



## Linguagem e representação em *Ó*, de Nuno Ramos

Letícia Valandro\*

“Fragmentação”, “cultura de massa”, “sociedade de consumo”, “hibridismo”, “contracultura”, “arte popular” são somente alguns dos termos utilizados pelos estudiosos contemporâneos em suas reflexões sobre nossa sociedade e sua expressão artística. Período de mudanças, de incertezas, de transição histórica, a contemporaneidade suscita muitas divergências até mesmo em relação à própria denominação. Mike Featherstone (1995) elucida e distingue três conceitos muito usados e, ao mesmo tempo, dissonantes para o período atual: pós-modernidade, pós-modernização e pós-modernismo.

O primeiro pode ser entendido, de acordo com o estudioso, como a passagem de uma época a outra, o momento subsequente à modernidade e que “envolve a emergência de uma nova totalidade social, com seus princípios organizadores próprios e distintos” (Featherstone: 1995, 20). Por sua vez, o termo pós-modernização, que também se relaciona a um novo contexto, está ligado às alterações e consequências do desenvolvimento econômico e social decorrente e posterior ao período moderno. O terceiro e último conceito indica “os estilos que associamos aos movimentos artísticos originados na virada do século e que até recentemente predominam nas várias artes” (1995, 24).

Essa situação, que caracteriza as artes, a economia, a política, a sociedade em sua totalidade, constitui, para Boaventura de Sousa

\* Professora de Língua Portuguesa na Università degli Studi di Verona, Itália.

Santos (2010), um período de transição. Transição entre a modernidade e a conjuntura que lhe sobrevirá. Porquanto assinala essa mudança, pois concilia aquilo que o estudioso chama de “promessas cumpridas em excesso” (Santos: 2010, 77) com aquelas deixadas por cumprir pela modernidade, a situação atual é de desregulação, de crise. O autor defende, ainda, que a fragmentação, um dos grandes axiomas da pós-modernidade, seria mais uma das consequências do período anterior. Isso porque, como momento intermediário, a pós-modernidade herdou essa fragmentação das mudanças que caracterizaram a modernidade, cabendo ao momento presente superá-las.

A ideia da transitividade histórica como a principal característica do período pós-moderno é percebida e defendida, também, por Linda Hutcheon (1988). Em relação ao pós-modernismo, Hutcheon, seguindo essa percepção de mudança, não postula a hipótese de considerá-lo um novo paradigma. Para ela, o pós-modernismo não substitui o humanismo liberal que o antecedeu. Como cultura de ruptura, ela acredita que o pós-modernismo possa servir “como marco da luta para o surgimento de algo novo” (Hutcheon: 1988, 21). Segundo a estudiosa, a única condição possível para a mudança seria o conhecimento proveniente dos questionamentos, das contestações típicas do pós-modernismo.

O pós-modernismo, a partir dessa concepção de arte de transição, interessada e centrada na mudança, reflete em sua poética as precariedades do homem pós-moderno. Featherstone enumera algumas dessas características, como a aproximação da arte à realidade cotidiana; a perda da distinção entre a cultura erudita e a cultura de massa ou popular; a “promiscuidade estilística” (Featherstone: 1995, 25), ou seja, a mistura de códigos; a intertextualidade e, logo, o uso

do pastiche, da paródia, da ironia; e a percepção do fim da ideia de genialidade e de originalidade na criação artística, que corresponde na literatura à recusa pós-modernista “a propor qualquer estrutura ou [...] qualquer narrativa-mestra” (Hutcheon, 1988, 23), sendo esta última denominação tomada de empréstimo, por Hutcheon, a Jean-François Lyotard em seu *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1984).

Cabe, nesse sentido, refletir sobre a questão da reprodutibilidade das obras artísticas, que incorre naquilo que Walter Benjamin (1985) denominou de “destruição da aura” das obras de arte, marcada pela perda da autenticidade e da unicidade. A massificação da cultura, através da reprodução em grande escala das composições artísticas, “substitui a existência única da obra por uma existência serial” (Benjamin: 1985, 168). As obras de arte, diante dessas transformações, passam a ter seu valor subordinado e determinado pelo mercado, tornando-se uma mercadoria a ser adquirida ou, até mesmo, um meio de convencimento, um recurso publicitário ligado à venda dos mais diversos tipos de produtos e serviços. A arte, a serviço das regras de mercado, adquire, ainda, um caráter de massificação, de uniformização. Segundo Linda Hutcheon, essa “crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar” (1988, 22).

Nessa sociedade de consumo, Domício Proença Filho sinaliza que “o mundo real como que se desmaterializa, converte-se em signo; em simulacro” (1999, 36). Acerca do reflexo desse momento histórico na literatura, Proença Filho acrescenta às características já referidas anteriormente o exercício constante da metalinguagem; a existência de uma figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico; o “fragmentarismo textual” (Filho: 1999, 43), técnica próxima

àquela da montagem cinematográfica; a intensificação de elementos narrativos ligados à autoconsciência e à autorreflexão, que, ao ampliarem o hermetismo textual, aumentam a quase imprescindível atividade crítica mediadora.

Essas particularidades são facilmente detectáveis, por Beatriz Resende, na “*multiplicidade*” (Resende: 2014, 12) que caracteriza a produção literária brasileira contemporânea. Esta, denominada “literatura exigente” por Leyla Perrone-Moisés (2012), aparece definida dentro da perspectiva da transitividade histórica tratada acima. Segundo Perrone-Moisés, “enquanto muitos ainda se aproveitam das técnicas narrativas do século 19, esses escritores assimilaram as vanguardas do século 20 e desejam, agora, sair da modernidade para encontrar maneiras de dizer mais apropriadas para o século 21” (2012).<sup>1</sup>

### **Ó e uma genealogia da linguagem**

Lançado em 2008, *Ó*, terceira obra literária publicada por Nuno Ramos, aparece catalogado como livro de contos, mas é nitidamente uma obra de gênero híbrido, ou “inclassificável”, atribuição dada por Perrone-Moisés à produção literária brasileira contemporânea, marcada por um “misto de ficção, diário, ensaio, crônica e poesia” (2012). Multiplicidade de gêneros para um artista múltiplo como Nuno Ramos, que, além de escritor, é pintor, desenhista, escultor, cineasta, cenógrafo e compositor. A complexidade compositiva encontrada no texto de Ramos pode ser vista, ainda nas artes plásticas, como bem nota Vilma Arêas (2011), em que se vai “do mármore e do vidro à cera, ao barro, ao papel, ao feltro, parafina

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>. Acesso em: 27/07/2020.

ou linhaça” e contamina essa espécie de “prosa de ateliê” (2011) não somente por sua forma híbrida, mas pela presença constante de tais materiais. Nesse sentido, o fato de Nuno Ramos ser igualmente um artista plástico parece ganhar certa significância.

Vinte e cinco capítulos-contos<sup>2</sup> compõem a obra, dentre os quais se destacam os sete “Ó”, distribuídos de maneira não uniforme ao longo do texto. Através de uma linguagem sintática e lexicalmente familiar ao leitor – “sem pirotecnias verbais” (Perrone-Moisés: 2012) –, amparada, muitas vezes, na informalidade do registro, o narrador reveza-se entre as primeiras pessoas verbais: primeira pessoa do singular quando relata experiências pessoais; primeira pessoa do plural quando se reconhece e se insere no “Gênero Humano” (Ramos: 2013).<sup>3</sup> Na obra, assim como apontado por Perrone-Moisés (2012) em relação à atual prosa brasileira, a grande paisagem narrativa cede lugar ao ínfimo e, nessa “prosa de resíduos”, de detritos, concentrada em “coisas minúsculas” (Perrone-Moisés: 2012), o narrador decide,

sem conseguir escolher se a vida é bênção ou matéria estúpida, examinar então, pacientemente, algumas pedras, organismos secos, passas, catarros, pegadas, desenhos que vejo nas nuvens, cifras, letras de fumaça, rima feita de bosta, imensidão aprisionada numa cerca, besouros dentro

<sup>2</sup> “Capítulo-conto” parece-me a denominação mais apropriada, uma vez que, devido ao hibridismo de gêneros que caracteriza a obra, essa pode ser lida tanto a partir da perspectiva de que se trata de uma narrativa próxima ao romance – já que o narrador-personagem, atravessado sempre pelos mesmos questionamentos, conta episódios da própria vida –, ou ainda, de acordo com a catalogação, o livro pode ser compreendido como um conjunto de contos.

<sup>3</sup> A obra de Nuno Ramos e demais obras em versão digital não possuem indicação do número de página.

do ouvido, fosforescência do organismo, batimento cardíaco comum a vários bichos, órgãos entranhados na matéria inerte, olhando a um só tempo do alto e de dentro para o enorme palco, como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem? (Ramos: 2013).

Esse questionamento contém, de fato, as duas principais temáticas da narrativa: a consciência da degradação e da finitude da matéria – o homem “amálgama de carne e de tempo” (Ramos: 2013) e a necessidade de comunicação humana através da linguagem –, a “mais exótica das invenções”, mas que nos parece “tão natural e verdadeira quanto uma rocha” (Ramos: 2013) –, as quais são narrativa e argumentativamente tratadas no primeiro capítulo-conto, não casualmente o mais longo, intitulado “Manchas na pele, linguagem”.

“Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes” (Ramos: 2013) é a frase que abre a narrativa e lança de súbito as duas temáticas relacionadas. Como observa Ana Kiffer (2010), recorrendo a Freud, uma das funções do corpo seria a da estabilização identitária. Se o “corpo-pele” (Kiffer: 2010, 39), matéria sujeita à degradação impiedosa do tempo, pode tornar-se estranheza, sobretudo num período de identidades enquanto “celebrações móveis” (Hall: 2006, 12) – “resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação” (Santos: 2010, 135) –, essa deve ser pensada, de acordo com Kiffer e dentro da ideia de formação da angústia expressa por Freud, não como excesso, mas, a cada vez, “como invasão dessa matéria amorfa do corpo. O estranho é o sem forma, o estranho, nesse momento, é aquilo que não se nomeia” (Kiffer: 2010, 39).

A angústia criada por essa *necessidade* de nomeação é ironicamente tratada na sequência da narrativa. Ao olhar-se no espelho

e perceber a existência de círculos calvos geometricamente perfeitos em seu queixo, o narrador prossegue:

Micose? Stress? Fungo? Musgo? – logo alguns amigos diagnosticaram, com aquele devaneio da medicina amadora, e me alegrei com a possibilidade de ganhar a companhia, mesmo que de uma doença, de alguma coisa com nome definido. Mas não perdi o espanto sobre a origem daquilo. Qual gene ou terminal nervoso ordenou que caíssem neste formato circular perfeito? Em que língua interna conversaram? (Ramos: 2013).

Essa situação ironiza a necessidade humana de nominar e consequentemente de dar um significante e um significado àquilo que percebe no mundo, uma vez que, “mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo” (Ramos: 2013). O que parece estar em jogo, na verdade, é o questionamento de Ilmara Coutinho do uso da “linguagem como abrigo, como ficção/invenção destinada a criar um mundo idealizado pela necessidade de comunicação, e cujo instinto coletivo foi violentamente imposto como imprescindível à sobrevivência” (Coutinho: 2014, 79).

Segundo Proença Filho (1999), na literatura contemporânea, a linguagem adquire uma centralidade nas narrativas até o ponto de tornar-se o lugar de configuração do real. De fato, a questão linguística é tão central na obra de Ramos que ele chega a compor uma espécie de genealogia da linguagem. Esta, surgida num momento de doença ou fraqueza geral, foi astutamente capaz de “substituir-se ao

real como um vírus à célula sadia” (Ramos: 2013), sem possibilidade de retorno. “Feita” de vento, de voz, é a partir da criação dessa “ferramenta” que, como pequenos soberanos, os homens convertem-se em portadores do “sopro” vital.

Contudo, nos momentos de “dor cega”, quando as palavras não servem ou não bastam, ou, ainda, “quando entramos em choque com algo inaceitável ou excessivamente belo e ficamos, literalmente, sem palavras” (Ramos: 2013), estamos voltando “a uma época em que cada coisa tinha seu peso sinestésico” (Ramos: 2013) e igualamo-nos àqueles que Ramos chamou “heróis mudos” – os únicos que resistiram à supremacia da linguagem e que, por isso, foram expulsos pelos “seres linguísticos”. É nesses momentos que

então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito um escombro bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto, é em nossa voz o chamado longínquo de um sino, canto e me espanto com isso (Ramos: 2013).

Ao questionar os pilares basilares da linguagem, Ramos fabula uma outra forma de expressão, “criada por encaixes discursivos atravessados por sete atos linguístico-epifânicos” (Coutinho: 2014, 86), que espantam e deixam sem palavras, pois, sugere o narrador, dão conta da existência de uma etapa anterior à linguagem ordinariamente adotada. Ainda de acordo com Coutinho, esse pacto inicial dialoga com outros conhecidos mitos fundacionais de natureza filosófico-científica e mesmo religiosa, uma vez que



evoca o extermínio de uma autoridade que perece em matéria, mas permanece como força simbólica incontornável, traduzida no que ficou dos “heróis mudos”: o excesso abjeto do corpo, a fugacidade do tempo, a inexorabilidade do envelhecimento e da morte, a mudez necessária à comunicação/ interação, o caráter intervalar da linguagem que, a exemplo da vida, encontra no silêncio um de seus pilares de reinvenção (Coutinho: 2014, 92).

O cerne último da narrativa de Ramos parece residir, logo, no questionamento da escrita como representação, como *mimesis*. Nesse sentido, “deixando de ser meio para ser fim, a linguagem funcionou, muitas vezes, como um túmulo mal acabado e usado para fixar códigos interpretativos, sejam científicos, culturais ou religiosos, sob frias lápides” (Coutinho: 2014, 99-100). A alternativa a essa realidade vem apresentada pelo narrador na forma da “última hipótese” que se dispõe a analisar – e aqui cabe ressaltar o caráter nitidamente argumentativo dessa parte do texto: a hipótese é construída como se os “heróis mudos” fossem “seres radicalmente linguísticos, a ponto de que tudo para eles pertencesse à linguagem” (Ramos: 2013):

Cada árvore seria assim o logaritmo de sua posição na floresta, cada pedregulho parte do anagrama espalhado em tudo e por tudo. Mover-se-iam entre alfabetos físicos perceptíveis aos seus cinco sentidos (e ler talvez constituísse um sexto, que reunisse e desse significado aos demais), e cada cor seria música e cada música seria mímica, e cada gesto seria um texto (Ramos: 2013).

Essa possibilidade de “escrever e falar com pedaços e destroços” (Ramos: 2013), em que o texto seria dissipado em tudo, encontraria a sua restrição justamente no fato de “ser feito de matéria física, mutável e perecível” (Ramos: 2013). Ou seja, cíclica e geometricamente perfeita como as suas marcas faciais e como o “Ó” exclamado, retorna a questão inicial do tempo. O tempo primordial, o tempo que tudo muda, transforma, apodrece e, ainda, o tempo opressor da sociedade contemporânea, “o tempo de um sentido unívoco, que exige que cada minuto, e que os significados de todos os minutos sejam os mesmos” (Souza; Trocoli: 2015, 235). O narrador encontra somente na infância a existência de um tempo ainda material e linguisticamente livre. É no vigésimo capítulo-conto da obra, “Infância, TV”, que essa ideia vem expressa:

Não escureceu ainda e tenho tempo. Principalmente, tenho tempo. Então ouça: o longo, longo murmúrio; agora: agora; isto é isto, este é meu focinho. Nada de lendas. Nada de histórias (são todas minhas). Nada de desculpas, para isto tenho o resto da minha vida, as reverências e os joelhos duros. Eu sei antes da língua, sei antes da lógica, sei só com a inflamação da minha amígdala, só com a dor do meu próprio crescimento, só com meu sarampo, minha escarlatina, só com minha barriga inchada (Ramos: 2013).

Daí a significância que o relógio – símbolo do tempo moderno – assume na narrativa. Nesse sentido, Souza e Trocoli (2015) atentam para o fato de a capa do livro apresentar a fotografia de um detalhe de uma obra escultórica do próprio Ramos, denominada *O que são as horas*. Se a ideia do tempo impiedoso acompanha toda a narrativa,

sua representação e implicação moderna – o relógio – também se fazem presentes de maneira constante. No décimo capítulo-conto, “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, por exemplo, o narrador afirma, em relação ao relógio da abandonada estação ferroviária próxima à sua casa, que, apesar de inativo há anos, parece sempre “atual, severo e poderoso”. E continua:

Como foi que chegamos a este ponto? Incrustamos uma ampulheta em cada parede, em cada sapato, em cada prato de comida. Cuspimos tempo. Defecamos tempo. Quem sabe apodreceremos tempo. Relógios são apenas os ícones mais explícitos: pontes, prédios, colunas, são todos dínamos de tempo acumulado, altares do grande sacrifício (Ramos: 2013).

Se o tempo opera, inexorável, até que ponto a língua, fechada em significados e significantes estáveis, consegue captar a essência mesma das *coisas*? Ao questionar-se constantemente acerca dessa (im)possibilidade, Ramos parece negar-se a entrar na espécie de manipulação pressuposta pela indústria cultural e dispõe-se, segundo Idelber Avelar, a “desmontar os mitos de comunicação direta e transparência linguística que fundamentam tal indústria” (Avelar: 1999, 167). Logo, parece possível vislumbrar na escrita de Nuno Ramos sinais da “poética da negatividade”, identificada por Ricardo Piglia<sup>4</sup> (1990) como uma das fundamentais tendências do romance contemporâneo, “baseada numa recusa das convenções da cultura

<sup>4</sup> O texto de referência para Avelar é: PIGLIA, Ricardo; SAER, Juan José. *Por un relato futuro*. Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1990.

de massas e uma posição de negação radical cujo resultado final seria o silêncio” (Avelar: 1999, 167).

Dessa forma, se o “rei silencioso” daqueles propositadamente esquecidos “heróis mudos” poderia consolar-se na certeza de “saber que a dor não se duplica, que não há signo para a doença e que o corpo, o corpo profundo, continua inexplorado e mudo” (Ramos: 2013), é porque, no fundo, “cada indivíduo guarda-se numa capa exterior aparentemente fundida ao genérico, mas selando no interior sua diferença silenciosa” (Ramos: 2013).

### **O drama da linguagem e da representação**

A experiência da leitura do livro de Nuno Ramos, a quem conhece, ainda que superficialmente, a obra de Clarice Lispector, remete prontamente a esta. Assim como ocorrido a Mayara Ribeiro Guimarães (2013), a ideia de uma “armadilha” pode acometer o leitor mais atento. Contudo, já ao final do primeiro capítulo-conto de *Ó*, essa incerteza inicial parece ser dissipada e a percepção de uma espécie de conexão mostra-se longe de ser “um disparate e tampouco armadilha de uma possível leitura contaminada” (Guimarães: 2013, 255).

Clarice Lispector estreou como romancista em 1943, com a publicação de *Perto do coração selvagem*, que provocou um grande alvoroço entre os críticos brasileiros. Num cenário literário caracterizado, sobretudo, por produções socialmente empenhadas em retratar a realidade brasileira “típica”, do sertão ao ambiente urbano das grandes cidades, a originalidade da narrativa de Clarice traçou um definitivo caminho de ruptura. Como disse Benjamin Moser (2013), não existia memória de uma estreia mais sensacional, capaz de ter elevado a nível tão alto um nome que, até pouco tempo antes, era completamente desconhecido. Esse romance inaugural valeu a

Clarice o Prêmio Graça Aranha como melhor exórdio de 1943 e foi alvo de um elevadíssimo número de recensões e críticas em jornais de todo o país.

Sérgio Milliet, em artigo publicado em 15 de janeiro de 1944, no cotidiano *O Estado de S. Paulo*, evidencia a “coisa rara” que representava aquela prosa no panorama literário brasileiro. No mesmo ano, o então jovem crítico Antonio Candido publicou dois artigos sobre Clarice e seu romance de estreia. Nos anos 1960, os dois textos foram reunidos, quase integralmente, em “No raiar de Clarice Lispector (1943)”, publicado em *Vários escritos*, de 1970. Nessa obra, o crítico paulista começa por fazer uma análise do moderno panorama da literatura brasileira. Ele afirma que o início de uma verdadeira reforma do pensamento literário deveria principiar com a criação de uma “expressão adequada”, mas que, naquele momento, no Brasil, conseguia ver somente um “certo conformismo estilístico”, sem que ninguém tivesse aprofundado a “expressão literária” (Candido: 1970, 125).

Para Candido, pensar o material verbal, linguístico, expressivo era essencial a fim de que a literatura brasileira deixasse de ser periférica e desse à luz obras relevantes. “Para que a literatura brasileira se torne grande, é preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma corrente dupla, de que saem as obras-primas e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura” (Candido: 1970, 126). De fato, em toda a obra narrativa de Clarice Lispector – que inclui romances, contos, crônicas e livros infantis –, a questão linguística apresenta um papel central.

Se essa questão chega a tornar-se dramática, como ilustrou Benedito Nunes (1989), e o conflito acomete tanto personagens

quanto a própria realização narrativa, parece ser *Água viva* (1973) a obra que não só cria uma inédita forma para expressar tal dilema, como também aquela que demonstra mais afinidades com o livro de Nuno Ramos. “Texto fronteiroço inclassificável”, como o de Ramos, “simplesmente classificado de *ficção*, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance” (Nunes: 1989, 157), sobre ele recaíram as maiores dúvidas de Clarice, que o julgava “ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama” (*apud* Moser: 2013),<sup>5</sup> e cujo trabalho custou-lhe aproximadamente três anos. Até a publicação, a narrativa teve dois possíveis títulos – “Atrás do pensamento: monólogo com a vida” e “Objeto gritante” – até, finalmente, *Água viva*. Inicialmente, o livro possuía quase o triplo de páginas em relação à edição de 1973, na qual foram suprimidos, sobretudo, muitos fragmentos de textos já publicados no *Jornal do Brasil*; e mantidos outros tantos, numa espécie de bricolagem de vários escritos e obras de Clarice.

Isso demonstra a sua grande insegurança em relação ao livro, cuja trama é tão tênue que a própria narradora não sabe exatamente como defini-la: “um frágil fio condutor; qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão?” (Lispector: 2013).<sup>6</sup> Como faz notar Nádya Gotlib (1995), no entanto, existem pontos que sustentam esse tênue fio: as palavras da mulher-artista, que se dirige a um outro que amou – ou ainda ama –, em um diálogo que é monólogo com o interlocutor ausente e, em certos momentos, é somente silêncio.

As reflexões da narradora-artista de *Água viva* transitam na experiência da fronteira, “da literatura como forma de fazer superar

<sup>5</sup> Consultado em edição digital, sem indicação do número de página.

<sup>6</sup> Consultado em edição digital, sem indicação do número de página.

uma terrível impossibilidade: o desejo de, ao mesmo tempo, captar o ‘intangível do real’ e o ‘figurativo do inominável’” (Helena: 2007, 55). Daí a busca “atrás do pensamento”, onde não há palavras, da essência mesma do mundo: “é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és” (Lispector: 2013).

Nesse sentido, a narradora tem consciência de que, ao escrever a seu interlocutor, não faz nada além de uma continuação:

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia. O halo é o it (2013).

O “it”, que é o impessoal, a essência neutra das coisas, “apenas fulgura na chispa temporal do *Instante*, que escapa pelas largas malhas da linguagem” (Nunes: 1989, 159). No tempo do “instante-já”, do “instante impronunciável”,

a palavra apenas se *refere* a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma

experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos (Lispector: 2013).

Se *Água viva* assinala uma radicalização da literatura como representação, em que Clarice, “ao buscar a ‘parte intangível’ do real [...], abandona a tendência realista de transcrever e de representar” (Helena: 1997, 87), *Ó*, publicado 35 anos mais tarde, parece continuar essa reflexão linguística e representacional, como para demonstrar que muitos dos questionamentos que marcaram o século XX ainda buscam respostas. O pensamento, a palavra,

a trama da saliva e da derme, do sopro batendo por dentro nos dentes, dá à voz a digital de um fantasma  
tomara que sumas para que o nome morra antes que mate, como um uivo que nunca derruba a lua, tomara que sumas, voz algoz que há em minha – tomara que sumas, pocinha de palavras, não para que a visão transborde e domine a retina, é mais complicado do que isto, pois onde estivestes não deixarás de estar nunca e mesmo a visão carrega a sina que criastes, palavra, a sina de sempre fazer sentido, voz que me sequestra, por que não  
soltas a tua algema sonora e deixas meu gêmeo incandescente acender sem aviso a velha candeia [...]  
tomara que sumas, voz avozinha doente, deitada, porque nada que volta parece meu, nada que o mar regurgita e a praia aprisiona e em seguida vomita parece feito por minha lâ ou minha tinta, por minhas palavras, rainhas, porque essas eu fabrico sozinho e solto depois para nunca revê-las e comemoro, eufórico como um cachorro vadio saudando os pontapés que o põem para fora (Ramos: 2013).



Assim, tanto a escrita de Clarice Lispector quanto a de Nuno Ramos podem ser conjecturadas como “*escritas neutras*”, denominadas por Roland Barthes como “*o grau zero da escrita*” (Barthes: 1981, 13). A ausência que caracterizaria, segundo Barthes, a escrita produzida a partir do século XX, depois de ter passado por diferentes estados de solidificação progressiva – objeto de um olhar, de um fazer e de um assassinio –, possibilitaria o discernimento de uma negação e a incapacidade de o concretizar numa duração, “como se a Literatura, que desde há um século tende a transmutar a sua superfície para uma forma sem hereditariedade, só encontrasse a sua pureza na ausência de qualquer signo, propondo por fim a realização deste sonho órfico: um escritor sem Literatura” (1981, 13-14). Essa seria, ainda segundo Barthes, a última etapa de uma “*Paixão da escrita*” (1981, 14), que acompanha progressivamente a fragmentação da consciência burguesa.

Dessa forma, sem perder de vista as evidentes diferenças de feitiço narrativo, que em Clarice culminam impreterivelmente naquilo que Carlos Mendes de Sousa denominou “*feito-Lispector*” (Sousa: 2012, 29) – que consistiria no modo determinante com que os textos da escritora impõem-se aos seus leitores, sem permitirem a indiferença, já que são capazes de transportá-los a uma desconhecida vida interior –, a possível afinidade entre os dois escritores parece notória. Essa ligação, de acordo com Perrone-Moisés (2012), pode ser uma reivindicação a uma linhagem literária formada pelos “mais complexos escritores da alta modernidade” (2012). Nesse sentido, a obra de Nuno Ramos, no panorama literário brasileiro, parece seguir a vereda inaugurada por Clarice Lispector, que, como prontamente enfatizou Antonio Candido, encontra na linguagem e no questionamento da sua capacidade de representação o seu ponto fulcral.

## Referências

- ARÊAS, Vilma. "As metamorfoses de Nuno Ramos". 2011. Disponível em: [http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?-fig\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=29](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?-fig_Lingua=1&cod_Depoimento=29). Acesso em 27/7/2020.
- AVELAR, Idelber. "João Gilberto Noll e o fim da viagem". *Travessia*. Florianópolis, 1999, n° 39, pp. 167-92.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita seguido de elementos de semiologia*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". *Obras escolhidas*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- COUTINHO, Ilmara Valois Bacelar Figueiredo. *Margens limiars da prosa contemporânea: a poética do fragmento em "Eles eram muitos cavalos", de Luiz Rufatto, e "Ó", de Nuno Ramos*. Tese de doutorado. Porto Alegre. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo: Nobel, 1995.
- FILHO, Domício Proença. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1999.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. "Quando a linguagem é imprescindível à sobrevivência: Ó, de Nuno Ramos". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, 2013, n° 42, pp. 255-65.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPA, 2006.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EdUFF, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Cuidado, escrita e volúpia em Clarice Lispector”. BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KIFFER, Ana. “Entre o Ó e o ‘Tato’”. *Alea: Estudos Neolatinos*, 2010, v. 12, n° 1, pp. 34-46.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A literatura exigente: os livros que não dão moleza ao leitor*. *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 25 de março de 2012. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml> Acesso em: 27/7/2020.
- RAMOS, Nuno. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- RESENDE, Beatriz. “Possibilidades da nova escrita literária no Brasil”. FINAZZI-AGRÒ, Ettore; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2010.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: IMS, 2012.

SOUZA, Ricardo Pinto de; TROCOLI, Flavia. “Nuno Ramos e a linguagem das coisas abandonadas”. *Remate de Males*. Campinas, 2015, n° 35.1, pp. 231-45.

## **Resumo**

O presente ensaio pretende analisar a centralidade das reflexões acerca da linguagem e da representação em *Ó*, de Nuno Ramos. Tais temáticas, moldadas por uma forma narrativa híbrida, levam, não sem pouca resistência, a uma aproximação com a singular obra de Clarice Lispector. Nesse sentido, busca-se mostrar que, sem perder de vista as evidentes diferenças de feitiço narrativo, uma possível afinidade entre os dois escritores parece possível e pode ser pensada como uma reivindicação a uma linhagem literária formada, segundo Perrone-Moisés (2012), pelos “mais complexos escritores da alta modernidade”. Dessa forma, a obra de Nuno Ramos, no panorama literário brasileiro, parece seguir a vereda inaugurada por Clarice Lispector, que, como prontamente enfatizou Antonio Candido, encontra na linguagem e no questionamento da sua capacidade de representação o seu ponto fulcral.

**Palavras-chave:** Nuno Ramos; linguagem; representação; Clarice Lispector.

## **Abstract**

This essay aims to examine the centrality of the reflections about language and representation in *Ó*, by Nuno Ramos. Such themes, framed by a hybrid narrative form, lead to an approach to the singular work of Clarice Lispector, not without a little resistance. In this sense, our purpose is to show that, without ignoring the obvious narrative shape differences, a possible affinity between the two writers seems possible and it can be thought as a claim to a literary lineage formed, according to Perrone-Moisés (2012), by the “most complex writers of high modernity”. Thus, the work of Nuno Ramos, in the Brazilian literary scene, seems to follow the path opened by Clarice Lispector who, as Antonio Candido promptly emphasized, meets in language and in the questioning about its ability to represent its crucial point.

**Keywords:** Nuno Ramos; language; representation; Clarice Lispector.