idea*, no se trata de una repetición del pasado sino de una proyección de cierta discursividad hacia el futuro. En este sentido, pensar el archivo en su horizonte de posibilidad lo acerca al objeto de la arqui-filología de Raúl Antelo, quien citando a Werner Hamacher afirma que “no se repite lo pasado, sino lo que de él va al futuro. La filología repite ese proceso y busca del futuro lo que falta del pasado”⁹. Entre el aval señalado por Derrida y la idea que plantea Antelo, el archivo se configura como un presente proyectado en un futuro, como si plantease la garantía de su devenir.

Derrida, hace énfasis en la existencia de una “pulsión de archivo”, una pulsión¹⁰ de conservación que se opone al impulso de destrucción. En su

⁸. Jacques Derrida. *Mal de archivo*. Madrid: Trota, 1997, 26. Cursivas del autor.

⁹. Werner Hamacher citado en Raúl Antelo. *Archifilologías latinoamericanas*. Villa María: Eduvim, 2015, 9.

¹⁰. El *Diccionario de Psicoanálisis* (1967) de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis define la pulsión de la siguiente manera: “proceso dinámico consistente en un *empuje* (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su *fin* es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional, gracias al *objeto*, la pulsión puede alcanzar su fin” (Jean Laplanche

recorrido sobre los orígenes de la noción de archivo, Derrida señala que el vocablo *arkhé* nombra al mismo tiempo un comienzo y un mandato, ya que es en los archivos donde las cosas comienzan y donde es posible que se instaure la ley. El *arkheion* era antiguamente el lugar de domiciliación de los archivos y los *arcontes* los magistrados superiores que tenían la competencia hermenéutica sobre los mismos. El arconte tenía el derecho de representar la ley que emergía de los archivos domiciliados y la posesión de los archivos era también la posesión de la “ley” y por lo tanto de la verdad: “en el cruce de lo topológico y de lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad, una escena de domicialización se hace a la vez visible e invisible¹¹” El poder hegemónico se construye con la posesión del derecho a interpretar el pasado, el derecho arcóntico de interpretación de los archivos y este hecho ejerce una violencia: “violencia del archivo mismo como archivo, como violencia archivadora”.¹² Es por eso que pensar el archivo no puede pasar por alto esta dimensión de violencia simbólica del poder hegemónico que ejerce como instituyente y conservador de la memoria. ¿Cuál es la importancia del archivo en la construcción del poder? ¿De qué manera funciona el poder arcóntico en la construcción ideológica de la realidad? Jorge Luis Borges en el texto (¿cuento?) “La muralla y los libros” publicado en *Otras inquisiciones* (1950) plantea ficcionalmente una forma de funcionamiento del poder arcóntico:

...el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue aquel primer Emperador, Shih Huang Ti, que asimismo dispuso que se quemaran todos los libros anteriores a él (...) Cercar un huerto o un jardín es común; no, cercar un imperio. Tampoco es baladí pretender que la más tradicional de las razas renuncie a la memoria de su pasado, mítico o verdadero. Tres mil años de cronología tenían los chinos (y en esos años, el Emperador Amarillo y Chuang Tzu y Confucio y Lao Tzu), cuando Shih Huang Ti ordenó que la historia empezara con él.¹³

y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. 1967, 324). La pulsión es un proceso que permanentemente está activo, no se puede ignorar la fuerza pulsional y tampoco satisfacerla, se trata de un impulso (en términos derridianos) permanente y siempre presente.

¹¹. Jacques Derrida. Op. cit. 11

¹². Jacques Derrida. Op. cit. 15.

¹³. Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, 633.

El procedimiento de eliminar el pasado a través del uso de la ley le adjudica a Shih Huang Ti el poder arcóntico sobre el pasado y eliminarlo implica desprenderse de esa potencia disruptiva que encierra el archivo en su proyección discursiva hacia el futuro. Pero, sin embargo, aún sabemos de la existencia del Emperador Amarillo, de Chuang Tzu, de Confucio y de Lao Tzu, es imposible borrar el pasado y el archivo funciona en parte como un anarchivo y en parte como un alterarchivo, al mismo tiempo revolucionario y tradicional.

Trabajar con el archivo es por lo tanto cuestionar el poder arcóntico tradicional, pensar su relación con el pasado y vislumbrar su lugar de garante de la proyección discursiva hacia el futuro. Nuno Ramos trabaja en sus obras con diversos archivos, tanto personales como públicos y trata de invitar al espectador a pensar los usos que realiza de esos discursos pretéritos.

Minha fantasma o la autobiografía como archivo

En el año 2000 Nuno Ramos publica unos pocos ejemplares de *Minha Fantasma [um diário]* en donde narra de manera íntima y personal el transcurrir de la enfermedad de su esposa Sandra Antunes y los efectos que el cuidado de un enfermo implica en la propia subjetividad y en el propio cuerpo. Esta primera edición de la obra fue realizada por el mismo autor y apenas contó con una tirada de unos cien ejemplares para distribuir entre sus amigos. La edición, cuyo diseño fue realizado por el artista plástico Rodrigo Andrade, incluyó una serie de fotografías, tomadas por Eduardo Ortega en unas seis o siete locaciones que no eran otra cosa que casas funcionales vacías en alquiler. En una entrevista realizada por Tatiana de Almeida Santos, Ramos habla de esa experiencia fotográfica:

Há algumas imagens com detalhes do meu rosto, mas eu nunca usei. Sempre gostei daquelas mais geométricas: o espaço, o retângulo e eu. Sempre eu mesmo, nunca usei ator. Tentei com a Sandra, uma vez, mas não gostei. Achei que ficou muito tétrico. Mas comigo, eu me senti bem.¹⁴

¹⁴. Gustavo Silveira Ribeiro. “Foto, mácula, memória - Entrevista com Nuno Ramos”. Recuperado de: <https://espantalhosdesamparados.wordpress.com/2015/11/01/>

Este gesto de fotografiarse a sí mismo, explica la doble subjetividad presente en la obra, por un lado la subjetividad doliente de Sandra y por el otro la subjetividad del narrador (Nuno) atravesado por la enfermedad. En 2007, en su libro de ensayos *Ensaio Geral*, Ramos publica el texto íntegro de *Minha Fantasma*, incluyendo las fotografías. Esta decisión de publicar una obra, que en un primer momento solo se distribuía entre los amigos de la pareja, tuvo que ver con dejar ese tiempo en el pasado, tal como lo afirma el autor:

Publicar, para mim, ajudou a entender tudo aquilo, muito embora o relato não esteja nem perto do que foi a crise inteira da Sandra, é só um pedaço, por assim dizer, lá muito mais longe do que está ali. Há uma certa ilusão no texto, no fundo otimista, de que a experiência estivesse, de algum modo, terminando. Nem sei, mas acho que precisei publicar para lidar com o problema, foi a minha maneira, a minha forma de me sentir forte, de dar a minha versão, de me apropriar daquilo São decisões difíceis de avaliar hoje, tanto tempo depois.¹⁵

Podemos observar en este gesto, la manera en que la obra original del 2000 sirve de aval, tal como sugería Derrida, de la publicación del 2007. Los archivos fotográficos que en una primera instancia tuvieron una intención estética, en el 2007 se resignifican de otra manera, como si pudieran reconfigurar el pasado doloroso a través de su archivación o como si al cambiar su consignación, sus modos de reunión, pudieran modificarse las leyes de su organización y el pasado doloroso pudiera emerger en una forma otra.

El texto está estructurado en tres apartados: “Minha fantasma”, “Meu cansaço” y “Meu mar”. Se trata de tres momentos en el transcurrir de la enfermedad de Sandra como si se tratara de tres actos de una obra de teatro. El primer apartado repasa la enfermedad en sí, la forma en que esta se manifiesta y los efectos que produce, este apartado se centra en Sandra y en su dolencia. El segundo apartado es casi una confesión de la impotencia ante la enfermedad, los efectos que el proceso de cuidado provoca en Nuno y la culpa que esto le genera. El tercer apartado narra los momentos

foto-macula-memoria-entrevista-com-nuno-ramos/

¹⁵. Op. cit.

finales de la enfermedad, la necesidad de descanso tanto del narrador como de la enferma y la necesidad de volver a la normalidad, aun cuando esa normalidad esté signada por las huellas que la enfermedad dejó en las subjetividades implicadas.

La enfermedad es un lugar de enunciación presente en prácticamente toda la historia de la literatura, desde la peste descrita en la *Iliada* (Homero, s.VI a.C) y el *Decamerón* (Giovanni Bocaccio, 1349), pasando por *La montaña mágica* (Thomas Mann, 1924) y, más en el ámbito latinoamericano en *La muerte de Artemio Cruz* (Carlos Fuentes, 1962) o *El amor en los tiempos del cólera* (Gabriel García Márquez, 1985), entre tantas otras. A través de las concepciones de la enfermedad es posible reconstruir las subjetividades presentes en cada contexto histórico de producción de las diversas obras literarias que versan sobre ella.

Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo afirman, en la introducción a la antología *Excesos del cuerpo* (2009) que:

la enfermedad es una suerte de pantalla en blanco sobre la que proyectamos miedos, terrores, paranoias, fobias y ansiedades. Es una proyección ejercitada colectivamente que en muchos casos opera con precariedad absoluta y en otros, con pasmosa sofisticación.¹⁶

Esta condición de pantalla a través de la cual es posible ver la condición excepcional del cuerpo enfermo es lo que Nuno Ramos configura a través de su diario. No se trata solo de un cuerpo doliente que amenaza con la proximidad de su propia muerte, se trata de una re-configuración de la totalidad del mundo circundante:

El enfermo amenaza el ambiente inmediato ya que su cuerpo está marcado por la promesa de extender su novedad. El miedo radica en devenir Otro, transformarse en un cuerpo ajeno, volverse irreconocible para sí mismo y para la sociedad.¹⁷

¹⁶. Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo. *Excesos del cuerpo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, 9-10.

¹⁷. *Ibid.*, 17.

Lo que Nuno Ramos intenta con su diario es poner un límite a la enfermedad, metaforizar el tiempo excepcional que la enfermedad impone tanto al cuerpo doliente como a su entorno. Ramos intenta exorcizar el fantasma, “su fantasma”, el fantasma de la enfermedad de Sandra, haciendo uso de lo que la literatura le permite como productora de metáforas, ya que en tanto tal “tiene la capacidad de inventar, reforzar, invertir, resistir, desconectar o reconectar las metáforas que otras instituciones y hasta la propia literatura instalan”¹⁸. En el caso de la enfermedad narrada en *Minha fantasma*, hay una cuestión epocal puesta en juego: la anorexia y la depresión son enfermedades eminentemente modernas. El cuerpo se vuelve territorio de mandatos simbólicos impuestos que se configuran sobre los límites de lo pensable. Nuno Ramos no se detiene en la abyección, por el contrario, se configura como sujeto amoroso y el cuerpo doliente como un objeto susceptible de ser amado. Pensar el cuerpo enfermo desde el amor y el erotismo lo descarga de esta abyección que el “mandato de la imagen” impone: lo exorciza, le quita esa carga de mortalidad que su delgadez proyecta. Si “la figura anoréxica genera una angustia, una imagen de muerte, fantasmagórica, que hay que exorcizar”¹⁹ y se presenta como “una invasión de la muerte en el espacio de la vida”²⁰ Ramos realiza el camino inverso, busca el espacio de vida en el cuerpo doliente, trata de eliminar el fantasma de la muerte a través de la devoción amorosa.

Este recorrido por la obra permite pensar una utilización del archivo como una forma de dar cuenta de un proceso autorreferencial que encuentra su justificación en la potencia del archivo actualizada en otro contexto. La publicación a escala comercial de una obra que en un principio solo se distribuía entre amigos cercanos, implica la puesta a disposición de diversos públicos un archivo casi privado. El gesto de Ramos en esta obra, es mostrar un proceso perteneciente al pasado pero que aún sigue pulsionando en el presente. En cierto sentido, es una forma de hacer memoria, a través de las fotografías y a través de los textos seguramente, pero también a través de la reconfiguración de la historia mediante la archivación y el paso del tiempo.

¹⁸. Ibid., 24-25.

¹⁹. Sonia Masip. “Santa, bruja, histórica, farsante, enferma. Representaciones de la anorexia”. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n° 2, 2007: 74.

²⁰. Ibid.

Entre el archivo y la poética: *Cujo*

Cujo es en su origen la bitácora de un artista, un diario de impresiones y pensamientos acerca de la producción de la obra plástica de Ramos de la década de 1980 y los primeros años de la del 90. Desde el título sabemos que nos enfrentamos a algo que busca provocar, *cujo* (al igual que el castellano cuyo) se trata de un adjetivo relativo posesivo que requiere siempre de un antecedente explícito (el poseedor) y se antepone al sustantivo que denota lo poseído. Surge del latín tardío de la Edad Media y en su devenir el vocablo ha caído en desuso siendo una palabra casi exclusivamente literaria. En la lengua moderna *cujo* en sí mismo no significa nada, pero en su devenir histórico conserva esa doble función de relativo y posesivo. Quizás es esta doble función la que pretende explotar Nuno Ramos con su obra. Elegir un título tan ambiguo que por sí mismo no significa nada, implica pensar en qué función puede cumplir la obra en esta doble función que el vocablo conserva.

Expandiendo el análisis en estos términos, podríamos considerar a *Cujo* como un umbral entre el pasado y el futuro de la obra de Nuno Ramos: en su función de archivo (considerando la obra del artista plástico Nuno Ramos antes de su publicación) y dado que el término *cujo* requiere un objeto (volvemos a la noción de *objeu* señalada por Antelo), podríamos pensar que ese objeto sería la *idea* subyacente en estas obras que funcionarían como basamento de la obra posterior del artista, configurándose de tal modo como una poética ramosiana.

Al recoger en un libro publicado como un volumen de poemas textos previamente utilizados en instalaciones, Ramos realiza una operación de archivo que simultáneamente genera las posibilidades de su propia interpretación. No solo hay un trabajo con fragmentos de obras plásticas, sino que al relacionarse con otros textos de otras obras permite el diálogo entre la obra plástica ya realizada y su resignificación a través de la obra literaria por venir. En su condición de “entre” es posible leer *Cujo* como si se tratara de una obra literaria independiente de la obra plástica, pero el ejercicio de pensarlo como un archivo de la obra artística de Ramos permite una prefiguración programática de su obra posterior como un todo.

Es con la instalación *Breu e teia* (1990) con la que Ramos comienza a hacer dialogar la literatura con el arte. La obra consistía en una estructura

de alambres retorcidos cubiertos por una serie de caños plásticos, algodón crudo y láminas de latón colocadas en el techo; mientras que en el piso estaba colocado un texto escrito con carbón sobre un cobertor petrificado con brea y resina y recubierto por una película de resina transparente. En la misma dirección, la instalación *Aranha* (1991) coloca en el piso un texto realizado en óleo y cubierto con vaselina del cual surgen unas patas de araña realizadas con peluche, algodón y tul. Las instalaciones de 1991, *Vidrotexto 1*, *Vidrotexto 2* y *Vidrotexto 3*, conformadas por textos realizados en espejos y vidrio fundido también utilizaban la palabra escrita como parte de la estructura de la instalación. Con la instalación *Canoa* (1992) las obras comienzan a ser autorreferenciales, esta obra que consistía en un texto escrito en el piso con polvo de cal y de formas de yeso modeladas a partir de hojas de palmera ubicadas sobre ese texto y una canoa recubierta con masilla dialoga con las obras anteriores *Cal* (1987) y *Pele 1, 2 y 3* (1988/1989) así como el trabajo textual iniciado con *Breu e teia*. Estrechamente relacionadas con estas obras, *O pó da cal o pó do corpo* (1992) parece reunir estas líneas de trabajo estético al consistir en una instalación en que la frase que da título a la obra se encuentra escrita en seis piedras con vaselina y brea. Todos los textos de estas obras, principalmente los de *Vidrotexto*, fueron recogidos en *Cujo* y en este gesto de archivación se produce una resignificación de la obra plástica y se plantea su condición de potencialidad, de promesa y de porvenir.

Este proceso de resignificación hace que *Cujo* además de presentarse como un archivo de la obra plástica del artista también se configure como una poética en el sentido moderno del término. La noción de poética, si bien conserva la impronta aristotélica de potencialidad, indica también una posible reflexión del artista sobre su hacer y su proyecto artístico futuro. En este sentido, la obra permite pensar la obra posterior de Ramos en nuevos términos, planteando, a través de la práctica artística, agenciamientos de enunciación, tópicas específicas, lugares del decir y configuraciones de sentido de lo que deberían ser las obras posteriores²¹. Podría pensarse que esta poética funciona de una manera fantasmática, en el sentido de *virtualidad presente* que plantea Jacques Derrida en *Espéctros de Marx* (1993), se trataría de una poética no específica que permitirá que

²¹. Hay también un aval de porvenir en la obra, en sus sucesivas reediciones y traducciones *Cujo* se convierte en un procedimiento archivístico incesante, al mismo tiempo utópico y ucrónico.

los muertos de Carandirú (111, 1992) convivan con los desaparecidos de la dictadura militar argentina (*Olimpo*, 2002); que la materialidad de *Cal* y *Pele*, constituyan vetas filotópicas retomadas en algunas entradas de Ó (2011) y que la expresión poética de *Cujo* se retome en *O pão do corvo* (2001) y *Sermões* (2015), por citar algunos ejemplos.

Ensaio geral, el archivo entre lo posible y lo virtual

En el año 2007 se publica en la editorial Globo *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. Según la catalogación de la obra realizada de acuerdo con la Cámara Brasileña del Libro se trata de una obra de “ensayos brasileños” y “memorias autobiográficas”. Esta obra es curiosa, ya que se configura como una operación de archivo en pleno derecho de la acepción del término, en tanto recoge una serie de ensayos, reseñas y artículos publicados por Ramos en diversos lugares pero también, y es lo que parece más interesante, una serie de proyectos de obras que nunca pasaron de la idea a su realización: “Utilizei aqui (à diferença dos ensaios e dos textos de memória, quase todos publicados anteriormente) apenas material inédito, projetos que sonhei mas não consegui efetivar”²². Creo que esta definición que realiza Ramos en el prólogo del libro, “proyectos que soñé pero no conseguí realizar”, plantea la curiosa posibilidad de archivar lo posible, lo que no llegó a ser. Este gesto de archivación de obras nunca realizadas permite relacionar estas obras virtuales a la luz de potenciales vínculos con el resto de la obra de Ramos.

La obra comienza con un proyecto no realizado, “Duas velas (um projecto de arte pública)” que muestra el proyecto de construir a la vera del río Guaíba:

Utilizando estruturas de telefonia celular, as duas torres são de alturas diversas: a primeira, e mais alta, tem quarenta metros e o diâmetro do círculo que sua haste percorre é de trinta metros. A segunda torre tem trinta e cinco metros e o diâmetro que sua hasta percorre é de quarenta metros. Os espelhos, que

²². Nuno Ramos. *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. San Pablo: Globo, 2007, 11.

refletem para fora e para dentro do círculo, têm 20 x 3 metros em ambas as estruturas, e ficam a três metros do chão.

A haste que sustenta os espelhos, ligando-os à ponta das torres, está calculada para fazer papel de vela. O seu formato, cilíndrico numa extremidade e liso na outra, foi desenhado para captar o vento, girando assim o mecanismo inteiro. Vem daí o nome do trabalho.²³

La explicación de la posible obra, descripta de esa forma, permite vislumbrar que el trabajo era complejo de realizar por la monumentalidad de la estructura escogida. Se ve aquí que si bien la obra es posible de ser realizada, está planificada para que su efectiva realización se vuelva casi imposible. Esta característica se repetirá en la mayoría de los proyectos virtualizados que aparecen en la obra. La monumentalidad es una constante en la obra de Nuno Ramos.

En el apartado “É isto um homem? (A coisa pública)” recoge tres proyectos no realizados, todos por distintos motivos. El más importante parece ser “El Olimpo (um projeto de arte pública)”, ganador del concurso para formar parte del Parque de la Memoria en Buenos Aires, este proyecto ambicioso de reconstruir uno de los mayores Centros Clandestinos de Detención (CCD) de la dictadura argentina:

Ele foi pensado a partir de dois princípios: a) a duplicação, em escala um para um, de parte do edifício onde “El Olimpo” funcionava; b) a inversão entre os elementos transparentes e os elementos opacos desta construção. A ideia é que tudo o que estava oculto no CCD se torne visível e as poucas passagens, frestas vãos do edifício original se tornem opacas e impeçam o passagem. Assim, paredes, telhado e chão do edifício original serão reconstruídos em vidro; janelas, portas, umbrais, respiradouros serão fechados com lajes de granito preto polidas, de memória tumular. O resultado será uma *glass-house* com lajes enfileiradas em série ou suspensas, espécie de labirinto transparente que o espectador poderá penetrar e percorrer.²⁴

Monumentalidad e inversión del discurso histórico, en esas coordenadas se imaginó el proyecto de “El Olimpo”, que lamentablemente y por las

²³. Ibid., 17.

²⁴. Ibid., 305.

continuadas crisis económicas nunca pudo realizarse. Esta tendencia de Ramos a la monumentalidad, conspira para que algunos de sus proyectos no puedan realizarse, debido o a dificultades técnicas. Este es el caso de “As vezes”, propuesto para la prefectura de Porto Alegre, en 2001. Consistía en duplicar el espacio de la Capilla Martin Luther King del barrio de Higienópolis, “criando uma maquete um pouco menor do que o edifício original. Assim, ao entrar, o espectador encontraria novamente, quase do mesmo tamanho, o espaço e os materiais que acabou de deixar para trás”²⁵. Este proyecto tampoco logró llevarse a cabo por falta de fondos. Finalmente el proyecto “Parque das empenas”, no llegó a concretarse por el fallecimiento del dueño de los terrenos necesarios para su construcción y la negativa de sus herederos de venderlos. Este proyecto consistía en intervenir cinco “casinhas de colono” en el área rural de la prefectura de Barra Mansa (Río de Janeiro), que estaban abandonadas en una distancia de no más de un kilómetro entre ellas, con una lámina desmesurada atravesándolas de arriba abajo. Estas láminas de diversos materiales, concreto, acero, vidrio, etc. y las casas servirían de lugar de descanso para los automóviles en tránsito y de centros de convivencia para la población local de Barra Mansa y Volta Redonda.

Ensaio Geral presenta otros diversos proyectos no realizados: “Cova alta (um roteiro)”, “É isto um homem?”, “Eu não sou agua (um projeto de exposição)” y “Dois monólogos (um projeto de exposição)”. Algunos por dificultades técnicas, otros por falta de apoyo gubernamental y otros, simplemente, porque quedaron solo en el papel. Todas estas obras no representan un ejemplo de obras artísticas fallidas, sino por el contrario, al ser recogidas en su idea original y en diálogo con otras obras efectivamente realizadas, se logra un archivo virtual de obras, que pueden, en su virtualidad, generar efectos de sentido y de relación con el resto de la obra de Nuno Ramos, tanto de la plástica como de la literaria.

¿En qué radica la importancia de estos proyectos truncos? En primer lugar, en su valor documental, obviamente, recogerlos en un gesto de archivación implica que aún permanecen en potencia, aunque las condiciones de producción no sean las mismas. Sin embargo, hay algo en estas obras que funciona en el terreno de la virtualidad, es decir, entendiendo

²⁵. *Ibid.*, 317.

la virtualidad como lo piensa Marie-Laure Ryan en *La narración como realidad virtual* (2004): “lo virtual no es aquello que carece de existencia sino lo que posee el potencial, o la fuerza para desarrollarse hasta alcanzar la existencia”²⁶. El gesto de archivación realizado por Ramos, implica la pervivencia de esa potencialidad que estos proyectos aún tienen de significar y de dialogar con el resto de la obra del artista. Considerado en estos términos, es posible pensar estos proyectos no realizados empíricamente como poseedores de una plena realidad, tal cual piensa la virtualidad Gilles Deleuze en *Crítica y clínica* (1993). El lenguaje permite, a través de sus potencialidades virtualizadas y relaciones diferenciales, consolidar un posible que en tanto posible posee una plena realidad; de esta forma, en el gesto de archivación que realiza Ramos, estos proyectos aunque nunca llevados a la práctica, adquieren una actualización a través del lenguaje.

Trasbordamientos y destradicionalización: *Ó* y *Sermões*

Hay otro gesto de archivación en Nuno Ramos que no tiene que ver con su propia obra, tiene que ver con una serie de, podríamos llamar, archivos fantasmas que se cuelan por las hendiduras de su obra. A veces plenamente declarados, a veces solamente sugeridos estos archivos que no pueden verse a simple vista (por eso su condición espectral) conforman una apropiación de temáticas y procedimientos artísticos que a simple vista parecen muy alejados de la tradición artística brasileña y latinoamericana. Nuno Ramos es un artista profundamente contemporáneo, hay en sus obras una preocupación sobre la identidad colectiva brasileña y latinoamericana que lo lleva a pensar su obra a la luz de una apropiación de materias textuales y significantes que no necesariamente participan de la tradición artística de la que forma parte. Este procedimiento de apropiación que realiza Ramos, se trata de una exploración de los límites posibles entre obras ajenas (o al menos lejanas) al imaginario latinoamericano, lo que en palabras de Garramuño: “ofrece figuras y prácticas de la no pertenencia

²⁶. Marie-Laure Ryan. *La narración como realidad virtual*. Barcelona, Paidós, 2004, 45.

que propician imágenes de comunidades expandidas que no se sustentan en una esencia o identidad ontológica compartida”²⁷.

¿Es lógico suponer que esta apropiación de otros discursos funciona como una pulsión archivística? ¿Referenciar otros discursos genera una operación de archivo? Decíamos, junto a Mario Cámara, que el gesto de archivar consiste en releer y revisar, Ramos realiza esto pero con una tradición que no es necesariamente cercana sino que pertenece al campo artístico europeo y occidental. Este gesto de archivación de tradiciones tan marginales al discurso latinoamericano nos lleva a pensar en qué consiste la tradición latinoamericana y si es posible introducir estos discursos ajenos como parte de la misma.

Nuevamente vamos a recurrir a Borges para pensar por la vía de la irreverencia la tradición del dispositivo arcóntico; en la conferencia “El escritor argentino y la tradición” dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951 y después reeditada en la revista *Sur* y en la segunda edición del libro de ensayos *Discusión* (1957), Borges dice:

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. (...) Creo que los argentinos, los sudamericanos en general (...) podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene, consecuencias afortunadas.²⁸

Ramos, como artista latinoamericano, se apropia irreverentemente de discursos y obras artísticas europeas y las introduce en sus propias obras realizando el gesto de archivo de relectura y revisión que mencionábamos. No solamente produce trasbordamientos de lenguajes (arquitectónicos y cinematográficos en literarios) por ejemplo, sino también una reescritura de escenas y motivos literarios de autores occidentales y brasileños en igualdad de condiciones como si se tratara de una gran y única tradición. De esta manera, Goeldi y Drummond de Andrade conviven

²⁷. Florencia Garramuño. *Mundos en común*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015, 181.

²⁸. Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, 272-273.

con Bernhard y con Scarpa, con Tarkóvski y con Dreyer. Las referencias a otros discursos en las obras de Ramos son numerosísimas, en este apartado nos centraremos en los discursos que el autor reconoce haber utilizado en *Ó* (2008) y *Sermões* (2015).

En *Ó*, obra ganadora del premio Telecom en 2009, Ramos trabaja con un pasaje de *Trastorno* (1967) de Thomas Bernhard, con una serie de grabados de Oswaldo Goeldi y con la descripción del complejo arquitectónico conocido como “Tumba de Brion” proyectado y llevado a cabo por el arquitecto italiano Carlo Scarpa.

La escena original de la novela de Bernhard narra el episodio de la visita de un médico y su hijo a la casa de un molinero para realizarle curaciones de una pierna ulcerada. Detrás del molino una gran jaula de pájaros exóticos llama la atención del narrador, por la disminución del número de pájaros. El hijo del molinero le explicó que al morir el hermano de su padre, que era quien se encargaba de los pájaros, los chillidos enloquecedores de las aves no se detenían, entonces su padre les había dado permiso para que los mataran. Quedó la mitad de los pájaros debido a que cuando mataron a los primeros se quedaron mudos y el chillido había cesado. Ramos se apropia de esta escena pero trasladándola a “una pequeña ciudad del interior de San Pablo”. En esa escena narra la noticia de un prefecto que para cumplir una promesa electoral enreja la plaza del pueblo dejando encerrados a centenares de pájaros que chillaban con desesperación hasta que unos internos del manicomio los mataron con gomeiras. Parece haber aquí una intención de desdibujar los límites espaciales y culturales homologando el interior rural de Austria (la periferia de la periferia europea) con un pequeño pueblo del interior de Brasil como si se trataran de la misma cosa. La locura está presente en ambas obras, en el temor de los personajes de Bernhard de caer en ella y en el impulso de matar los pájaros enloquecidos (orgullo del pueblo) por parte de los internos del hospital psiquiátrico. Sin embargo, este impulso de matar, cuando es llevado al acto pone en evidencia la fragilidad del discurso normalizador, el orgullo de los habitantes puede transfigurarse fácilmente en horror.

El arquitecto Carlo Scarpa proyectó hacia el año 1969 un complejo memorial que realizaba una interpretación simbólica del ciclo de la existencia. Este complejo arquitectónico es conocido como “Tumba de Brion”. El agua, en este memorial representa la vida y un estanque de peces se

ubica en la entrada del complejo. La materia se plasma a través de un juego de luz y sombra que recorre las habitaciones. El símbolo de dos círculos enlazados se repite a lo largo de todo el complejo representando a los esposos Brion: el fuego representa lo masculino y el agua representa lo femenino, este motivo se repite por todo el complejo. En su conjunto, el edificio intenta mostrar cómo se estrechan lazos entre dos existencias separadas desde el alfa hasta el omega, desde el principio hasta el fin, haciendo énfasis en la referencia bíblica de la divinidad.

Ramos hace ingresar este complejo arquitectónico en su obra a través de la narración de un descubrimiento arqueológico. El cura párroco de San Vito de Altivole hace una colecta para reformar las murallas del antiguo cementerio y al excavar encuentran una gran edificación soterrada. Los fondos de la colecta, ante este descubrimiento, se utilizan para limpiar el área. Ramos invierte la simbología original del complejo, ya no representará el ciclo de la vida sino la interrupción de la misma, produciendo un extrañamiento en el tiempo y en el origen del memorial. En este caso el lenguaje arquitectónico se desnaturaliza y, de la misma forma que con *Trastorno*, la apropiación desapropiante que realiza Ramos se produce no en el territorio como en la obra de Bernhard, sino en el tiempo y en la textualidad literaria.

Finalmente, los grabados de Oswaldo Goeldi a los que se refiere Ó, pertenecen a unas escenas urbanas realizadas entre 1930 y 1960, en los que la técnica xilográfica de vaciado en madera y metal, apenas dejan entrever las escenas que intentan representar. Estos grabados de escasas líneas de luz se configuran como un negativo de la realidad y las imágenes se despliegan poéticamente. Se torna casi imposible describir con palabras el impacto visual de las obras, hay una dimensión onírica que se sugiere en cada grabado y al mismo tiempo configura una realidad inquietante y, por momentos, peligrosa.

Ramos reorganiza verbalmente estas obras como si se trataran de viñetas de un *comic* y emprende la operación de dotar de sentido lo que construye con palabras. El narrador se introduce en las obras y habla desde los grabados, saltando de un grabado a otro, de un período a otro. Finalmente despierta de ese “sueño enlutado” que es la presencia en obras artísticas pretéritas y el narrador coloca en pie de igualdad las materialidades, la madera de la xilografía de los grabados con las estructuras lingüísticas de

la obra literaria. De repente el narrador abandona la escena rompiendo el pacto de lectura y cerrando el libro que estaba leyendo. Lo que Ramos hace en este caso es el camino inverso de la obra de Scarpa. No se trata de la introducción de discursos ajenos a la obra literaria sino de lo contrario, la presencia de lo literario en el universo de la obra de Goeldi.

En *Sermões*, Ramos explica en la observación final que el sexto capítulo “Há. Alguém” va a intentar abordar la cuestión de la muerte a través de la descripción de dos filmes: *Stalker* (1979) de Andrei Tarkóvski y *Ordet* [La palabra] (1955) de Carl Dreyer. También reconoce que:

O leitor encontrará também, ao longo destes Sermões, pequenas incrustações de outros autores: a *Monadologia*, de Leibniz; *O Eterno Retorno*, de Nietzsche; a ode *Os que Partiram*, de Holderlin; o poema *Diante da Casa* de Kaváfis; a ode número 4 das *Odes de Duíno*, de Rilke; *Sexus*, de Henry Miller; *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro; o poema *Boi Morto*, de Manuel Bandeira; *Monodrama*, de Carlito Azevedo -e um pouco de Drummond por toda parte²⁹.

Hay en esta estrategia discursiva un intento de insertar la obra en un tejido intertextual que sobrepasa lo brasileño, aunque lo incluye. Discursos diversos, de diversos tiempos, de diversas materialidades confluyen en un libro eminentemente intertextual. Los sermones del título retrotraen inmediatamente a los sermones del Padre António Vieira, sacerdote jesuita fundamental en la historia de las letras brasileñas y latinoamericanas. Sin embargo, para no extender demasiado este apartado, nos centraremos en la descripción de los filmes del capítulo seis. Nuevamente Ramos cambia la materialidad de los discursos y la especificidad de los medios, el discurso cinematográfico que por definición es esencialmente imagen, pasa a la obra de Ramos como un poema.

El filme de Tarkovski propone un mundo distópico donde hay una “zona” que se configura como espacio de exclusión, extravagante y colorido, donde los protagonistas ingresan desde un afuera monocromo y sepia buscando un conocimiento nunca explicitado. *Stalker* es un relato de ciencia ficción, pero de una ciencia ficción medida, donde se sugiere más que lo que se muestra, cinematográficamente los espacios

²⁹. Nuno Ramos. *Sermões*. San Pablo: Iluminuras, 2015, 206 [anotación al margen sin numerar, se coloca el número de página correspondiente].

se diferencian por el color de las imágenes, cuanto más adentro de la “zona” ingresan, el espacio se vuelve más amable en comparación con el mundo en ruinas y gris del afuera. Es como si se tratara de representar el derrumbe de la modernidad.

En el poema de Ramos la esencia del filme se concentra en el verbo “há” que constituye el título del poema y que se repite como una letanía:

Há
 uma porta entreaberta. Nada tem cor.
 Há
 vistos de perto, três rostos dormindo, mas só a criança
 tem os olhos fechados. Não
 há
 telepatia, nem cometa, nem discos voadores, disse
 a mulher. Não vê que para mim tudo é uma prisão?
 responde o homem³⁰

El poema es una descripción del filme pero haciendo énfasis en la focalización del sentir del protagonista, del *stalker* y en la sensación de encierro que provoca el afuera de la “zona”. Se trata de una inversión del imaginario de, por ejemplo, un Chernobyl en donde la zona de exclusión es lo peligroso, mientras que el afuera es el espacio seguro. Este poema funciona casi como una denuncia a la modernidad, no en vano concluye con los versos: “Há/um trem” siendo los trenes los nexos que unirán el afuera con el adentro de la zona: “Trens em movimento escondem os três fugitivos”³¹. Esta sobresemantización del tren, como elemento emblemático de la modernidad y como último resquicio de la misma, refuerza la idea de una representación de su fracaso.

Ordet, es una obra profundamente religiosa y al mismo tiempo un estudio sobre el alma humana. Dreyer utiliza un drama místico del teólogo Kaj Munk para explorar a través de sus personajes cuestiones metafísicas profundas. La historia es simple, se trata de una familia campesina fervientemente religiosa que vive en la casa del viejo Morten Borgen. Éste tiene tres hijos, Mikkel quien está casado con Inger y tiene dos hijas pequeñas;

³⁰. Ibid., 181.

³¹. Ibid.

Johannes, antiguo estudiante de teología que se identifica con Jesucristo y lo tienen por loco y Anders, enamorado de la hija del sastre que representa el conflicto entre dos concepciones religiosas. Inger está embarazada y muere en el parto a pesar de los esfuerzos del médico. Johannes piensa que puede salvarla y debido a que su fe es absoluta (al igual que la fe de su sobrina) creen en la posibilidad de la resurrección de Inger. La película es la narración de un recorrido religioso-metafísico que decantará en un milagro.

Al igual que en el caso de *Stalker*, Ramos transforma el filme en un poema cuyo título se convierte en una letanía, “alguém”:

Na colina, onde caniços frouxos balançam
alguém
aponta para o vazio.
Alguém
diz pobre de você. E de você. Aponta. Pobre de você, que
não acredita em mim.
Alguém
abre os braços³²

Ramos trabaja sobre la fe, intenta a través del pronombre indefinido señalar la posibilidad de existencia de algo más allá de lo humano. La presencia del filme de Dreyer se justifica en la poetización del milagro:

Alguém
se move.
Alguém
levanta, apoiada nos cotovelos.
Alguém
a enlaça. Este é o velho Deus! Minha criança. Minha
criança está viva? Sim. Não. A vida começa para nós.
Alguém
move o ponteiro e aciona o relógio. Vida. Sim. Vida³³

³². Ibid., 186.

³³. Ibid., 190-191.

Para que exista un milagro, necesariamente debe existir una divinidad, debe existir “alguien” que pueda realizarlo. Ramos ignora deliberadamente la subtrama del menor de los hermanos que pone en escena el conflicto religioso para centrarse únicamente en el milagro en sí, en sus antecedentes y en las posibles causalidades que lo configuran. Si “Há” era una reflexión sobre el fracaso de la modernidad, “Alguém” es una reflexión de su contracara, la necesidad de una fe absoluta. A través de la transcripción poética de los dos filmes, Ramos, que en toda la obra reflexiona sobre la fe, (no en vano el título del libro es sermones), se pregunta el lugar del hombre contemporáneo en el mundo de la modernidad, buscando un oasis ya sea un lugar físico (la zona) o una creencia (la fe religiosa).

Si hay algo que caracteriza la obra de Ramos en general es la constante producción de “*trasbordamientos*” que requieren, según afirma Rosângela Miranda Cherem (2012), de una sinestesia de sentidos: “cada uma destas formas pede um olhar táctil, capaz de alcançar as qualidades e estados alteráveis da matéria: mole-duro, seco-úmido, poroso-viscoso, liso-áspero, endurecido-derretido, transparente-opaco, quente-frio³⁴. Estos trasbordamientos que señala Cherem producen articulaciones desorientadoras que hacen que las cosas se vuelvan abordables e imaginables planteando un doble juego entre lo poshumano y lo antrópico. ¿Qué pueden tener en común los grabados de Goeldi, los pájaros muertos de Bernhard, el memorial de Scarpa, la zona de Tarkovski y la palabra de Dreyer? Lo común en cada uno de estos discursos es la trascendencia de lo humano, la exigencia al lenguaje de intentar abordar un más allá de lo racionalmente humano buscando un discurso capaz de dar cuenta de la contemporaneidad.

La referencia de otros discursos que irrumpen en la materia textual de la obra literaria de Ramos, permiten la oscilación de estas realidades semióticas ajenas entre la cita y la reminiscencia. Los textos señalados en este apartado son positivamente señalados por Ramos, pero no quiere decir que sean los únicos. La obra de Ramos, en su aspecto más contemporáneo (y hasta se diría posmoderno) implica la intertextualidad permanente entre diversos discursos que, en filigrana, hacen patente la oscilación entre cita y reminiscencia. En términos deleuzianos podría decirse que Nuno

³⁴. Rosângela Miranda Cherem. “Sobre a obra de Nuno Ramos e suas articulações com o Século XX”. Op. Cit., 2.

Ramos desterritorializa estos discursos a través de una apropiación desapropiante que pone en cuestión la especificidad de los lenguajes artísticos. Esta apropiación desapropiante es al mismo tiempo una operación de archivo y una exploración de los límites significantes de la especificidad de los discursos y los géneros.

Memoria y archivo

En *La memoria, la historia, el olvido* (2000), Paul Ricœur intenta recorrer el camino que va desde el recuerdo (¿qué se recuerda?) a la reminiscencia (¿cómo se recuerda?) y a la memoria reflexiva (¿quién recuerda?). La memoria, palabras más palabras menos, podría definirse como la capacidad de actualizar los recuerdos, traer algo particular al aquí y ahora destacándolo del “fondo memorial”. Ricœur retoma de Aristóteles la diferenciación entre *mnēme* (evocación o recuerdo actual) y *anamnēmesis* (rememoración exitosa) basada en el concepto de actividad entendida como búsqueda y como acción. Si la evocación es involuntaria, la rememoración requiere de un esfuerzo intelectual que permita que la evocación se convierta en un acto de memoria. Pero ¿qué sucede cuando lo que se intenta rememorar es un acto aberrante cercano al horror? En este caso, el esfuerzo para conseguir una memoria feliz (efectivamente realizada) choca con una memoria herida, una memoria impedida debido a la represión de recuerdos traumáticos incompatibles con la conciencia (resistencia) y si a esta dificultad se le suman las posibles desviaciones perversas que Ricœur conceptualiza como abusos de memoria, la elaboración de hechos traumáticos resulta extremadamente problemática.

Estos abusos “se derivan de la manipulación concertada de la memoria y del olvido por quienes tienen el poder”³⁵ y producen una tensión entre las problemáticas de la memoria y las identidades colectivas y personales. Entonces, ante hechos horrorosamente traumáticos como pueden ser la masacre de Carandirú o las dictaduras latinoamericanas es muy difícil reconocer los límites entre abusos de memoria (“tú te acordarás”) y abusos de olvido (“no debes acordarte”). ¿Qué solución puede brindar el arte

³⁵. Paul Ricœur. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013, 110.

para escapar a esta dicotomía que emerge ideológicamente del poder? ¿De qué manera se puede llegar a una “memoria feliz” de un acontecimiento tan traumático como los ciento once cadáveres de Carandirú o los miles de la dictadura militar argentina? La solución puede empezar a pensarse a través de la emergencia de un deber de memoria que emerja desde unas condiciones históricas específicas y pueda dar cuenta de la violencia fundadora de este tipo de acontecimientos. Desviar la representación hacia los márgenes de la significación, desterritorializarla, es sentar las bases para poder recuperar un pasado de la manera más ética posible. Si la historia se conforma por acontecimientos y singularidades, es a través de estas singularidades que es posible re-significar el pasado y “así, los propios acontecimientos, según el régimen del conocimiento histórico, tenderán a acercarse a los ‘estados de cosas’”³⁶

En 1992, Nuno Ramos realiza una exposición titulada *111*, esta instalación es una reflexión sobre el asesinato de 111 presidiarios durante la invasión del ejército al Complejo Penitenciario de Carandirú en octubre de ese mismo año. La instalación consta de cuatro ampliaciones de imágenes satelitales de regiones vecinas a San Pablo en momentos próximos a la invasión presentadas en las paredes. De esas imágenes pendían bulbos de vidrio y las paredes presentaban una serie de textos (luego recogidos en *Cujo*) escritos con letras formadas en vaselina. También había pequeñas cajas con revestimientos diversos conteniendo cenizas de salmos bíblicos. En los libros que cubrían las cajas podían leerse textos impresos en bajorrelieve (también recogidos en *Cujo*). En el piso se ubicaban ocho bulbos de vidrio conectados a través de mangueras transparentes a dos máquinas de humo accionadas periódicamente por un temporizador.

En este trabajo, Ramos se detiene en pequeñas singularidades representadas por las fotografías satelitales del momento en que el ejército ingresa a la cárcel. Los salmos bíblicos en cenizas funcionaban como una metáfora de la pérdida de lo sagrado y el humo en los bulbos de vidrio representaba la confusión del enfrentamiento entre el ejército y los presos. A través de esta instalación Ramos logra impactar al espectador desde lugares marginales a los sucesos pero íntimamente ligados a los mismos.

³⁶. Ibid., 43.

El horror del asesinato por parte del ejército puede sentirse en la atmósfera cargada de la exposición.

La idea de *El Olimpo*, como ya dijimos, tiene que ver con la monumentalidad y la inversión de discursos, de hacer visible lo invisible y viceversa. Esta manera de encarar una obra para formar parte de un memorial tiene que ver con esta tendencia a poner en evidencia lo que estuvo oculto, invertir los abusos de olvido para intentar desvelar (en el sentido más fuertemente heideggeriano de *alétheia*) ese enorme enigma de los desaparecidos en el régimen militar de la Argentina, ya que, como el mismo Ramos indica: “Através de una tecnología variada e macabra de ocultamiento de cadáveres que excluía profiláticamente cualquier resíduo da violência, a repressão argentina criou uma espécie gigantesca de fantasma coletivo”³⁷. El deber de memoria de esta obra, que no llegó a realizarse, era mostrar, desocultar, desvelar, ese fantasma colectivo que fueron los desaparecidos y al invertir los lugares de visibilidad e invisibilidad, producir una reconstitución de los estados de cosas que se acercara a la verdad. De esta manera, el deber de memoria, a través de la singularidad de un centro clandestino de detención, podría representar la enorme y macabra tecnología de ocultamiento del gobierno militar.

Este trabajo de archivo, esta búsqueda tanto de imágenes satelitales o información de primera mano de centros clandestinos de detención, es lo que va a constituir la serie de singularidades que Ramos hará pulsionar en su trabajo con la memoria. El archivo, de esta forma, va a configurarse como una forma más del deber de memoria, que a la vez tendrá una forma de significar de acuerdo a su domiciliación (ya sea en el Parque de la Memoria o en una sala de exhibición de San Pablo) una denuncia fuertemente comprometida contra los abusos del poder y la memoria.

A modo de cierre

Las operaciones de archivo permiten a los artistas que se valen de éstos generar las posibilidades de su propia interpretación. Existe una voluntad de conectar diversos sentidos a través del trabajo de archivación que

³⁷. Nuno Ramos. *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. Op. Cit., 303.

permite fijar una garantía de posibilidad futura. El trabajo de archivo, que proyecta su discursividad hacia el futuro, puede observarse en la obra de Nuno Ramos de diversas formas. A lo largo de este trabajo, se desarrollaron algunas posibilidades de lectura de la obra de Ramos a través de las lentes del archivo: la reconfiguración de una obra personal e íntima en *Minha fantasma*, la constitución de un archivo y una poética en *Cujo*, la recolección de proyectos no realizados en *Ensaio Geral* y los trasbordamientos entre lenguajes y la relectura de tradiciones occidentales en *Ó* y en *Sermões*.

Ya sea como reconfiguración de un pasado doloroso a través de la autobiografía o del gesto político del deber de memoria de los proyectos relacionados con los Derechos Humanos, Ramos hace trabajar el archivo para configurar una red interdiscursiva (de allí su voluntad de conexión) que permita la apropiación desapropiante de diversos discursos que circulan más cerca o más lejos de su propia práctica artística. En la virtualidad de ciertos proyectos y en el trabajo de recolección de textos esparcidos en sus obras (como el caso de *Cujo*) es posible observar que la utilización del concepto de archivo y la puesta en marcha en la práctica artística realizada por Ramos carga en sí misma esa proyección al futuro que señalaba Derrida y al mismo tiempo plantea las coordenadas de su propia interpretación.

Referencias

- **Antelo, Raúl.** *Archifilologías latinoamericanas*. Villa María: Eduvim, 2015.
- **Borges, Jorge Luis.** *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- **Cámara, Mario.** *El archivo como gesto*. Buenos Aires: Prometeo, 2021.
- **Cherem, Rosângela Miranda.** “Sobre a obra de Nuno Ramos e suas articulações com o Século XX”. *VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar*. Teresina: UFPI, 2012.
- **Deleuze, Gilles.** *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- **Derrida, Jacques.** *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- . *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1998
- **Foster, Hal.** “El impulso de archivo”. *Nimio*, n° 3, 2016: 102-125.
- **Garramuño, Florencia.** *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- **Guerrero, Javier y Bouzaglo, Nathalie, comp.** *Excesos del cuerpo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- **Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand.** *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- **Masip, Sonia.** “Santa, bruja, histérica, farsante, enferma. Representaciones de la anorexia”. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n° 2, 2007: 73-87.
- **Ramos, Nuno.** *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. San Pablo: Globo, 2007.
- . *Sermões*. San Pablo: Iluminuras, 2015
- **Ricœur, Paul.** *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

- **Ryan, Marie-Laure.** *La narración como realidad virtual*. Barcelona: Paidós, 2004.

- **Silveira Ribeiro, Gustavo.** “Foto, mácula, memória - Entrevista com Nuno Ramos”. Recuperado de: <https://espantelhosdesamparados.wordpress.com/2015/11/01/foto-macula-memoria-entrevista-com-nuno-ramos/>

Túmulo de todo ato

Eduardo Sterzi

“Teu reinado de projetos aqui se encerra, teu teatro.”

“Não fite jamais um cadáver.”

NUNO RAMOS, *O MAU VIDRACEIRO*

“Pausado, lento, quieto, morto.”

“Se os velhos olhassem a terra, fariam cinema dela.”

NUNO RAMOS, *CUJO*

Túmulo

Um aparente paradoxo atravessa, do início até agora, a trajetória de Nuno Ramos: temos, de um lado, uma obra vital como poucas, obra caracterizada desde os primeiros trabalhos pela diversidade e prodigalidade que costumamos identificar com o que é mais próprio à vida em sua máxima potência; de outro, temos uma prevalência invulgar do túmulo como forma-guia ao longo de sua obra. Muitas vezes, são túmulos em sentido quase literal, isto é, construções realizadas em torno de um morto – da ideia ou figura de um morto, ou de muitos mortos. É o caso de uma das obras mais conhecidas do princípio da carreira de Nuno, *111*, de 1992, instalação construída em memória dos 111 presos assassinados pela Polícia Militar do Estado de São Paulo na Penitenciária do Carandiru. Sobre *111*, diz o próprio Nuno:

A instalação foi aberta cerca de três meses depois de acontecer o massacre dos 111 presos no Carandiru. Eu tinha outra exposição na cabeça, e aí fiquei muito tomado pela notícia do massacre, pelas imagens terríveis que se viam nos jornais e na TV. E tive uma vontade grande de enterrar tudo aquilo. Até houve um cara que não gostou da instalação e comentou comigo: “Você enterrou os 111 presos de novo!”. Eu acho que ele descreveu bem minha instalação. Eu queria enterrar tudo aquilo.¹

Também é o caso do projeto *El Olimpo*, concebido para o Parque de la Memoria de Buenos Aires, em 2000, mas ainda não executado (sua construção foi interrompida pela crise econômica e política de 2001 na Argentina); de *Monólogo para um cachorro morto*, de 2008; de *É isto um homem?*, de 2014; etc. Contudo, mais do que a relação mais ou menos direta entre uma obra que se parece com um túmulo e um ou muitos mortos reconhecíveis como tais, é a *forma-túmulo* que aqui interessa, porque está um pouco por toda parte, confundindo-se, em certa medida, com todas as outras formas (e se falo em *forma-túmulo* é porque Nuno, antes, num texto sobre Hélio Oiticica em *Ensaio geral*, falou em “forma-tufão”²). Por exemplo, casas, na obra de Nuno, têm sempre um quê de mausoléus – é exemplar, quanto a isso, o trabalho *Ai, pareciam eternas (3 lamas)*, de 2012 (mas podemos também lembrar o emblemático *Morte das casas*, de 2004).

Lemos em *O mau vidraceiro*: “Aqui. Escutem. Há corpos por toda parte. Aqui se morre muito”³. Esse *aqui* indeterminado pode ser o Brasil ou qualquer outra paisagem – uma das inúmeras variantes da terra devastada que povoam a arte moderna e contemporânea. Mas pode ser também, em alguma medida, e não necessariamente tendo de se diferenciar daqueles outros cenários mais ou menos “concretos”, o território imane da própria atividade artística. Estamos, afinal, diante de um conjunto de obra e pensamento que, sem jamais recusar de todo o impulso de conciliação dos contrários característico de certo paradigma por longo tempo dominante na autonarrativa da cultura brasileira (e que atravessa

¹. Nuno Ramos. “Nuno Ramos / Vilma Arêas”. Em Flora Süssekind e Tânia Dias, org. *Cultura brasileira hoje: diálogos*, 3 v. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, v. 1, 458.

². Nuno Ramos. “À espera de um sol interno (Hélio Oiticica)” (2001). Em *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo, 2007, 132.

³. Nuno Ramos. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010, 93

alguns de seus momentos mais fortes, do modernismo de 1922 à tradição sociológica da *formação*, de Guimarães Rosa à Tropicália inicial)⁴, renega, porém, o ânimo subjacente a esse impulso, que é aquele de uma alegria que se furta ao luto mesmo diante das maiores catástrofes – e a história do Brasil, essa vasta sequência de invasões, assujeitamentos, massacres, incêndios, desmoronamentos, é ela mesma uma catástrofe sem fim.

Nuno Ramos não somente expressa constantemente sua admiração por artistas que fizeram do luto o ponto de partida de suas obras, como também desenvolve seu próprio trabalho, de forma muito explícita (embora quase nunca programática, sendo exceções algumas obras mais evidentemente políticas ou, por outro lado, íntimas), como um imenso e multitentacular trabalho do luto. Por exemplo, depois de ter chamado a atenção para a “fixação [...] pelo arcaico” de Nelson Rodrigues (“Esta fixação constitui o centro poético de seu trabalho”⁵), traça uma diferença importante entre o dramaturgo e outros artistas e pensadores brasileiros que se universalizaram “através de um veículo chamado Brasil” – cita Mário de Andrade, Glauber Rocha, Darcy Ribeiro, José Celso Martinez Corrêa, Hélio Oiticica e Caetano Veloso. O “impulso de colocar as tensões em contato para dissolvê-las”, característico daqueles, “não faz qualquer sentido” para Nelson: “O país em cujo nome fala não é aquele que se procura, mas o que não se deixa ir – aquele que ao ser esquecido volta para assombrar”⁶. É a uma semelhante iminência da assombração que a reiteração da forma-túmulo talvez almeje.

Eduardo Jorge de Oliveira – que já havia chamado a atenção para “o espaço da morte como uma recorrência arquitetônica” em vários trabalhos de Nuno⁷ – descreve *111* como “uma obra que desce [...] ao nível lutuoso da linguagem”⁸. Em alguma medida, podemos dizer, essa *descida* (aliás, um vocábulo importante na superação do primeiro

⁴. Cf. Nuno Ramos. “Apresentação”. Em *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. Op. Cit., 13.

⁵. Nuno Ramos. “A noiva desnudada” (2007). Em *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. Op. cit., 51.

⁶. *Ibid.*, 54-55.

⁷. Eduardo Jorge de Oliveira. “Nuno Ramos cria instalação a partir do livro ‘É isto um homem?’, do escritor italiano Primo Levi”. *O Globo*, 28 jun. 2014.

⁸. Eduardo Jorge de Oliveira. *A invenção de uma pele. Nuno Ramos em obras*. São Paulo: Iluminuras, 2018, 20.

modernismo pela Antropofagia⁹ – e na superação do paradigma conciliatório da formação nacional por aquele conflitivo da deformação transatlântica) é um movimento comum a algumas das principais obras de Nuno Ramos. Mesmo quando as obras tendem a alguma forma de elevação – como é o caso de *Bandeira branca*, com a monumentalidade de suas construções e com seus urubus sobrevoantes (pelo menos antes que estes fossem cassados por supostos militantes de uma ignorância pseudo-ecológica) –, esta é o contraponto de uma descida implícita e mais radical. Tudo, afinal, começa e acaba na terra. Como tudo também talvez não só acabe, mas comece pela morte.

Ao postular, por meio da reiteração de sua prática, a forma do túmulo para suas obras, Nuno Ramos talvez esteja tocando em algo que seria a estrutura geral da obra de arte. Qual seria, portanto, a singularidade de sua entrada nessa estrutura? Talvez a de que o túmulo, aqui, não é o lugar do descanso-em-paz, mas, pelo contrário, o palco problemático de uma cena que é radicalmente conflitiva: se o momento da morte, num paralelismo derradeiro com o momento do nascimento, é, segundo o psicanalista Sándor Ferenczi, sempre intranquilo, merecendo por isso mesmo o nome de *agonia*, isto é, luta (“a vida termina sempre de maneira catastrófica, tal como se iniciou também por uma catástrofe, o nascimento”¹⁰), não é menos agônica, aos olhos do artista, a vida dentro da morte. “Um morto não pode nada”, lê-se em *Ó*¹¹. Toda a obra de Nuno – inclusive *Ó* – é uma negação desta sentença. Flora Süssekind sintetizou o que há de decisivo na obra de Nuno na fórmula “Tudo fala”, que ela transformou em título de um ensaio seu sobre o artista.¹² E, de fato, tudo – e sobretudo o que parecia mais radicalmente impedido de falar, porque morto – se põe aqui a falar, e não só a falar. A morte é o lugar da ação talvez mais significativa, porque vem depois do fim (isto é, do que parecia ser o fim), como

⁹. Cf., por exemplo, Oswaldo Costa. “A ‘descida’ antropófaga”. *Revista de Antropofagia*, 1, maio 1928: 8; Japy-Mirim. “De antropofagia”, *Revista de Antropofagia*, «2ª denteição», 2, 24 mar. 1929: 6; Nunes Pereira. “Como se fará a descida”. *Revista de Antropofagia*, «2ª denteição», 11, 16 jun. 1929: 10.

¹⁰. Sándor Ferenczi. *Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade*. Álvaro Cabral, trad. São Paulo: Martins Fontes, 1990, 119.

¹¹. Nuno Ramos. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008, 34.

¹². Flora Süssekind. “Tudo fala – Comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos” (2014). Em *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe, 2022, 364-388.

se vê no desfecho de um conto de *O mau vidraceiro*: “Aprenderam a chorar sozinhos, depois de mortos”¹³. Daí aquele convite à escuta que surge como ponto de inquietação numa sequência do mesmo livro há pouco citada: “Aqui. *Escutem*. Há corpos por toda parte. Aqui se morre muito”¹⁴. Anos depois, em *Sermões*, lê-se: “*Eu e meus mortos. São eles que cantam. / Acalantam. Querem me fazer dormir*”¹⁵. É talvez esse o canto de convite das próprias obras: que os vivos experimentem, ainda que momentaneamente, a morte; que descubram, em si mesmos, o morto. Mas também que experimentem, no fim, o que não finda – não por acaso, na descrição que faz dos dois globos da morte de *O globo da morte de tudo*, Nuno veja ali o símbolo de infinito, a lemniscata.¹⁶ O próprio enterro é visto, nesse embalo, como ação do morto: “Ela morreu. Afundou na terra, como uma pedra”¹⁷. E continua com a própria metamorfose, que é integração na natureza, *post mortem*:

É nisso que bebedores de veneno, entre outros ingredientes, líquidos ou sólidos, é nisso que se transformam, mesmo que sejam ótimas pessoas. Transformam-se em árvores, e os braços e as pernas viram galhos e os galhos viram vidro transparente e o vidro, [...] o vidro quebra, fica quebrando. Essas pessoas ficam quebrando para sempre.¹⁸

Não existe, a rigor, matéria morta em Nuno Ramos – daí que os materiais continuem a *trabalhar*, em muitos sentidos da palavra, em tantas de suas obras. Daí sua opção constante por materiais viscosos ou instáveis – cera, parafina, vaselina, mas também areia compactada, cal amontoada etc. É um jogo permanente com a possibilidade da perda, dando vazão a opções construtivas extremamente arriscadas, que aí se dá a ver. Os próprios *Quadros*, que seriam pintura mas acabam por ser criações também escultóricas, são formados a partir de tal quantidade de tinta e de outros materiais

¹³. Nuno Ramos. *O mau vidraceiro*. Op. cit., 133.

¹⁴. Nuno Ramos. *O mau vidraceiro*. Op. cit., 93. Grifo meu.

¹⁵. Nuno Ramos. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2015, 146.

¹⁶. Nuno Ramos, in “O globo da morte de tudo”, release da Anita Schwartz Galeria de Arte, 2012, 1. Sobre a primeira montagem da obra, cf. Júlia Studart. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2014, 60-63.

¹⁷. Nuno Ramos. *O mau vidraceiro*. Op. cit., 162.

¹⁸. *Ibid.*

que permanecem movediços – conta-se, por exemplo, que, ao exibir suas pinturas na Bienal de São Paulo de 1989, o material utilizado começou a derreter com o calor e se acumular no chão debaixo das obras.¹⁹ De resto, ouvimos vozes que vêm dos lugares mais imprevisíveis. Tudo fala – e, sobretudo, tudo canta na obra de Nuno Ramos. A fala ou o canto podem vir de montes de sal, do fundo de uma cova, de debaixo da água de uma chuva-rada artificial etc.

Terra

A dialética aí subjacente talvez só tenha vindo à tona com maior evidência na realização de duas séries de desenhos de 2018, uma dedicada a Antígona, outra dedicada a Cassandra, ambas depois desdobradas em performances. Se examinarmos os desenhos em paralelo, veremos cortar aí a relação que se estabelece entre túmulo (Antígona) e alto-falante (Cassandra). E não por acaso essa dupla de séries – que pode ser vista também como uma série bifurcada – nasceu do confronto com um momento especialmente dramático da vida política brasileira, momento esse em que se generalizam seja o clamor por justiça, justamente porque essa parece agora impossível, seja o terror de não ver os piores prognósticos levados a sério, isto é, as disposições características das duas tragédias e de suas heroínas.

Já se encontrava, num texto sobre *Os Sertões* de Euclides da Cunha recolhido em *Ensaio geral*, algo dessa tentativa de dar conta da história por meio de uma dialética entre túmulo e voz. Escreve Nuno Ramos: “Para Euclides, de certa forma, *a própria terra já morreu*, arrastando consigo tudo o que foi ativo em sua superfície”.²⁰ Na primeira parte de *Os Sertões* – intitulada, como se sabe, *A terra* – “é à exumação de seu cadáver que estamos assistindo”. Nesta exumação da terra, constata-se a “presença conflitante de estágios evolutivos diversos, entranhando nela o signo da luta” (A luta que, como também se sabe, dará título ao terceiro capítulo do livro). A terra que se exuma aparece aos olhos do escritor como o “registro

¹⁹. Bruno Moreschi. “O disforme”. *Piauí*, 40 (jan. 2010).

²⁰. Nuno Ramos. “A terra (Euclides da Cunha)” (2001). Em *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. Op. cit., 27.

fóssil” desse “destino”.²¹ Como observa Nuno, Euclides traça uma oposição entre, de um lado, os organismos vegetais e os homens e, de outro, a “terra árida”: “é próprio da terra, talvez seu principal traço distintivo, permanecer deserta mesmo com o desaguar violento das chuvas”.²² Estamos aqui diante de uma “terra-cadáver”²³. Diz ainda Nuno: “O ciclo da terra, espécie de *Waste Land* perpetuamente renovada, é dominante e imprime sua feição aos próprios homens”²⁴. E é então que se chega ao ponto decisivo de seu argumento: “Mais do que palco (como queria Manuel Cavalcanti Proença), a Terra é o túmulo de todo ato, preservando-se dele”²⁵. Trata-se, antes de tudo, de afirmar, para Euclides (segundo Nuno), a “impermeabilidade” e a “desmesura” da terra diante da história. A terra aparece aí, pois, como túmulo e como cadáver, numa espécie de *mise en abîme* extrema.

Seria interessante verificar, ao longo da obra de Nuno, e à luz de sua interpretação de Euclides, todos os inúmeros jogos entre recipientes variados e as matérias que ou se encerram perfeitamente neles, ou que neles jamais se contêm de todo. O artista observa que o livro inteiro de Euclides, mas com especial intensidade a sua parte inicial, é “atravessado por um sentido de entropia, de nadificação”, correspondente “a uma das mais profundas intuições do autor – a fatuidade do tempo, dos atos, da história”. Os homens são, “essencialmente”, para Euclides da Cunha (e Nuno Ramos), “*produtores de novos desertos*”.²⁶

A terra é para Euclides o local por excelência desta entropia, em sua unidade monstruosa que tudo reúne e pacifica, mas na morte. Na verdade, mais do que exterminar o que sobre ela se agita, a terra *conserva em morte*, confundindo o móvel e o imóvel, o vivo e o morto, numa premonição da tática vitoriosa dos jagunços contra os sulistas.²⁷

²¹. Ibid., 28.

²². Ibid., 29.

²³. Ibid. Cf. a ousada e esclarecedora aproximação de Euclides com o artista norte-americano Robert Smithson e com o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, *id.*, p. 29n.

²⁴. Ibid., 30.

²⁵. Ibid., 28. Corrijo o prenome de Cavalcanti Proença, que Nuno grafa “Mário”.

²⁶. Ibid., 30.

²⁷. Ibid.

No capítulo *A terra*, a geologia aparece como “o contraponto inerte, talvez inconsciente, ao *desejo de história*” que perpassa *Os sertões*.²⁸

“Túmulo de todo ato” é uma fórmula que surge no texto de Nuno como retificação de uma noção antes citada, a partir de Cavalcanti Proença (mas que atravessa a crítica euclidiana), de *drama. Ato*, na expressão “túmulo de todo ato”, é antes de tudo o ato teatral, mas apenas na medida em que nele se concentra a ideia mesma de ato em geral, de ação no mundo, com tudo que comporta de enfrentamento, o cerne também da política (quando esta não se resume a discurso). Ora, o que temos aí não é somente uma negação, mas, sim, uma dialética por meio da qual se preserva dentro de si – dentro de uma cripta, a um só tempo, arquitetônica, geológica e psíquica – exatamente o que se nega. É como se o ato – o drama – tivesse passado a se desenrolar de modo estático ou reduzido dentro do próprio túmulo.²⁹

O túmulo dá também a chave da abordagem da terra por Nuno Ramos: passa por ele toda relação significativa com ela. E é relevante que a terra ganhe valor de metáfora abrangente. *A terra*: assim se intitula a seção dedicada à literatura e à canção em *Ensaio geral*, na qual comparece o texto sobre Euclides. É como se Nuno postulasse assim as letras e a música cantada (não qualquer música: é a canção que lhe interessa, com sua unidade de letra e som) como uma espécie de chão para sua própria obra, como se dessas palavras escritas e cantadas emanasse aquilo que há de mais característico do seu próprio modo de ver e fazer as coisas, mesmo quando se trata de obras suas sem palavras. Mas eis um chão que é tudo menos estável. Mesmo quando se alcança alguma estabilidade, esta é figurada de modo precário, como acontece em *Craca*, que pode ser vista como um chão desprendendo-se de si mesmo, um chão que um dia foi talvez fundo do mar ou água que vai e vem e que, memorioso daquele movimento, não quer mais ser chão. É ainda uma geologia, embora transformada, que dá conta disso, como entrada para uma outra versão da história, na trilha de Euclides. Não por acaso, *O pão do corvo*, segundo livro de Nuno Ramos, se inicia com uma “Lição de geologia”.³⁰ Nuno parece aspirar, ao longo de

²⁸. Ibid., 31.

²⁹. É interessante levar aqui em consideração os diálogos do artista com a obra beckettiana. Cf. Nuno Ramos, “Samuel fala (uma entrevista com Samuel Beckett)” (2005). Em *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. Op. cit., 105-115; *id.*, “Esperando Beckett (sobre *Murphy*)” (2013). Em *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019, 229-240.

³⁰. Nuno Ramos. *O pão do corvo*. São Paulo: 34, 2001, 9-11.

sua obra, a essa condição geológica: do peso, do volume, da permanência – mas também da sedimentação.

Craca é o túmulo de todos aqueles seres e objetos ali aprisionados, mas é também uma monumental natureza-morta, um *bodegón* que se transforma numa espécie de onda de Kanagawa, num Hokusai tridimensional e meio disforme (apesar das formas reconhecíveis dos objetos ali fixados), com algo do Han Solo congelado em carbonita de *O império contra-ataca*, mas sobretudo com algo de fóssil metálico, vestígio ou prenúncio de um tsunami que poderia se alastrar por todo o mundo, abalroando, inundando e paralisando as coisas vivas e mortas (como agora discerni-las?) numa imagem metalizada. (A proximidade do *bodegón* fica ainda mais evidente nas fotografias que dão testemunho do processo de realização da obra. Ao mesmo tempo podemos pensar numa oferenda, num despacho.) Se recordo *O império contra-ataca* a propósito de Nuno Ramos, é também porque, em *Star wars*, sobretudo na trilogia inicial, estamos diante de uma temporalidade múltipla e anacrônica (ou heterocrônica), em que aquilo que era, até então, matéria de futuro (as viagens pelo espaço sideral e tudo que elas comportam de tecnologia) é agora pensado em termos que remetem ao Medieval ou até mesmo à Antiguidade (princesas, imperadores, cavaleiros, monstros, duelos etc.), numa aparente quebra da ordem do tempo que, na verdade, serve para deixar bem claro que não estamos no planeta Terra, onde aquela ordem fazia sentido (ou parecia fazer sentido), mas “há muito tempo, numa galáxia muito distante”. Essa confusão na ordem do tempo – essa contra-história – também está presente em *Craca*, que toma a forma de um imenso fóssil que, no entanto, não está gravado em pedra, mas num metal que remete imediatamente à modernidade, que é o alumínio.³¹ *Craca* é, nesse sentido, uma espécie de cena barroca imobilizada, que, no entanto, serve de motivo de pensamento na modernidade (este, o destino crítico e teórico – isto é, meta-histórico – do barroco, como se sabe: fazer-se *organon* de um pensamento da modernidade, que nele se revê como dramaturgia da morte, como permanente diferença com relação a si mesmo – veja-se, quanto a isso, a teoria do barroco em Walter Benjamin ou em Haroldo de Campos).

³¹. Não por acaso, Flávio de Carvalho insistiu no alumínio em tantas de suas obras, das máscaras do Teatro da Experiência à capa da RASM, até as esquadrias das janelas das casas da Rua Lorena, chegando a criar uma empresa chamada Tropicalumínio.

Para iluminar a expressão “túmulo de todo ato”, podemos recordar também esta passagem de *Ó*:

Nada é tão chocante num morto quanto sua esterilidade: olhe para sua mão, ela nunca alcançará objeto algum, olhe seu peito imóvel, nenhuma golfada de ar, nenhum susto, sono, estímulo sob a pálpebra. O curioso, no entanto, é que esta soma infinita do que *não fará* continue sendo aplicada a ele, como uma sentença. Quem morre não tem perdoada a vida que deixou de ter. Não fica isento do *aquém*, do dia-a-dia que ainda nos domina, descansando num respeito solene dentro do túmulo.³²

É este *aquém* precisamente que importa aqui: também os mortos, que imaginávamos numa realidade além-túmulo (embora, corporalmente, dentro do túmulo), existem antes numa dimensão *aquém-túmulo*. Não é perdoada ao morto «a vida que deixou de ter» porque, na verdade, não está isento de alguma ação, mesmo condenado à mais radical impossibilidade de agir. É sempre a hipótese de uma ação que envolve o morto, de uma ação que vive no túmulo, que se apresenta. O morto pode ser justamente a ocasião da descoberta da *potência*³³: esta é uma ideia que já estava presente num Dante com Beatriz ou num Petrarca com Laura, suas noivas-cadáveres (só noivas, aliás, porque cadáveres). Mas já estas, Beatriz e Laura, são atualizações da atitude cristã diante dos grandes mortos: dos santos e sobretudo de Cristo, deus feito homem.

Daí que, no mesmo capítulo de *Ó*, que se intitula exatamente “Túmulos”, Nuno use uma expressão – “vida nova” – que é comum aos dois âmbitos, o religioso e o poético, servindo de título, como se sabe, ao primeiro livro de Dante.³⁴ Expressão que, no mesmo parágrafo, se reitera como “nova vida”:

De um lado, [...] nos atiramos com voracidade àquilo que pertenceu ao morto (bens, trejeitos, funções); de outro, lembramos sempre a ele que já morreu, acusando-o sutilmente por isso. Além disso, descobrimos nossa potência e

³². Nuno Ramos. *Ó*. Op. cit., 37.

³³. *Ibid.*, 38.

³⁴. Cf. Eduardo Sterzi. *Incipit. A Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*. Tese de doutorado, Teoria e História Literária – Unicamp, 2006.

nossas virtudes a partir de sua morte (uma vida sem grandes mortes é uma vida vegetariana, sem tempero). Mas ao invés de soterrá-lo debaixo da vida nova que criamos, mantemos o pobre cadáver como testemunha do que fizemos, impedindo que se vá. A mulher que esquenta sua cama com outro, o filho que foge ao destino previsto pelo pai, mantêm o morto traído de olhos bem abertos, e ainda por cima o responsabilizam por tudo, obrigando-o a ver, dentro da casca frágil que foi a sua vida, a nova vida heterogênea (e inimiga) se compondo.³⁵

Não há, portanto, paradoxo entre vitalidade e túmulo. O que há dentro do túmulo ainda é uma forma de vida. Mas como pode ser vida ainda? Talvez – apenas, ou sobretudo – como teatro.

Teatro

Há, em *O mau vidraceiro*, um conto chamado “Atores”. Nele, a descrição dos gestos dos atores diante da plateia assemelha-se à descrição das ações dos mortos – temos aí o mesmo sentido de distância. É como se coubesse ao espectador reafirmar, na sua visão, a morte daqueles que estão sobre o palco, o fato de que agem como cadáveres ou fantasmas, para que possa esquecer o quanto há de morte em si mesmo:

Com quem estão gritando, espalhados na pouca luz? Não estamos surdos, do outro lado da linha imaginária. Que é que querem? Pura angústia, contorções, mas há riso interno também, e malícia honesta na técnica de sonhar alto e esconder mostrando o próprio espanto. Eu via dentro deles. Moviam-se como poeira, soprados pelas tábuas e cadeiras do palco, e gritavam interminavelmente, como se quisessem nossa atenção. Então levantei e gritei de volta, mais alto do que eles: “eu ouço! Ouço bem. Não berrem tanto. Ouço e vejo. Não façam caretas. Fiquem menores. Encolham. E darei a vocês, palavra, a minha atenção inteira”. Cruzei a linha imaginária com a mão à frente, pronto para desferir um soco em quem se aproximasse. Mas ficaram estranhamente calmos, como animais que reconhecessem o antigo domador. “Digam agora

³⁵. Nuno Ramos, *Ó. Op. cit.*, 37-38.

o que querem. Digam para mim, a trupe toda. Mostrem a cara branca atrás da cara branca.” Aproximaram-se lentamente, rodeando-me, procurando um lugar aos meus pés, como um círculo de pombos a quem eu jogasse migalhas.³⁶

O teatro, podemos nos perguntar, é uma prévia da morte? Ou a morte é uma continuação do teatro? E antes: como sustentar essa distinção tão nítida entre vivos e mortos diante de uma obra como esta?

Trouxa frouxa, livro de Vilma Arêas lançado em 2000, se abre com uma epígrafe extraída de *Cujo*, livro que Nuno Ramos tinha publicado em 1993. O trecho ali citado diz: “Prata deve permanecer prata e negro, negro. Tinta deve ser tinta e pano, pano. Vivos devem ficar vivos e os mortos, mortos”.³⁷ Como tantos outros textos de *Cujo*, este também pode ser lido como um exemplo daquilo que Augusto Massi, na orelha do livro, chamou de “prosa de ateliê”: uma caracterização que o artista plástico – que, precisamente com *Cujo*, seu primeiro livro, se fazia enfim escritor (depois de um percurso que o levava justamente do desejo inicial de ser escritor para uma trajetória rapidamente consagrada como artista plástico) – elabora de seu próprio trabalho plástico, com especial atenção à dimensão material deste. Porém, essa caracterização é válida, a princípio, apenas para as duas primeiras frases da epígrafe. A terceira e última – “Vivos devem ficar vivos e os mortos, mortos” – complica um pouco as coisas; como, de resto, todo o texto de *Cujo* faz com relação à ideia mesma de um vínculo direto e, sobretudo, derivativo do exercício literário com relação ao trabalho plástico. *Vivos e mortos*, à primeira vista, não são materiais com que um artista produza suas obras. Contudo, todo o percurso artístico de Nuno Ramos parece colocar em xeque essa restrição. Não por acaso, também, o título geral de três de suas montagens teatrais recentes era *Aos vivos*. Vivos são os atores e performers que ele integra em suas obras, como eram também os animais de várias delas, ou ainda as plantas de algumas. Mas, mais amplamente, Nuno incorpora em suas obras também, ainda que de forma figurada, os mortos – e muitas vezes o faz por meio daqueles vivos ali presentes. São, afinal, a morte e os mortos algo como a condição fundamental de sua obra, não só um ponto de partida, uma origem,

³⁶ Nuno Ramos. *O mau vidraceiro*. Op. cit. 15.

³⁷ Nuno Ramos. *Cujo*. São Paulo: 34, 1993, 13. Citado em Vilma Arêas. *Trouxa frouxa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, 7.

mas uma estrutura, uma ossatura, uma configuração, ou, nas suas próprias palavras, um “estado” – porém, um estado não estático: um estado de “passagem”, um “lugar de transição”.

Veja-se, a propósito, a descrição que ele mesmo faz justamente num debate com Vilma Arêas:

Para mim, há uma diferença entre matéria e corpo. São estados, digamos, distintos, de organizações diferentes. Eu não trabalho com a matéria num estado qualquer... Quando gosto do que faço, a forma, e de algum modo o corpo, está quase caindo, está quase se desfazendo. Esse momento do “quase” é o que eu gosto. Se eu pudesse fixar um momento, eu fixava isso. Essa hora de transição. Então, a morte é um tema recorrente para mim. Quando escrevo, a morte é um tema que sempre volta, e no que eu faço como artista plástico também. Eu procuro essa passagem, essa transição. Não é a morte como uma coisa definitiva, egípcia; eu procuro a transição entre o corpo e a matéria, e acho que é aí que eu vejo um impulso para trabalhar. Quando eu acho que acertei, nos trabalhos que são importantes para mim, sempre há um pouco desse lugar de transição. Eu não gosto quando cai, mas eu realmente não gosto quando fica. Por exemplo, quando eu fiz aquelas coisas de areia socada, foi das maiores emoções que eu tive com qualquer coisa em que trabalhei na vida. Foi lá no Cassino de Belo Horizonte, que é um prédio do Oscar Niemeyer. Ali, tudo reflete, os materiais são todos empregados para refletir, é lindo... O prédio todo parece voar, as colunas são de alumínio, o chão brilha, tem até uma parede de espelho. Aí eu fiz uns círculos, uns volumes de areia úmida socada, que tinham uns óleos dentro deles. Quando abriu a exposição, eu estava muito emocionado. Aí, no dia seguinte, fiquei decepcionado porque tinha dado uma secada na areia... Veja só, eu não uso cimento, se eu tivesse posto um pouquinho de cimento aquilo parava de secar, eu não precisaria ter feito tanto esforço para socar a areia naqueles volumes. E eu tinha trabalhado naquilo com uns duzentos caras socando junto comigo, por dias, dias e dias. Com a areia seca, os volumes perderam a vida que tinham antes, porque parecia que a areia ainda estava decidindo o que ela queria ser. [...] talvez a impressão da areia úmida seja mais forte. Então, a coisa do corpo, para mim, está em algum lugar de transição.

O que me interessa está entre o corpo e a matéria, é alguma encarnação meio indecisa entre um e outro.³⁸

Note-se aí como o Cassino da Pampulha, hoje museu, é apresentado como uma espécie de palco propício para esse drama de vida e morte. É ainda nessa sequência que Nuno Ramos revisa a apropriação do trecho de *Cujo* por Vilma Arêas para a epígrafe de *Trouxa frouxa*:

E, ao contrário da epígrafe citada pela Vilma Arêas, que é de *Cujo*, para mim, a prata nunca é prata, o vivo nunca é vivo, o morto nunca é morto... [...] Eu nunca consigo cumprir o projeto ético que está no texto que você usou como epígrafe, porque justamente confundo tudo.³⁹

Aqui é fundamental a noção de que “o vivo nunca é vivo, o morto nunca é morto”, realmente definidora da arte de Nuno. Mas também é importante, nessa passagem, que Nuno recoloque as coisas em termos de *ética*: uma ética dos materiais e da contingência, que não se adéqua a qualquer codificação preestabelecida. Ou seja, o que está em questão aqui talvez seja a emergência de *uma outra ética*, ou mesmo de uma contra-ética, que não seja simples negação da ética, mas uma transformação radical de seu estatuto, situando-a além dos territórios usuais de uma ética que, por meio da escrita, começa a se cristalizar em lei. Não podemos esquecer que o *ethos*, usualmente traduzido como “caráter”, é um dos elementos do teatro segundo Aristóteles e que, de fato, a tragédia grega talvez se deixe definir pela encenação do conflito entre ética e lei, ou, em outros termos, entre uma política do sujeito (do “herói”) e uma política do estado (da *pólis*). Quanto a isso, a tragédia exemplar talvez seja Antígona⁴⁰, e não por acaso Nuno Ramos vai retomar esta personagem, como já vimos, ao lado de Cassandra, para dar conta do Brasil contemporâneo numa série de peças ou performances realizadas entre o fim de 2018 e o início de 2019,

³⁸. Nuno Ramos. “Nuno Ramos / Vilma Arêas”. Em Flora Süssekind e Tânia Dias, org. *Cultura brasileira hoje: diálogos*, 3 v. Op. cit., v. 1, 460-461.

³⁹. *Ibid.*, 457.

⁴⁰. Vale lembrar, quanto a isso, que Sérgio Buarque de Holanda inicia o capítulo mais conhecido de *Raízes do Brasil*, aquele dedicado ao “O homem cordial”, por um exame do conflito entre Antígona e Creonte. Cf. ainda o estudo abrangente e já clássico de George Steiner. *Antigones. The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

assim como em duas séries de desenhos. E é exatamente Antígona que ele mais uma vez vai recuperar noutra série de desenhos realizada entre fins de 2020 e início de 2021, sob o título de *Thoughts of Dust: Antígona – Segundo Ato*. “Thought of dust” – pensamento de pó – é o fim de um verso da tradução de Dudley Fitts e Robert Fitzgerald para a peça de Sófocles.⁴¹

Não é novidade chamar a atenção para o aspecto barroco da arte de Nuno Ramos – talvez Lorenzo Mammì tenha sido aquele que o fez com mais pertinência.⁴² Porém, é preciso sempre especificar qual o seu modo, ou os seus modos, de aproximação ao barroco. Nuno articula esse trabalho persistente da morte, por meio do seu aspecto material, de modo a escapar à mais previsível tradição da *vanitas*. Não se trata aqui de apenas marcar a presença da morte na vida (*memento mori*: lembra-te que morrerás), mas, ao contrário, se trata de, ao assim fazê-lo, abrir um espaço para a vida mesmo dentro da morte. É como se levasse ao extremo o diálogo dos coveiros em *Hamlet*. “Vamos sempre cavando! Não há nobreza mais antiga que a dos jardineiros, lavradores e coveiros: eles seguem a profissão de Adão!”⁴³ E é sobretudo como se Yorick continuasse fazendo suas palhaçadas dentro da morte.

O gesto de *enterrar* é, aí, fundamental. Mas ele não se encerra em si mesmo: ele é o primeiro passo para que alguma coisa ali aconteça, a emergência daquilo que o próprio Nuno Ramos, analisando Nelson Rodrigues, chamou de “puro teatro”⁴⁴ – e que se vê exemplarmente no filme *Luz negra*, realizado em 2002 com Eduardo Climachauska. Veja-se a descrição do próprio Nuno:

⁴¹. *The Antigone of Sophocles. An English Version*. Dudley Fitts e Robert Fitzgerald, trad. Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1939, 88.

⁴². Lorenzo Mammì. “Trajetória de Nuno Ramos” (1994). Em Alberto Tassinari, Lorenzo Mammì e Rodrigo Naves. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, 200-203.

⁴³. “Come, my spade. There is no ancient gentleman but gardeners, ditchers, and grave-makers: they hold up Adam’s profession.” Nuno Ramos é responsável por uma “edição de artista” da peça shakespeariana, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Bruna Beber, trad. 2. v. São Paulo: Ubu, 2019. O primeiro volume traz o texto integral da peça; o segundo, apenas as rubricas do fantasma do pai de Hamlet. Ao final deste volume, um carimbo informa o título do trabalho de Nuno: *Entra fantasma (a partir de Hamlet)*.

⁴⁴. Nuno Ramos. “A noiva desnudada”. Em *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. Op. cit. 66.

A gente foi a um descampado, cavou uns buracos e enterrou nas covas umas caixas grandes de som, dessas que são usadas em shows de rock. A gente enterrou as caixas, pôs uma madeira por cima, cobrimos tudo com terra, e depois a gente pôs para tocar aquela canção “Juízo final”, do Nelson Cavaquinho e do Élcio Soares... Com aquela letra maravilhosa: “O sol há de brilhar mais uma vez / A luz há de chegar aos corações / Do mal será queimada a semente / O amor será eterno novamente / É o juízo final / a história do bem e do mal / Quero ter olhos pra ver / A maldade desaparecer”. [...] O tesão que eu tinha ao fazer esse filme era ver a música balançar a terra, o que eu queria era ver isso. Queria ouvir a voz do Nelson Cavaquinho atravessar a terra e ganhar a luz. Isso tem um pouco de inveja com a música, que é de todas as artes a que permite isso...⁴⁵

Esta consideração final é decisiva para se compreender o que está em questão no trabalho. É um jogo de catábase e anábase, de descida às profundezas e retorno à superfície. A própria letra da canção diz que “o sol há de brilhar mais uma vez”. Mas este é um sol que, como sempre em Nuno Ramos, só se deixa pensar a partir da *Luz negra* do túmulo.

A sucessão de catábase e anábase é também o esquema que preside *O globo da morte de tudo*. A obra tem três momentos: antes da destruição, durante a destruição e depois da destruição. A destruição é o momento do *ato* dentro do *túmulo*. Tudo antes estava lá à espera da destruição – e tudo depois continuará lá como produto e testemunho da destruição. É como se o túmulo não fosse mais apenas o depósito do que feneceu – mas como se nele se inscrevesse a própria morte em ato, não como texto acabado, mas como escrita interminada e talvez interminável (daí que seja tão significativo que, na segunda montagem da obra, no Sesc Pompeia, a destruição não tenha se completado: foi como se, com isso, algo como o inconsciente da obra tivesse tomado as rédeas dos acontecimentos, fazendo novamente *acontecer* alguma coisa, no sentido pleno do verbo, ali onde toda a ação já parecia prevista e dada).

O globo da morte de tudo pode ser visto como uma espécie de síntese provisória do percurso de Nuno – nele, o “túmulo de todo ato” se deixa apreender em toda sua força, porque temos um vasto mausoléu

⁴⁵ Nuno Ramos. “Nuno Ramos / Vilma Arêas”. Em Flora Süssekind e Tânia Dias, org. *Cultura brasileira hoje: diálogos*, 3 v. Op. cit., v. 1, 481.

no formato de uma caixa, com dois globos da morte, que são como que imagens do próprio planeta, a construção de uma espécie de cosmogonia privada, encerrada. Tem a ver com o circo, de que provêm os globos; mas também com as cenas de ficção científica – os dois globos como que reencenam o choque dos planetas com que se abre e se fecha o filme *Melancholia*, de Lars von Trier. Não por acaso, um filme em que Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, no seu livro sobre a imaginação dos fins do mundo, viram uma alegoria do choque da Terra com o planeta Mercadoria.⁴⁶ (E aqui podemos frisar o subtexto drummondiano desta interpretação, lembrando sempre que Drummond é o poeta fundamental para Nuno: “Melancolias, mercadorias espreitam-me”⁴⁷) Mas temos sobretudo, no *Globo* de Nuno Ramos, um *theatrum mundi* que se confunde com um cemitério das mercadorias, e que precisa de uma ação – as motocicletas em seu drama mecânico movido a combustível fóssil – para acontecer. É a irrupção de um ato na exposição – dividindo esta em dois tempos, antes da destruição e depois da destruição – que lhe confere sentido. É, assim, uma *anti-exposição*, enquanto ato antes previsto e depois rememorado (e rememorado, por assim dizer, materialmente, isto é, por meio das ruínas daquela espécie de terremoto artificial): menos uma exposição do que uma *deposição*; ou mesmo, digamos, uma *imploração* (para glosarmos um termo de Augusto de Campos a propósito dos seus *popcretos – explosão*⁴⁸).

Qual é o espaço, aqui, para o luto? Por onde ele pode se constituir? Talvez seja o caso de retornarmos às páginas de *Ó*, que, na sua prosa simultaneamente cumulativa e dissolvente, pode ser lida como uma espécie de antecipação literária do que *O globo da morte de tudo* realizaria

⁴⁶. Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014, 138 (mas a análise de *Melancholia* se estende a outras páginas, 53-57; 60; 63; 115; 156).

⁴⁷. Carlos Drummond de Andrade. *Poesia 1930-62. De Alguma poesia a Lição de coisas*. Júlio Castañon Guimarães, ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012, 310. Sobre a importância de Drummond para Nuno Ramos, veja-se “Formação interminável”, entrevista a Veronica Stigger e Eduardo Sterzi, *K. Jornal de Crítica*, 8 (jan.-fev. 2007): 4-5. Sobre o fundo drummondiano das considerações de Danowski e Viveiros de Castro, podemos recordar que este abre seu prefácio ao livro *A queda do céu* (2010), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, com uma epígrafe extraída de “A máquina do mundo” (São Paulo: Companhia das Letras, 2015, 11).

⁴⁸. Augusto de Campos. “Breve exposição sobre uma *explosão* de expoemas” (1964). Em *Viva vaia. Poesia 1949-1979*, 3ª ed. aum. São Paulo: Ateliê, 2001, 123-124.

plasticamente. Parece haver, em *Ó* como no *Globo* (aliás, não por acaso, duas incidências na configuração circular-esférica), uma aproximação àquela alegria trágica que Nietzsche e Yeats redescobriram e que muitos modernos colocaram no centro de suas obras – vale lembrar, por exemplo, o modo como Mário de Andrade caracteriza as *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade: “a mais alegre das destruições”⁴⁹. Contudo, em Nuno, o legado desse modernismo solar se faz interceptar o tempo todo por aquele antitético de um modernismo noturno:

Quem transforma a vida num ofertório de instantes, quem lança ao mar as horas e o tambor constante é o herdeiro de uma alegria antiga, cobrindo-se de luto e de tinta preta para descansar, e através da música e das imagens recolher-se, em meio aos gritos do feroz sargento que diz Acorde, Deseje, Marrete, Martele, Produza, e contemplar a imagem calma, azul-escura, depois da chuva. Às vezes, ainda de manhã, antes que o relógio introduza o vício, antes que a borra avinagrada de uma outra vida, melhor que esta, deixe de vez a minha boca, consigo agarrar algumas franjas de um sonho enlutado, mas feliz e único. Eu pude ver a cena, um dia, e fui talvez convidado a permanecer ali entre os abutres, as crianças e os restos da ventania.⁵⁰

Na “Observação” com que se encerra *Ó*, esta “cena” é apresentada como “uma colagem de gravuras de Oswaldo Goeldi”⁵¹. Em suma, Goeldi dá a chave para esse “sonho enlutado, mas feliz e único”, que vem como reverberação de “uma alegria antiga”. “Luto” e “alegria” aqui não são atitudes antitéticas, mas dois momentos – ou, antes, duas faces simultâneas – da mesma “cena” de que artista e espectador participam “talvez” como “convidado[s]”, mas não como atores ou agentes. Há sempre uma distância:

Sou feito talvez da mesma matéria destes seres, de sua luz e seu balão, mas não comungo ainda dessa tristeza plena, sólida. Ainda pertença a uma esperança que já não há para eles, de que possa acordar e permanecer ativo, feito de carne e de aplauso, de que possa me juntar à plateia e voltar. Mas sei que me

⁴⁹. Cf. Eduardo Sterzi. *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. São Paulo: Lumme, 2008.

⁵⁰. Nuno Ramos, *Ó*. Op. Cit., 68.

⁵¹. *Ibid.*, 284.

deixaram entrar, ainda que tudo amanhã vire fumaça e sonho mal lembrado, ainda que eu feche a todos, como imagens, dentro de um livro, sei que me deixaram entrar, e que há um convite nisso. Ninguém acena para mim porque nunca fariam isso – seria impensável e despropositado um gesto, furtivo que seja, na solidez desta cena –, mas é em sua indiferença que está o convite, na intimidade com que mal reparam em mim.⁵²

Este pode ser, na verdade, um convite para a morte:

E se sinto medo é por hábito, e ao bêbado que corre agora desabalado tenho vontade de pedir perdão, porque sei que não vou ficar. Deixo para trás a mancha vermelha, deixo para os corvos o armário espatifado e a mulher sonora, cujos dentes agora rangem, e feito um boneco de cera volto à minha mesa, fechando o livro como quem encerra a cena.⁵³

Pós-escrito (novembro/dezembro de 2021)

Escrevi os parágrafos acima nos primeiros meses de 2019 e apresentei uma síntese deles no colóquio em torno da obra de Nuno Ramos que se realizou em março daquele ano na Universidade de Coimbra, em Portugal. O próprio Nuno estava presente e, além de ter dado uma conferência, acompanhou e comentou as palestras. De lá para cá, como todos bem sabemos, o mundo passou por uma transformação radical, devido à pandemia de SARS-CoV-2 definida como tal pela Organização Mundial da Saúde a partir de 11 de março de 2020, que não deixou nada nas suas antigas posições – nem mesmo, ou sobretudo, as noções de tempo e espaço. A ideia mesma de que viajávamos para apresentar resultados parciais de nossas pesquisas parece algo muito distante, e em alguma medida (espero estar errado) irrecuperável de todo. O confinamento, que nos primeiros meses da pandemia, quando ainda não havia vacinas, foi uma medida sanitária fundamental para deter a propagação do vírus continuou, porém, a definir o modo como habitamos este novo mundo. Se antes o face a face era a forma básica do contato entre seres humanos, hoje estamos diante

⁵². Nuno Ramos. *Ó. Op. cit.*, 71.

⁵³. *Ibid.*, 71-72.

de máscaras – ou telas, que são outras máscaras. Tenho a impressão de que, mais do que nunca, a forma-túmulo passa ser também um habitat para os vivos, restritos que estamos, por mais que desobeçamos às orientações sanitárias (e não é o meu caso), a territórios bem menores do que estávamos acostumados – e estranhamente circunscrita é agora também a nossa experiência do tempo, conjugando urgência e repetição como nunca antes, donde vem sobretudo a sensação de que perdemos o ritmo.

Acredito que algo dessa experiência de perda do ritmo da vida esteja inscrita na primeira grande obra que Nuno Ramos realizou depois do início da pandemia e em meio à resposta absolutamente criminosa e catastrófica do governo Bolsonaro à emergência sanitária. *Marcha à ré* foi uma performance, concebida e realizada com o Teatro da Vertigem, que ocorreu na noite de 4 de agosto de 2020, quando o país se aproximava de 100 mil mortos por covid-19 (nos meses seguintes, como sabemos, os números ultrapassariam 600 mil). Veja-se a descrição que se encontra no site do artista:

Cortejo de veículos que se deslocou em sentido inverso do usual, em marcha à ré. Nele, os motoristas-participantes completaram um trajeto na cidade de São Paulo que partiu da Avenida Paulista, de frente ao edifício da FIESP, e terminou no cemitério da Consolação. Durante o percurso, houve uma dramaturgia sonora composta, em parte, de sonoridades emitidas pelos veículos que remetem ao som de respiradores utilizados no tratamento de pacientes com coronavírus, que necessitam de ventilação mecânica em unidades de terapia intensiva (UTI).

Participaram da performance aproximadamente 120 automóveis, incluindo quatro carros de serviços funerários, dois abrindo o cortejo e dois o encerrando. Toda a performance foi filmada por Eryk Rocha e exibida na 11ª Bienal de Berlim. *Marcha à ré* guarda referências a duas obras de Flávio de Carvalho: a *Experiência nº 2*, de 1931, na qual Flávio atravessou, em sentido contrário e de chapéu na cabeça, a procissão de Corpus Christi no centro de São Paulo, e a *Série trágica*, de 1947, a sequência de retratos que Flávio fez de sua mãe enquanto esta agonizava no leito de morte. Quando o cortejo chegou ao cemitério, foi descerrado um estandarte (ou banner) com uma das imagens da série em versão ampliada,

enquanto um trompetista executava, dos altos do portão, o hino nacional brasileiro de trás para frente.

Há uma interpretação fácil para o trabalho: trata-se de uma alegoria do grande retrocesso que estamos vivendo no país ao longo dos últimos anos, desde o golpe que arrancou Dilma Rousseff da presidência. No entanto, como toda obra relevante, o que mais interessa aí parece ser o que excede esse simbolismo óbvio. Não temos apenas uma mera constatação do retrocesso, mas uma produção ativa de algo como um tempo às avessas, que, no entanto, não se confunde com exercício de nostalgia. Haveria um modo simples de produzir, no filme, o mesmo efeito do cortejo em marcha à ré, que consistiria em capturar as imagens dos carros deslocando-se no sentido habitual, e depois montá-las em sentido contrário. No entanto, se isso fosse feito, não estaríamos diante de uma obra de Nuno Ramos – e é exatamente aí que vemos como, apesar do registro fílmico, o paradigma aqui é teatral. Trata-se, ainda, de um ato dentro do túmulo, de um drama dentro da morte. É decisivo, portanto, que os automóveis se desloquem lentamente, não só porque o cortejo é fúnebre, mas por uma questão técnica: se acelerassem, andando de ré e próximos uns dos outros, provavelmente teríamos um acidente. E aqui estamos, por assim dizer, num exercício ativo da perda do ritmo que, porém, é anti-acidental. Acidente (parece estar implícito) é o mundo como ele é.⁵⁴

Podemos, portanto, ver nessa obra uma nova culminação da convergência persistente em Nuno do túmulo com o teatro. Seria interessante comparar a emergência da canção de Nelson Cavaquinho, *Juízo final*, no desfecho de *Luz negra* com a emergência do *Hino nacional* tocado ao contrário em *Marcha à ré*. Na passagem de uma inserção musical a outra, nesse *Trauerspiel* em dois atos, talvez seja possível flagrar uma síntese perfeita do que ocorreu neste país ao longo dos últimos vinte anos.

⁵⁴. E aqui podemos recordar um título de Manoel Ricardo de Lima: *Quando todos os acidentes acontecem* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2009).

Referências

- **Arêas, Vilma.** *Trouxa frouxa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- **Costa, Oswaldo.** “A ‘descida’ antropófaga”. *Revista de Antropofagia*, 1, maio 1928.
- **Danowski, Déborah e Viveiros de Castro, Eduardo.** *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014.
- **Oliveira, Eduardo Jorge de.** “Nuno Ramos cria instalação a partir do livro ‘É isto um homem?’, do escritor italiano Primo Levi”. *O Globo*, 28 jun. 2014.
- . *A invenção de uma pele. Nuno Ramos em obras*. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- **Campos, Augusto de.** “Breve exposição sobre uma explosão de expoemas” (1964). Em *Viva vaia. Poesia 1949-1979*, 3ª ed. aum. São Paulo: Ateliê, 2001.
- **Drummond de Andrade, Carlos.** *Poesia 1930-62. De Alguma poesia a Lição de coisas*. Júlio Castañon Guimarães, ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- **Ferenczi, Sándor.** *Thalassa: ensaio sobre a teoria da genitalidade*. Álvaro Cabral, trad. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- **Japy-Mirim.** “De antropofagia”. *Revista de Antropofagia*, “2ª denteição”, 2, 24 mar. 1929.
- **Mammì, Lorenzo.** “Trajetória de Nuno Ramos” (1994). Em Alberto Tassinari, Lorenzo Mammì e Rodrigo Naves. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.
- **Pereira, Nunes.** “Como se fará a descida”. *Revista de Antropofagia*, “2ª denteição”, 11, 16 jun. 1929.
- **Ramos, Nuno.** *Cujo*. São Paulo: 34, 1993.
- . *O pão do corvo*. São Paulo: 34, 2001.

- . *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo, 2007.
- . *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- . *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010
- . *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- . “Nuno Ramos / Vilma Arêas”. Em *Cultura brasileira hoje: diálogos*, 3 v. Flora Süssekind e Tânia Dias, org. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, v. 1.
- . “Esperando Beckett (sobre *Murphy*)” (2013). Em *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- **Lima, Manoel Ricardo de**. *Quando todos os acidentes acontecem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- **Shakespeare, William**. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Bruna Beber, trad. 2 v. São Paulo: Ubu, 2019.
- **Sófocles**. *The Antigone of Sophocles. An English Version*. Dudley Fitts e Robert Fitzgerald, trad. Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1939.
- **Steiner, George**. *Antigones. The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- **Sterzi, Eduardo**. *Incipit. A Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*. Tese de doutorado, Teoria e História Literária – Unicamp, 2006.
- . *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. São Paulo: Lumme, 2008.
- **Sterzi, Eduardo e Stigger Veronica**. “Formação interminável”. *K. Jornal de Crítica*, 8 (jan.-fev. 2007).
- **Studart, Júlia**. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2014.
- **Süssekind, Flora**. “Tudo fala – Comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos” (2014). Em *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe, 2022.
- **Viveiros de Castro, Eduardo**. “Prefácio – O recado da mata”. Em Davi Kopenawa e Bruce Albert. *A queda do céu* (2010). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



Ensaio sobre a dádiva

Veronica Stigger

Em 13 de novembro de 2012, Nuno Ramos e Eduardo Climachauska inauguraram *O globo da morte de tudo*, na Galeria Anita Schwartz, no Rio de Janeiro. O espaço térreo da galeria — com 200 metros quadrados e sete metros de pé direito — foi praticamente todo ocupado pela instalação, que consistia de dois globos da morte em aço, “comprados de um circo”¹, presos um no outro, sendo que um deles se encontrava disposto mais ao alto, criando uma intersecção de cerca de 60 centímetros entre eles e formando, assim, conforme destaca Nuno Ramos, “um oito tombado, o símbolo do infinito”². Os globos estavam ligados a quatro estantes de seis metros de altura, também de aço, que continham em torno de 1500 objetos, divididos segundo quatro categorias — *Cerveja, Cerâmica, Porcelana, Nanquim* —, cada uma delas associada a um “veículo”, isto é, a um líquido. Cito a descrição, feita pelos próprios artistas, no pequeno catálogo da exposição:

Cerveja, na parede da frente, prende-se à vida cotidiana — eletrodomésticos, troféus, instrumentos musicais, jogos. Seu veículo é a cerveja.

Cerâmica, na parede à esquerda, é uma coleção de objetos básicos, associados ao mundo agrário, à culinária, às coisas primárias. Seu veículo é a lama.

Porcelana, na parede ao fundo, está regida pelo luxo e pelo kitsch — perfumes, produtos de beleza, porcelanas figurativas, vinhos de safra antiga. Seu veículo é um talco líquido.

¹. Nuno Ramos e Eduardo Climachauska. *O globo da morte de tudo*. Rio de Janeiro: Galeria Anita Schwartz, 2012. Release da exposição.

². Ibid.

Nanquim, na parede da direita, tem associações com a noite, a morte e o luto — livros calcinados, uma edição inteira de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, veneno, diplomas que tiramos, prêmios que recebemos, luz negra. Seu veículo é o nanquim.³

Milton Ohata, que acompanhou uma das idas de Nuno e Climachauska a um hipermercado, lista alguns dos objetos que estavam nas estantes:

“Cerveja”: troféus, barris de chope, pandeiros, raquetes de squash, casinha de cachorro, liquidificadores, violoncelos, bolas de bilhar, câmaras fotográficas, esquis, ventiladores (ligados), carrinhos de bebê etc.

“Cerâmica”: filtros de água, formas de sapato, tapetes, garrafas de cachaça, foices, pás, berrantes, ancinhos, panelas de barro, uma biografia de Dorival Caymmi, bomba de gasolina, regadores, feno para forragem, tear, pacotinhos de sementes, lampiões a gás, cogumelos de gesso para jardim, redes de pesca, bacias, vasos, sabão de coco Urca, cachimbos, chapéus de vaqueiro etc.

“Porcelana”: sapatos femininos, bibelôs variados, bijuterias, miniatura do Big Ben, água Perrier, um Veuve Clicquot, brinquedos, leques, lustres de cristal, vestido de noiva, corante para cabelo, óculos, luminárias, laptop, sombrinhas, compoteiras, gatinhos japoneses, papel higiênico, borboletas de entomologista, bonecas russas, frutas de plástico, máquina de café, o DVD *Acssado* de Godard, guias de viagem, máquina de fazer chocolate etc.

“Nanquim”: uma maquete da própria obra, cachorros de porcelana, narguilé (com nanquim dentro), telefone preto antigo, guarda-chuvas, pneus, velas de bolo, relógio cuco, pinguim de geladeira, ossos, 500 exemplares das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, chapas de radiografia, óculos de sol, moldes de dentista, bolsas de sangue (com nanquim dentro), cinzas de vários livros como *As Pupilas do Senhor Reitor*, *A Moreninha* e *O Guarani* dentro de caixas de vidro, troféus de prêmios recebidos pelos dois artistas, pilulas anticoncepcionais, malas transportadoras de animais, torradeiras, forninhas, máscara de soldador, um retrato de Paulo Coelho comprado em feira de artesanato, arpões, inseticidas, piranhas empalhadas, ratoeiras etc.⁴

³. Nuno Ramos e Eduardo Climachauska. *O globo da morte de tudo*. Catálogo da exposição. 13 de novembro de 2012 a 17 de fevereiro de 2013. Rio de Janeiro: Galeria Anita Schwartz, 2012.

⁴. Milton Ohata. “Planetinha mixuruca”. Em *Piauí*, n. 77, fev. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/planetinha-mixuruca/>. Acessado em 11/01/2019.

Ohata lembra ainda que, em cada estante, havia televisores exibindo, em sequência, tutoriais extraídos de canais como o *youtube*. Cito:

“Cerâmica”: como clarear roupas brancas, como tirar a carteira de trabalho, como falar esperanto, como plantar castanha-do-pará, como manusear ferramentas de jardinagem, como cuidar dos cascos de um cavalo, como cuidar de um pé de manjerição, como fazer um miniforno de fundição, como funciona a injeção eletrônica, como exterminar formigas cortadeiras, como fazer um poço de praia, como fazer um enxerto, como amolar uma faca, como arremessar isca de anzol, como conseguir fogo num ambiente selvagem, como aumentar a rentabilidade na fase de engorda do gado, como é a anatomia de um cavalo, como fazer emenda em um cano, como criar o bicho-da-seda, como adestrar um cão, como criar canários, como domar um cavalo selvagem, como cuidar de um açougue, como fazer o cruzamento entre um faisão e uma galinha garnisé etc. “Cerveja”: como dar nó em gravata, como dançar tango, como segurar uma gaita, como fazer a barba, como se comportar nas redes sociais, como fazer café, como ter sucesso no marketing de rede, como parar de sofrer, como tocar *Garota de Ipanema* no violão, como fazer um aviãozinho de papel, como juntar o primeiro milhão, como montar uma barraca, como se comportar nas festas da empresa, como vencer a timidez, como se comportar enquanto estagiário, como tocar trompete, como cantar o *Samba do Arnesto*, como tocar cavaquinho, como escolher a profissão certa etc.

“Porcelana”: como fazer sexo anal, como evitar as olheiras, como abrir um espumante, como escolher o terno ideal, como fazer perfume, como fazer uma trança espinha de peixe, como clarear axilas e virilha, como fazer uma drenagem linfática manual, como fazer um leque de guardanapos, como instalar um assento sanitário de luxo, como pintar girassóis, como posicionar talheres, como armazenar vinho, como preparar *cupcakes*, como fazer cílios de boneca, como segurar uma taça de vinho, como se vestir para um casamento, como retardar a ejaculação, como cantar em falsete, como preparar um jantar romântico, como usar bermuda xadrez, como decorar ovos de páscoa, como fazer sexo oral, como reduzir as rugas, como falar japonês etc.

“Nanquim”: como maquiar uma criança, como descobrir o orgasmo, como ser feliz, como fazer um parto, como aumentar o tamanho do pênis, como matar um porco, como fazer exercícios militares, como chutar em provas ou exames, como fazer um remédio virar um drink, como tatuar os olhos,

como esconder o piercing do septo, como funciona uma metralhadora, como fazer um kit básico de primeiros socorros, como tatuar uma criança, como tomar um frango numa partida de futebol, como transformar seu filho em um fumante, como enterrar um animal, como recarregar um cartucho calibre 12, como malhar o Judas, como aplicar injeções em um pombo, como extrair veneno de cobras etc.⁵

Em dezembro, algumas semanas depois da abertura da exposição, dois motociclistas entraram nos globos da morte e colocaram suas motos em ação. Com a trepidação provocada pelo girar das motocicletas no globo, as estantes começaram a oscilar e, assim, vários dos objetos expostos se espatifaram no chão. Cerca de um minuto depois, a um sinal (um apito) de Nuno Ramos, os motociclistas pararam.

Houve, portanto, três momentos da exposição: antes da destruição, o momento mesmo da destruição e depois da destruição. Em depoimento dado às vésperas de o globo da morte ser colocado em ação, Nuno Ramos disse: “Acho que essa história toda começou com a vontade de fazer um trabalho um pouco mais agressivo, mais instável, mais estranho, [...] com uma vontade de trazer um pouco de violência para a cena”⁶. A violência — isto é, o momento mesmo da destruição — é a força motriz do trabalho, em seu sentido literal. Ao acionar as motocicletas, está-se alterando o estado em que se encontrava a maioria dos objetos antes expostos: muitos caem e quebram, outros se deslocam de seus lugares originais, outros se mantêm intactos, como a caríssima garrafa do vinho Chateau Margaux (muito provavelmente, protegida por Dioniso).

Embora a parte mais espantosa seja a ação violenta das motos no globo — que busca realizar “a morte de tudo” a que o título faz menção —, a obra não existe sem seus três momentos: a expectativa, a ação e a contemplação das ruínas. Há algo de catártico na destruição provocada pelas motos. E a expectativa gerada pela visão dos cerca de 1500 objetos que estão ali para serem sacrificados aumenta ainda mais essa vontade de catarse por parte do público — uma vontade de catarse que ficou mais evidente quando a destruição não se realizou de todo. Quase quatro anos

⁵. Ibid.

⁶. *O globo da morte de tudo / Nuno Ramos e Eduardo Climachauska / Galeria Anita Schwartz*, 2012. [Vídeo.] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0RpkhwHHk0>.

depois da apresentação no Rio de Janeiro, o mesmo trabalho foi montado em São Paulo e, no dia da ação das motocicletas, um dos motociclistas caiu, em função de uma pane na embreagem, e não conseguiu seguir. Com uma moto apenas, a vibração não foi tão intensa, o que acarretou na queda e quebra de poucos objetos. O suplemento cultural do jornal *Folha de S. Paulo* não titubeou em afirmar: “performance com globo da morte decepciona em São Paulo”⁷, e o crítico do veículo, de tão decepcionado que estava, chegou até a ouvir vaias durante a ação — coisa que eu, que estava presente, não percebi. O próprio Nuno Ramos declarou ao jornal: “Não aconteceu aquela catarse que o público esperava, aquela coisa que estavam dizendo que o Brasil precisava tanto agora”⁸ — vivíamos então as semanas posteriores ao controverso *impeachment* da presidente Dilma Rousseff⁹, que abriu caminho para a eleição da extrema direita no Brasil.

A catarse ali esperada era da ordem do sacrifício tal qual descrita por René Girard (aquele autor, na ótima definição de Nuno Ramos, “católico e ligado à direita francesa”, que retoma “uma antropologia meio Tarzan, feita de proibições e tabus”¹⁰). Associado às ideias de expulsão, purgação e purificação, o sacrifício, segundo Girard, serve como uma forma de canalização da violência, ao transferir para uma vítima sacrificial as violências e tensões internas de uma sociedade. Assim, “a função do sacrifício é apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão de conflitos”¹¹. Na ação colocada em marcha na obra de Nuno Ramos, ansiava-se por uma violência de caráter expiatório. Mas talvez não fosse somente — ou realmente — o que ali estivesse em causa. Catarse e sacrifício estariam, como lembra o próprio Girard, em rituais como o *incwala*, do povo suázi, por meio do qual, no último dia de suas celebrações, para marcar o fim do ano e a chegada do novo, tudo o que foi acumulado no ano anterior é

⁷. Silas Marti. “Motoqueiro cai e performance com globo da morte decepciona em SP”. *Ilustrada, Folha de S. Paulo*, 4 out. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1819946-motoqueiro-cai-e-performance-de-com-globo-da-morte-decepciona-em-sp.shtml>.

⁸. *Ibid.*

⁹. Em sentença publicada em 21 de agosto de 2023, o Tribunal Regional Federal da 1ª Região (TRF-1) manteve decisão que havia sido tomada em primeira instância, em setembro de 2022, inocentando Dilma Rousseff no caso das “pedaladas fiscais”, suposto crime que havia motivado o *impeachment* da ex-presidente.

¹⁰. Nuno Ramos. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019, 10.

¹¹. René Girard. *A violência e o sagrado*. Martha Conceição Gambini, trad. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998, 26.

queimado numa grande fogueira¹². A descrição do momento derradeiro deste ritual nos remete ao *potlatch*, prática que Marcel Mauss denomina “sistema de prestações totais”¹³, identificado, em suas mais variadas formas (algumas delas “de tipo agonístico”¹⁴), nos indígenas do noroeste e parte do norte dos Estados Unidos, na Melanésia, na Papua Nova Guiné, na África, na Polinésia, na Malásia e na América do Sul.

É justamente no âmbito do *potlatch* que Francisco Bosco situa *O globo da morte de tudo*. Recorrendo aos estudos de economia geral de Bataille, Bosco observa:

É esse, para evocar seu mais conhecido exemplo, o sentido do ritual do *potlatch*, pelo qual tribos engajavam outras tribos numa troca de dádivas cuja finalidade não era material, mas simbólica: ostentar o poder de perder, e humilhar e obrigar o outro, o rival, a perder ele também o mais que puder. Assim como os portugueses não puderam entender que os índios do pré-Brasil não queriam objetos sem fim, mas sim uma troca, um contato sem fim, também a economia clássica só enxergou nesse sistema de dádivas uma forma primitiva do comércio, quando seu sentido é o oposto.¹⁵

Bosco — que compara as estantes com a “vasta recolha de objetos” das Exposições Universais do Século XIX, “só que apresentando, não os objetos reconhecidos do presente que sinalizam o futuro, mas os objetos conhecidos de um mundo prestes a ruir”¹⁶ — observa ainda: “Que todos [esses objetos] estejam submetidos, no estágio inicial da obra, a um acontecimento cujo horizonte é a destruição, isso, é claro, situa o gesto dos artistas num amplo desejo de despesa, desejo de interferir na economia produtivista do mundo com um hino ao desperdício”¹⁷. Um pouco mais adiante, acrescenta, referindo-se agora não apenas aos objetos apresentados e sua iminente destruição, mas também ao processo mesmo de

¹². Ibid., 361-362.

¹³. Marcel Mauss. *Ensaio sobre a dádiva*. António Filipe Marques, trad. Lisboa: Edições 70, 2001, 56.

¹⁴. Ibid., 57.

¹⁵. Francisco Bosco. “O princípio da perda”. Em *O globo da morte de tudo*. Rio de Janeiro: Galeria Anita Schwartz, 2012, 6.

¹⁶. Ibid., 7.

¹⁷. Ibid.

feitura da instalação: “sua escala grandiosa, seu alto dispêndio de tempo e dinheiro para a montagem, montagem afinal de uma obra efêmera, inventável, a instalação assoma como antimonumento à *dépense*”¹⁸.

Nuno Ramos e Eduardo Climachauska nunca esconderam o interesse pelos estudos de Marcel Mauss, Franz Boas e Malinowski. Pelo contrário, conforme afirma Nuno:

Eu e o Clima nos interessamos, há bastante tempo, pela questão da dádiva, da oferenda, da entrega, do sacrifício, existente em tribos indígenas. Há tribos na Nova Zelândia e na Califórnia que têm esses rituais de presentear, como uma competição infinita, para ver quem dá mais.¹⁹

Nuno conta ainda que, quando comentava do projeto com amigos, estes costumavam oferecer-lhes objetos para a instalação. Diz ele: “Rola uma espécie de paixão de doar que quando começa não se interrompe mais”²⁰. Num encontro promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa em novembro de 2015, no Rio de Janeiro, entre Nuno Ramos e a professora e crítica literária Vilma Arêas, Nuno voltou a comentar suas leituras de Mauss: “O ensaio do Mauss, o *Ensaio sobre a dádiva*, é um livro adorável. Eu gosto de ler antropologia, porque pensa a origem das coisas”²¹.

O interesse pelo *potlatch*, sistema de trocas em que há, nas palavras do próprio artista, “uma espécie de suicídio econômico” e, principalmente, pelo *kula*, sistema que se distingue “da simples troca econômica de mercadorias úteis”²², levou a outro grande trabalho, que resultou em nova exposição, cujo título não poderia ser outro: *Ensaio sobre a dádiva*, que esteve em cartaz entre 30 de maio e 10 agosto de 2014, na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. O interesse maior aqui recaiu sobre o *kula*, sistema de trocas que se estende sobre todas as ilhas Trobriand, sobre uma parte das ilhas de Entrecasteaux e Amphlett,²³ descrito por Malinowski e

¹⁸. Ibid.

¹⁹. Nuno Ramos. *O globo da morte de tudo*. Op. Cit.

²⁰. Ibid.

²¹. Flora Sússekind e Tânia Dias, org. “Nuno Ramos / Vilma Arêas”. Em *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. O encontro entre Nuno Ramos e Vilma Arêas foi realizado em 27 de novembro de 2015.

²². Marcel Mauss. *Ensaio sobre a dádiva*. Op. Cit., 84.

²³. Ibid., 83.

interpretado por Mauss como sendo “uma espécie de grande *potlatch*”²⁴, mas de feição “nobre”²⁵, porque “reservado aos chefes (das frotas, das canoas), aos comerciantes e aos donatários dos seus vassalos”²⁶. Há toda uma *mise-en-scène* envolvida no *kula*, conforme descreve Mauss:

a coisa recebida é desdenhada, desconfia-se dela, não se fica com ela senão um instante depois de no-la lançarem aos pés; o doador finge uma modéstia exagerada: depois de ter levado solenemente, e ao som do búzio, o seu presente, pede desculpa por não dar senão os seus restos e lança aos pés do rival e companheiro a coisa dada.²⁷

No *kula*, o que mais chamou a atenção de Nuno Ramos (e nos interessa sobremaneira aqui buscar entender não tanto a prática propriamente dita, mas como o artista a percebeu) é que não importa tanto *o que é trocado* — os objetos não precisam se equivaler —, mas *a troca em si*, uma troca em que as partes envolvidas sabem estar inscrito no objeto trocado algo de seu doador. Nas palavras de Nuno:

é a troca na qual você recebe uma coisa e você tem que fazer aquilo passar por um circuito inteiro, para que você possa se livrar do que há de pessoal naquilo que você recebeu. Eu me interessei por esse tema da troca entre coisas que não necessariamente teriam equivalência.²⁸

Na exposição da Fundação Iberê Camargo, havia duas grandes trocas: de um copo d'água por um violoncelo e de um cavalo por um pierrô (de novo, como no globo da morte, uma figura que evoca o circo). Essas trocas adquiriam três formas diversas: a de um vídeo em que se narrava o desenrolar da troca (o Climachuska era o próprio Pierrô); a de uma instalação no quarto andar do museu voltada para o centro vazio do prédio projetado por Álvaro Siza com duas esculturas (uma delas ligando o copo d'água ao violoncelo por meio de um pedaço de barco e a outra ligando um

²⁴. Ibid.

²⁵. Ibid..

²⁶. Ibid.

²⁷. Ibid., 84-85.

²⁸. Flora Süssekind e Tânia Dias, org. “Nuno Ramos / Vilma Arêas”. Op. Cit., 470.

cavalo de carrossel a uma caixa de som com a gravação de *Pierrô apaixonado*, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, por meio de um fragmento do trilho de uma montanha russa); e, por fim, duas outras esculturas, réplicas em latão e alumínio daquelas duas primeiras.

A questão da troca não era nova para Nuno Ramos. Não apenas porque, em certa medida, a exposição na Fundação Iberê Camargo retomava anotações para um projeto de três vídeos, contidas em seu livro *Ensaio Geral*, publicado em 2007, mas também porque a troca estava presente em uma série de trabalhos anteriores, como *Entre*, da exposição *Vai Vai*, de 2006, no Instituto Tomie Ohtake, em que, numa grande sala, viam-se, ao centro, tubos de vidro dentro dos quais se misturavam dois elementos — glicose e petróleo; água do mar e vinagre —, e, nas paredes, desenhos que estabeleciam relações entre elementos díspares (não equivalentes): mijo e mel; manhã e asma; veludo e porra; morro e berro; sono e véspera; luz e astúcia; monólogo e ossos. No entanto, naquele momento, como fica mais evidente nos vidros, os elementos tendiam a se misturar, formando uma matéria informe e indistinta. Em outras palavras, os objetos da troca acabavam se fundindo num só. Agora, permanecem como eram. Há uma *individação* das coisas, como o próprio Nuno bem ressaltou:

Em geral, uso muito processos como fusão, derretimento, amalgamento, embrulhamento das coisas. A troca é uma relação em que, digamos, a individualidade está mais poupada. Você tem que nomear para fazer a troca. E isso me interessa, porque acho que as coisas estão ganhando mais individuação naquilo que eu faço. Quando comecei, o que eu fazia era um pantanozão, e acho que as coisas foram saindo desse pântano.²⁹

É curioso notar que, quando os elementos da troca se individualizaram nos trabalhos mais recentes de Nuno Ramos e penso principalmente em *O globo da morte de tudo*, dois aspectos vieram à tona, como que a reboque dessa individuação: o *excesso* e o primo-irmão deste, o *desperdício*. Chama a atenção como muitas das pessoas presentes no dia da ação dos motociclistas se horrorizavam não com a destruição de dezenas de arcadas dentárias, mas com a entrega para sacrifício de objetos muito cobiçados,

²⁹. Ibid.

como, por exemplo, o troféu do Prêmio Portugal Telecom, recebido por Nuno Ramos em 2009 pelo livro *Ó*. Pareciam ver ali um ato de insanidade. Como Bosco já salientou que, para além do número absurdo de objetos que a obra continha, ainda demandou tempo e recursos físicos e materiais para a sua realização — ou melhor, para a sua destruição, o que seria a sua plena realização. Milton Ohata descreveu algumas idas de Nuno e Climachauska às compras: não havia carrinho de supermercado que comportasse tudo.

Parece-me que uma forma de excesso está presente na obra de Nuno Ramos como um todo: desde suas primeiras pinturas, em que se já percebia uma acumulação de tinta e, em seguida, de outros materiais sobre o quadro, até às atuais e colossais pinturas, que, de tão pesadas (algumas podem ter até 300 quilos e se projetarem até três metros para frente) e por comportarem tantos materiais, precisam ser realizadas no chão e são difíceis de serem levantadas e transportadas. Desde o tamanho que os desenhos atingem até a monumentalidade das instalações, tais quais as já citadas e também outras, como *O direito à preguiça*, que se constituiu de um imenso andaime, cujos tubos se ligavam a 106 tubos de órgãos, e que tomou todo o pátio do Centro Cultural Banco do Brasil, em Belo Horizonte, em 2016. Não por acaso, uma vizinha do ateliê do artista, certa vez, perguntou a ele: “Para que escola de samba você trabalha?”³⁰ Desde, de novo, a quantidade de material mobilizado por Nuno, como as 40 toneladas de areia usadas em *Solidão*, até os transbordamentos dos materiais, como a cal que não se contém nas colunas, o breu que derrete e escorre etc. Desde a variada gama de gêneros pelos quais transita em seus livros até mesmo às mais variadas artes a que ele se dedica: por enquanto, artes plásticas, vídeo, literatura, música, teatro — passando pelo tempo estendido de algumas de suas peças. Parece-me que, em certa medida, o método mesmo de trabalho de Nuno Ramos se radica nesse *potlatch*, constituído não apenas de *agon*, mas também e fundamentalmente de *excesso* e *desperdício*: ou seja, de pura dádiva, de pura troca, que não é outra coisa que puro momento de *transição* e de *transação*. Não é casual que, num evento realizado na Casa França Brasil, no Rio de Janeiro, Flora Süssekind,

³⁰. Nuno Ramos em conversa com a autora.

comparando Nuno Ramos a Carlito Azevedo, disse que o artista é “generoso conosco”, porque produz muito e nos mais variados suportes e artes.

No décimo nono capítulo de *Ó*, há um trecho em que Nuno imagina uma sociedade parada, com sua economia estagnada:

O sistema econômico reforçaria os mecanismos de poupança, de congelamento da moeda corrente, cortando todo o crédito e subindo os juros violentamente. Quase nada circularia, as indústrias faliriam pouco a pouco e, como nos antigos países socialistas, haveria no máximo duas ou três opções para cada mercadoria, as embalagens sempre muito semelhantes. O desemprego levaria multidões para a rua, errando para lá e para cá atrás de raízes, tijolos, restos, pedaços de um mundo antigo. Aos poucos, a minoria empregada e com acesso ao consumo e ao crédito seria destruída pela maioria ressentida. Relógios seriam desmontados e transportados do alto das torres até o chão, postos de papo para o ar, e a chuva entraria em seus mecanismos, encharcando-os. Então, no auge da desgraça e do sofrimento, tudo finalmente pareceria pronto.³¹

Seria aí então que, depois de tudo acabado, irromperia uma grande gargalhada em uníssono, uma gargalhada que, se isolada, inesperada, espontânea e fora de contexto, poderia ser compreendida, no sistema social e econômico em que provavelmente vive o narrador que imaginou essa cena, isto é, o nosso sistema, como vinda da esfera do que foge aos regulamentos comportamentais da sociedade, como vinda da esfera do descontrole, da loucura. No entanto, na sociedade imaginada pelo narrador de Nuno, a gargalhada era ensaiada e estava prevista, como se todos seguissem um *script*:

Depois de diversos ensaios em cada casa, em cada condomínio, rua, bairro, depois de um ensaio geral em toda a cidade, em todo o país, em todo o continente, através das rádios e das TVs que ainda estivessem funcionando, *uma única gargalhada ressoaria*, mesmo que sem naturalidade, mesmo que sem vontade, atravessando as paredes, uma gargalhada superior a todos os outros ruídos. Quem estivesse guiando riria sentado ao volante, aqueles que

³¹. Nuno Ramos. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2009, 209-210.

datilografassem continuariam a dedilhar no teclado e os amantes, os jogadores de futebol, os que não estivessem fazendo propriamente nada (a grande maioria), todos continuariam como estavam, sem interrupção, por um tempo preestabelecido, um tempo longo, um quarto de hora pelo menos. Então talvez não fosse mais possível parar, e aprenderíamos a rir andando, comendo, dormindo, a dormir sorrindo, a acordar gargalhando, a falar enquanto nosso interlocutor sacoleja e a ouvi-lo contar suas desventuras rindo por nossa vez, a levar a mão à boca sem conseguir conter o riso diante de uma confissão, de uma intimidade, de uma fraqueza revelada, diante do pedido de ajuda de nosso melhor amigo, diante do canto do olho sombrio, marejado, da mulher que amamos, nossas faces sempre vermelhas de tanto rir do sofrimento alheio e nosso.³²

É como se toda uma cidade passasse a encenar a loucura de uma vez por todas, uma loucura engendrada, esperada e ensaiada dentro de um sistema econômico paralisado.

A exposição original de *O globo da morte de tudo*, na Galeria Anita Schwartz, no Rio de Janeiro, apresentava não apenas a instalação que lhe dava título e ocupava quase que a totalidade do espaço, mas também cinco desenhos e uma escultura. Os desenhos fazem parte da série *Schreber* e trazem, como títulos, frases extraídas de *Memórias de um doente dos nervos*, de 1903. É de Daniel Paul Schreber, juiz presidente da corte de apelação de Dresden, paranoico, que foi internado num hospício aos 42 anos e, depois, liberto, que falam Deleuze e Guatarri: “é de se duvidar que o julgamento [para a sua liberação] teria sido o mesmo se [...] [ele] não tivesse mostrado tanta competência na administração dos seus bens”³³; “o amor do paranoico não aspira tão somente ao corpo do déspota, mas também ao corpo do capital-dinheiro, ou a um novo corpo revolucionário, a partir do momento em que ele é forma de potência e de gregarismo”³⁴. Observam ainda Deleuze e Guatarri: “No fundo da sociedade, o delírio, porque o delírio é o investimento do *socius* enquanto tal, para lá dos objetivos”³⁵. Sintetizando, numa expressão bem brasileira, Schreber “é louco, mas não

³². Ibid., 209-210.

³³. Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O Anti-Édipo*. Luiz B. L. Orlandi, trad. São Paulo: 34, 2010, 484.

³⁴. Ibid., 485.

³⁵. Ibid.

rasga dinheiro”. Haveria ainda nele um limite entre sanidade e loucura dado pelo amor “ao corpo do capital-dinheiro”. Mas, em Nuno, esse lastro parece se perder. Há outra expressão brasileira muito comum, que costuma ser dita quando as coisas fogem ao controle (e é justamente essa fuga ao controle que parece estar em jogo nos trabalhos de Nuno) — e a exposição na Galeria Anita Schwarz me fez lembrar muito dela ao ter o globo da morte de um lado e Schreber de outro: “se cobrir, vira circo; se cercar, vira hospício”.

Referências

- **Anita Schwartz Galeria de Arte.** *O globo da morte de tudo / Nuno Ramos e Eduardo Climachauska / Galeria Anita Schwartz*, 2012. [Vídeo.] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0RpkhwHHk0>.
- **Bosco, Francisco.** “O princípio da perda”. Em *O globo da morte de tudo*. Rio de Janeiro: Galeria Anita Schwartz, 2012.
- **Deleuze, Gilles e Guattari, Félix.** *O Anti-Édipo*. Luiz B. L. Orlandi, trad. São Paulo: 34, 2010.
- **Girard, René.** *A violência e o sagrado*. Martha Conceição Gambini, trad. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- **Martí, Silas.** “Motoqueiro cai e performance com globo da morte decepçiona em SP”. *Ilustrada, Folha de S. Paulo*, 4 out. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1819946-motoqueiro-cai-e-performance-de-com-globo-da-morte-decepçiona-em-sp.shtml>.
- **Mauss, Marcel.** *Ensaio sobre a dádiva*. António Filipe Marques, trad. Lisboa: Edições 70, 2001.
- **Ohata, Milton.** “Planetinha mixuruca”. Em *Piauí*, n. 77, fev. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/planetinha-mixuruca/>. Acessado em 11/01/2019.
- **Ramos, Nuno.** *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- . *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- Ramos, Nuno e Climachauska, Eduardo. *O globo da morte de tudo*. Rio de Janeiro: Galeria Anita Schwartz, 2012. Release da exposição.
- . *O globo da morte de tudo*. Catálogo da exposição. 13 de novembro de 2012 a 17 de fevereiro de 2013. Rio de Janeiro: Galeria Anita Schwartz, 2012.
- **Süssekind, Flora e Dias, Tânia, org.** “Nuno Ramos / Vilma Arêas”. Em *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018.





Autores

Mario Cámara: Doctor en Letras, Profesor Titular de Teoría y Análisis Literario en la Universidad de las Artes, Profesor Adjunto de Literatura Brasileña en la Universidad de Buenos Aires e Investigador Principal en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas. Ha publicado *Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña 1960-1980* (2011, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires; 2014 EDUFMG, Belo Horizonte), *A máquina performática* (2017, Rocco, Río de Janeiro; 2018, Grumo, Buenos Aires) (en colaboración con Gonzalo Aguilar), *Resto épicos. Relatos e imágenes en el cambio de época* (2017, Livraria, Buenos Aires, 2023, Papeis Selvagens, Río de Janeiro), *Indiccionario do contemporâneo* (2018, EDUFMG, Belo Horizonte; 2021, Madriguera, La Plata) (en colaboración con Diana Klinger, Jorge Wolff, Célia Pedrosa, et al.), *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña* (2022, Prometeo, Buenos Aires). Fue Profesor Visitante en la Universidad de Princeton (EUA), en la Pontificia Universidade de Belo Horizonte (Brasil), en la Universidad Federal Fluminense (Brasil).

Victoria Cóccaro: Es Doctora en Letras (UBA) y se formó en Ópera Experimental (UNTREF y Escuela de Invierno). Es becaria postdoctoral del CONICET y docente de Teoría y Análisis Literario en la Universidad de las Artes. Su libro sobre la obra de Nuno Ramos se titula *¿Qué está vivo? Arte y literatura en el cambio de siglo* (Miño y Dávila, Buenos Aires, 2023). Ha publicado libros de poemas, ensayos y traducciones. Es creadora y curadora del ciclo de poesía y sonoridades *Procesadores de Textos*. Su ópera *La astilla de hueso* se estrenó con música de Francisco del Pino

en el Festival Nueva Ópera de Buenos Aires 2024. Otras obras en cruce música y poesía se presentaron en el Centro de Experimentación del Teatro Argentino. de La Plata y en el Taplin Auditorium de la Universidad de Princeton.

Eduardo Jorge de Oliveira: ensina Literatura Comparada e Cultura Visual. É professor associado do Instituto Suíço de Tecnologia - ETH, membro da cátedra Art in Space and Time, conduzida pela artista e professora Rosa Barba, e membro associado do Centro de História e Teoria da Arte - CEHTA, da EHESS, Paris. Possui doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e foi pesquisador do Instituto Max Planck, em Roma, e do Centro alemão de história da arte (DFK) - Paris. Publicou *O mundo a zero. Drummond, Haroldo de Campos, Ricardo Aleixo e as máquinas do mundo* (ed. UFMG, 2024), *O fantasma do método* (Illuminuras, 2024), *Signo, sigilo. Mira Schendel e a escrita da vivência imediata* (Lumme Editor, 2019) e *A invenção de uma pele. Nuno Ramos em obras* (Illuminuras, 2018).

Alva Martínez Teixeira: Professora Distinguida *Senior* da Universidade da Coruña (UDC), na Galiza (Espanha) e Professora de Estudos Brasileiros da Universidade de Lisboa (FLUL) e Professora Estrangeira Associada do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, é investigadora integrada e Subdiretora do CLEPUL e Diretora do Mestrado em Estudos Brasileiros (FLUL/ICS). Especialista em literatura brasileira e nas relações interartes, doutorou-se com a tese ‘europeia’ *A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obscuro* (2010, Prémio ‘Extraordinário’). É autora de livros monográficos sobre Raduan Nassar (*Maktub*, 2006), Vicente Risco (*A pretensa nostalgia da autoridade*, 2007, Prémio de Ensaio ‘Ramón Piñeiro’), Hilda Hilst (*O herói incómodo*, 2009), Sophia Andresen (*Nenhum vestígio de impureza*, 2013), ou Lygia Fagundes Telles (*A linha de sombra de uma suspeita lição de zoologia*, 2014, Prémio Internacional de Monografias do ‘Itamaraty’), tendo coorganizado a obra *Vicente e Dora Ferreira da Silva. Uma vocação poético-filosófica* (2015) e coeditado o volume *Machado de Assis e a ‘mundana comédia’* (2017).

Marco Ojeda: Licenciado en Letras Modernas (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). Doctorando en Letras (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). Miembro del equipo de investigación “Archivos de la modernidad latinoamericana: escrituras contemporáneas de la teoría, la crítica y la literatura” Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon (CIFYH - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba)

Eduardo Sterzi: é professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Publicou, entre outros, *Saudades do mundo: notícias da Antropofagia, Por que ler Dante e A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. É autor também dos livros de poesia *Prosa, Aleijão e Maus poemas* e das peças teatrais reunidas em *Cavalo sopa martelo*. Como curador, participou das equipes responsáveis pelas exposições *Variações do corpo selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo* (Sesc Ipiranga e Sesc Araraquara, no Brasil; Weltkulturmuseum, na Alemanha; e Centro Internacional das Artes José de Guimarães, em Portugal), *Caixa-preta* (Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre) e *Desvairar 22* (Sesc Pinheiros, São Paulo).

Veronica Stigger: escritora, curadora independente, crítica de arte e professora universitária. Doutorou-se em Teoria e Crítica de Arte pela Universidade de São Paulo (USP) e realizou pesquisas de pós-doutorado junto à Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, ao Museu de Arte Contemporânea da USP e ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, estudando, entre outros, os artistas Maria Martins e Flávio de Carvalho. Foi curadora, entre outras, das exposições *Maria Martins: metamorfoses* e *O útero do mundo*, ambas no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2013 e 2016). Com Eucanaã Ferraz, assinou a curadoria da exposição *Constelação Clarice* (2021-2022), no Instituto Moreira Salles (IMS), e com Eduardo Sterzi e Marta Mestre, a da *Desvairar 22* (2022), no Sesc Pinheiros. Entre seus livros de ficção publicados, estão *Opisanie świata* (2013, prêmios Machado de Assis, São Paulo de Literatura e Açorianos), *Sul* (2016, prêmio Jabuti), *Sombrio ermo turvo* (2019, finalista, entre outros, do prêmio Oceanos e Jabuti) e *Krakatoa* (2024).

Oswaldo Manuel Silvestre: é professor na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. As suas últimas publicações são o volume *Conferências do Cinquentenário da Teoria da Literatura de Vítor Aguiar e Silva*, Braga, UMinho Editora, 2020, coorganizado com Rita Patrício; o dossiê temático do número 209, de janeiro de 2022, da revista *Colóquio/Letras*, com o título “A Voz na Literatura”, coorganizado com Pedro Serra; o volume coletivo *Eduardo Lourenço: um tempo brasileiro breve, mas duradouro*, 2024, editado pelo Centro de Estudos Ibéricos; o volume 14 da Revista de Estudos Literários, do Centro de Literatura Portuguesa da FLUC, dedicado ao tema “A Teoria da Literatura no Brasil”, coorganizado com Diego Giménez.







grupo

La presente edición se terminó de imprimir en Buenos Aires,
el mes de febrero de 2025, en Boldt Impresores S.A.