

MATÉRIA OU LINGUAGEM? EM TORNO DE UMA QUESTÃO EM NUNO RAMOS

Marcella Assis de Moraes (Doutoranda pelo PPGCL-UFRJ/CNPq)

RESUMO

Este artigo indica um percurso pela obra do escritor e artista plástico Nuno Ramos ao longo do qual se reúnem alguns traços que a compõem tanto do ponto de vista da plasticidade quanto da escrita. Nosso interesse é a maneira como ela é capaz de dar corpo a um pensamento, a despeito da fragmentariedade e da dispersão que a caracterizam, investigadas principalmente a partir da noção de amorfia, proposta por Rodrigo Naves. Ganha importância sobretudo certa discussão acerca da linguagem, em particular algumas questões a respeito da denotação e do caráter universalizante da abstração linguística. O que é central para este artigo é a maneira como essas questões se apresentam na obra de Ramos, por um acúmulo de ocorrências que se tecem entre a obra visual e o texto, adensando-se como um pensamento sempre interrompido e, em seguida, retomado, sob múltiplos meios. Para tanto, apresentam-se uma série de trabalhos plásticos de Ramos, sobretudo os da exposição “Cal”, de 1987, e “Montes”, de 1994. Do ponto de vista literário, o texto mais importante para esta análise é “Cujo”, de 1993.

Palavras-chave: Nuno Ramos; literatura; artes plásticas; fragmentariedade; amorfia.

ABSTRACT

This article suggests a journey through the work of writer and artist Nuno Ramos, highlighting and bringing together some features that compose his work from the point of view of both plasticity and writing. Our interest is the way his work is able to embody a thought, despite the fragmentation and dispersion that characterize it, investigated mainly in relation to the notion of an amorphous style, proposed by Rodrigo Naves. Above all, a discussion about language gains importance, in particular some questions regarding denotation and the universalizing character of linguistic abstraction. What is central to this article is the way these issues present themselves in Ramos' work, due to an accumulation of occurrences that intertwine the visual and textual examples, becoming more and more like a thought that is always interrupted and then resumed, under multiple means. To this end, a series of Ramos' plastic works are presented, especially those from the exhibition "Cal" (1987) and "Montes" (1994). From the literary point of view, the most important text for this analysis is "Cujo" (1993).

Keywords: Nuno Ramos; literature; visual arts; fragmentation; amorphous style.

Este texto se oferece como um percurso pela obra do autor e artista Nuno Ramos. Ao longo dele, expõem-se algumas linhas de força que se identificam no trabalho de Nuno, tanto em sua obra literária quanto em sua obra plástica. De certa forma, é como se as duas se buscassem — por um lado, os textos estudados aqui se esforçam para fazer ver a imagem — por outro, as obras plásticas elencadas procuram discutir a linguagem.

A obra de Nuno Ramos se organiza persistentemente em torno de alguns temas. No entanto, o que se tem por objetivo mostrar é que esses temas cada vez mais se propõem como discussões, como pensamentos que ganham consistência, à medida que se avultam por um acúmulo de ocorrências — ora na escrita, ora na plasticidade. Nesse sentido, o que se propõe aqui não é exatamente um mapeamento dos temas caros ao trabalho de Nuno, mas um percurso ao longo dessa maneira segundo a qual ele se dispõe e se oferece.

Há algo de fragmentário nos trabalhos de Ramos, característica que foi amplamente comentada pela crítica. A teórica argentina Florencia Garramuño propõe mesmo que a obra de Nuno Ramos seja uma espécie de emblema do que ela identifica como o grande traço do contemporâneo — composições fragmentárias, estranhas a um lugar de origem e esquivas a um destino definitivo em qualquer categorização possível. Para nomear esse tipo de produção, ela toma emprestado o nome de uma das grandes exposições do artista: o que se faz hoje em dia são “Frutos estranhos”. Assim ela escreve: “Uma das obras mais prolíficas para analisar este pôr em crise as ideias de pertencimento e de especificidade — e que envolve, ademais, uma intensa desconstrução da categoria de espécie — é, precisamente, a obra de Nuno Ramos.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 78)

Apesar do lugar de destaque que Garramuño concede a Nuno, essa tendência à inespecificidade não é algo que reina absolutamente na obra literária do autor. Sua escrita tem, em muitos momentos, o tom profundamente ensaístico de um tratado filosófico, como em *Ó*, e, em muitos outros casos, ela também não recusa a narratividade da ficção, como em *Cujo*, *O pão do corvo* e *O mau vidraceiro*. No entanto, há algo de fragmentário que se mantém ainda assim, mesmo nesses textos, que operam ora sob cortes abruptos, que obrigam a uma organização disjuntiva do texto, ora sob formulações condensadas em máximas, que retraem a fluidez que a prosa poderia almejar.

Da perspectiva da obra plástica, os trabalhos do artista frequentemente caminham, não pela solidez das formas e pela confiança no apuro técnico, mas justamente por certa vacilação do que se recusa a ser formalizado. Eles se propõem como um pensamento que não chega a se formular como tal, mas que apenas se insinua sob uma latência que, no entanto, a arte é capaz de plasmar em realizações objetivas. É nesse sentido que a professora Julia Studart destaca, a respeito dos trabalhos de Nuno, a noção de *forma fraca*, expressão que o próprio artista formula em entrevista concedida ao crítico Rodrigo Naves, em 1996: “Trabalho com uma noção de forma fraca, o que me obriga a uma movimentação constante, como se o chão estivesse quente sob os meus pés” (RAMOS *apud* STUDART, 2014, p. 9).

Dessa maneira, é como se houvesse, no trabalho do artista, uma discursividade que acontecesse menos por um ritmo próprio a cada obra individualmente do que por um percurso acumulativo em torno de obras que, apesar de sua fragmentariedade, são capazes de fazer laço entre si, ecoando certas questões comuns.

O que se propõe, ao longo da análise de alguns trabalhos elencados, é mostrar um movimento no qual se empenham tanto a obra literária quanto a obra plástica de Ramos — uma como a contraface da outra. É como se textos e obras se colocassem em composição, possibilitando que um pensamento ganhe corpo.

Assim, lançamo-nos à leitura de algumas obras plásticas e textos literários que parecem se envolver mais estreitamente a partir de temas comuns que eles discutem, apesar de se utilizarem de meios diferentes. Para começar, gostaríamos de retomar uma interessante reflexão a respeito da escultura moderna, promovida pelo crítico de arte Rodrigo Naves no texto “Em pó”:

Certamente não foi um simples acaso que fez a arte moderna erguer tantas colunas. Com elas, a escultura podia, num mesmo movimento, interrogar-se sobre sua constituição e estrutura, sobre movimento e repouso, equilíbrio e tensão, ritmo e descontinuidade. Nelas, o processo de formalização se revelava em seus elementos mais simples, sem precisar figurar seus procedimentos numa multidão de torsos, membros, músculos etc. Além disso, as colunas tornaram possível o diálogo crítico com a tradição hierática e simbólica do monumento e da escultura, realçando a solidão orgulhosa da subjetividade moderna e sua confiança na capacidade de tudo formalizar. (NAVES, 1988)

O texto continua, afirmando que, no entanto, a produção dos artistas se conduziu para um ponto distante desse. Naves propõe que, se a importância das colunas na arte moderna dizia respeito à *certeza*, hoje o que se realiza nesse sentido está mais para o *impasse* — houve uma passagem “da infinitude virtual da forma à serialidade algo frágil de nossos dias” (*ibidem*).

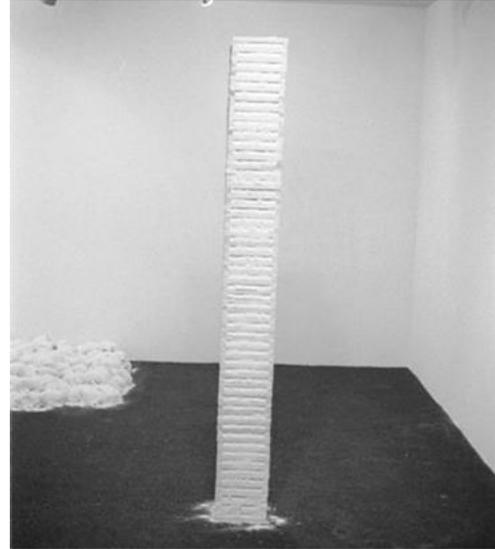
É sob esse viés que o crítico sugere uma leitura das obras de Nuno Ramos expostas na montagem “Cal”, de 1987, realizada na Funarte do Rio de Janeiro. Trata-se de uma sala de chão preto, onde são expostas cinco obras: “Vela”, “Um ano”, “Leque”, “Monte” e “Colunas”. Todas elas são compostas por cal e algumas por materiais como madeira, lona e algodão cru.



“CAL”. VISTA GERAL. MADEIRA, CAL E LONA.



“UM ANO”. 365 UNIDADES DE ALGODÃO CRU E CAL. DIMENSÕES VARIÁVEIS.



“COLUNA 2”. SARRAFOS DE MADEIRA E CAL. 200×25×25 CM

Segundo Naves, a coluna de madeira realizada por Nuno avança pela insegurança — não apenas ela se opõe à confiança da arte moderna na capacidade de formalização, como também se afasta de parte da produção contemporânea, que frequentemente se coloca como questionamento à composição formal das próprias obras que apresenta, a exemplo de artistas como Richard Serra e José Resende. Para o crítico de arte, a obra de Nuno não se coloca como questionamento formal, mas justamente como a lassidão daquilo que é amorfo. Ela se compõe por uma espécie de “anemia expressiva, pela ausência calculada de qualquer choque produtivo” (*ibidem*). Corroída pela cal, a coluna tem sua materialidade dissipada pela amorfia do pó.

Essa leitura de Naves se expande também à obra “Um ano”, que participa da mesma exposição. Ela dispõe 365 pequenos pacotes feitos de algodão cru; dentro de cada um deles, há uma quantidade de cal que parece ser a mesma para todos. Cito:

Deste modo, um trabalho que começou com nítidas referências ao serialismo minimalista termina por desaguar no bloqueio da própria noção de série. As bolas de pano e cal são a demonstração irrefutável disto. Amontoadas num canto, elas mal propiciam a constituição de um ritmo que, diferenciando-as, unisse as várias unidades numa concatenação cadenciada. Por sua forma e disposição, elas sucumbem ao amorfo, que as indiferencia. (*ibidem*)

É possível adensar ainda mais essa leitura, colocando-a em composição com alguns escritos literários de Nuno. De fato, a palavra escolhida por Naves, “amorfia”, é uma espécie de tema recorrente ao longo do livro *Cujo*. Segue o trecho em que o narrador teoriza:

A areia depositada sobre a areia não altera de modo significativo a superfície. A um processo como este podemos dar o nome de *amorfo*. Quando não compomos claramente o contorno de um corpo, o chamamos de disforme, ou amorfo, ainda que possamos medir claramente sua altura ou volume. Uma ou duas dimensões não são suficientes para nos deixar seguros diante do objeto à nossa frente. Precisamos das três. Se não pudermos controlar nenhuma (diante do oceano, por exemplo), o amorfo, disforme, monstruoso, ganha o contorno invertido do sublime. (RAMOS, 1993, p. 43)

Aqui se pode ler uma reflexão a respeito do suporte na obra de arte — a altura, o volume, as dimensões do objeto à nossa frente. O que o artista não é capaz de domar — a matéria — é o que acaba por dominá-lo. Leia-se o terror deste trecho, como a cena em que o artista é açoitado pelos próprios materiais com os quais procura criar — não apenas pela menção ao breu e ao algodão cru, mas porque não se sabe quem é este “ele” que bate com o mastro, possível criatura de ateliê:

Ele bateu com o mastro prateado procurando alcançar minha cabeça. Eu tive tempo somente de me jogar sobre a pilha de algodão cru e pensar que o breu fervendo na panela talvez me servisse. O problema era como chegar até ele. Eu já não estava assustado. Ele ergueu calmamente o mastro para tentar me atingir e depois, mudando de ideia, pousou-o suavemente no chão, como se evitasse fazer barulho por delicadeza a algum vizinho. Parou por uns instantes, pensando no que iria fazer. Só então viu o breu fervendo e caminhou para ele, apanhando com dificuldade a panela cheia. Eu tinha a parede contra as minhas costas e já não podia escapar. (*ibidem*, p. 15)

Mas o que Nuno também não cessa de indicar é que aquilo que não tem contorno — o amorfo — é também aquilo para o que não se tem nome — o inominável. O espanto que se assoma em *Cujo* é o de que, no entanto, sempre haja nomes — o de que as palavras continuem se proliferando, propondo conceitos para aquilo que não é passível de generalização. O interesse do autor parece se limitar inclusive com a epistemologia, como se pode ler neste trecho: “O mármore estava ali, e o granito gris e o concreto decorado. Estavam lá. Por que não são azuis e ficaram azuis, por que não são vermelhos, e ficaram vermelhos, por que não paro de me debater como um morcego preso?” (*ibidem*, p. 61).

Recorde-se, neste ponto, uma discussão travada pelo filósofo analítico Donald Davidson a respeito de enunciados generalizantes que, no entanto, não são capazes de constituir leis. O que nos interessa aqui não é exatamente recompor o raciocínio de Davidson,

mas atentar para o problema da generalização, que parece ser uma questão premente também em Ramos. Contrastemos com este último trecho de Nuno o seguinte enunciado, que Davidson recupera de Nelson Goodman: “Todas as esmeraldas são verzuís”, em que o predicado “verzuís” significa, por definição, “observadas antes do tempo t e verdes, ou de outro modo azuis” (DAVIDSON *apud* FREITAS, 2011, p. 76) — quer dizer, se as esmeraldas forem observadas antes do tempo t , serão verdes; se forem observadas depois do tempo t , serão azuis.

Esse é o tipo de enunciado que Davidson nomeia “nomológico” — tem a forma lógica da lei, mas não é legiforme. Para o filósofo, o problema com esse tipo de enunciado é que ele atrela, em uma única formulação, dois predicados que não são apropriados um para o outro — não se sabe se a evidência apoia a relação que o enunciado propõe. Como nos ensina Ana Barbosa em sua dissertação de mestrado, “a ‘verzulidade’ não é uma propriedade indutiva das esmeraldas, assim, os predicados ‘é uma esmeralda’ e ‘é verzul’ não são apropriados um para o outro, sendo inadequados para a formulação de leis” (*ibidem*, p. 76).

Aqui é possível desdobrar um pouco a questão de Davidson no seguinte sentido: como é possível determinar resultados de experimentos que ainda não aconteceram — como saber, antes do tempo t , o que terá acontecido depois de atingido esse instante? Como é possível enunciar uma lei na qual possam ser incluídos todos os eventos — tanto os passados, que já se observaram, quanto os futuros, ainda não acontecidos? No limite, esse problema inviabiliza não apenas os enunciados nomológicos, dos quais se ocupa Davidson, mas a própria possibilidade da generalização — a forma lógica da lei, portanto. Parece ser justamente esse o ponto a partir do qual Nuno Ramos desdobra uma preocupação que ele faz desaguar na linguagem.

Recuemos um pouco para delinear a questão. O conhecimento, tomando a definição clássica do *Teeteto* de Platão, é a crença verdadeira e justificada (PLATÃO, 1973). Mas a pergunta de Nuno a respeito daquilo que não é azul mas ficou azul retoma uma espécie de ceticismo em relação à justificação e, por extensão, às possibilidades do conhecimento. Ela ecoa a desconfiança de David Hume a respeito do raciocínio indutivo (HUME, 2001) — que o sol tenha nascido todos os dias desde os registros mais antigos é suficiente para *saber*

que ele nascerá amanhã? Vejo-o nascer todos os dias, é verdade, mas como é que se justifica a *indução*, na qual se apoia a crença de que o mundo se estruture segundo leis que o tornem repetível e previsível? Haveria algum dia evidência suficiente que justifique essa crença como verdadeira? E se aquilo que não é azul ficar azul depois do tempo t?

“Prata deve permanecer prata e negro, negro. Tinta deve ser tinta e pano, pano. Vivos devem ficar vivos e os mortos, mortos” (RAMOS, 1993, p. 13), dita Nuno. Ao mesmo tempo, o livro reconhece abertamente, embora recue dessa posição, o fracasso de que não haja maneira de garantir isto que é apenas um estado de coisas. Também por isso a insistência de Nuno em falar da morte — isto que interrompe o nascer do sol. Lembre-se ainda o celebrado Nelson Cavaquinho, citado em tantas obras do artista — o sol há de brilhar mais uma vez, sim, mas no dia do juízo final. “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?” (*ibidem*, p. 33), indaga Nuno. É como se o trabalho de Nuno nos alertasse de que não adianta despejar sobre o morto o monte de cal que evita o alastramento de seu odor putrefato — a morte acabará por penetrar nossas narinas novamente, até que deixemos de sentir qualquer coisa.

Assim, questionar a indução é questionar as próprias regras que possibilitam a realização do jogo do conhecimento — as dobradiças que possibilitam articulação entre elementos que podem variar. Não à toa, o título do livro de Ramos é uma partícula gramatical com valor coesivo de articulação. Atente-se também para este outro trecho de *Cujo*, que ressoa o tom wittgensteiniano desse assunto: “No aquário, como um peixe que conhece o vidro” (*ibidem*, p. 51), à maneira da mosca que, conhecendo que estava dentro da garrafa, não pode, entretanto, escapar dela (WITTGENSTEIN, 2009).

A generalização é uma preocupação que tanto o texto *Cujo* quanto várias das obras plásticas de Nuno, a exemplo das expostas em “Cal”, fazem ecoar. Retome-se mais uma vez o trecho citado de Rodrigo Naves, que fala em bloqueio da noção de série e da não constituição de um ritmo mesmo para aquilo que parece se repetir. Essa é uma questão que Nuno desenvolve ainda como uma discussão a respeito da linguagem, o que pode ser observado neste trecho, destacado de *Cujo*: “A indiferenciação do oceano, da natureza de

modo geral, é culpa nossa. Transformamos o único em gênero. As palavras são seu cemitério. Que quer dizer sal? Que quer dizer pêssego?” (*ibidem*, p. 57).

Recuperando-se a ideia da amorfia, o que, neste trecho, parece lançar o narrador ao desconsolo é o fato de que a humanidade não trate daquilo que é singular — aquilo que não tem forma, que não pode ter suas dimensões controladas, manejadas, moldadas. Transformar o único em gênero é nossa tentativa de ordenar o caos daquilo que, no limite, é a própria vida — a possibilidade de morrer a cada instante, o que não se controla. Assim, muitas vezes acabamos por aniquilar o que é o mais vivo — estancamos o que ainda corre —, construímos cemitérios.

Também a linguagem procede por generalizações. A palavra “sal”, para retomar a indagação de Ramos, refere-se ao monte incontável de grãos, entre os quais não se faz distinção — não importa cada grão, nem mesmo temos meios para individualizá-los. Nossa maneira de nos aproximar do mundo — de conhecê-lo — conduz-se pela organização de categorias, pelo reconhecimento de repetições, pela enunciação de leis.



“MONTES”. TERRA, SAL, BREU, FORNOS DE TIJOLO, MAÇARICOS, VIDROS, PARAFINA.
150 X 200 CM.

No esteio dessa discussão, recupere-se uma outra exposição de Nuno Ramos, realizada no Sesc Pompeia, em São Paulo, em 1994, chamada “Montes”. Trata-se de um amplo salão

no qual foram dispostos três montes compostos cada um por um material diferente: terra, breu e sal. No interior de cada um deles, foi instalado um pequeno forno continuamente aquecido por maçaricos e para o qual havia uma pequena chaminé de saída. À medida que sofria a ação do calor, cada monte reagia de uma forma diferente, a depender das propriedades do material do qual era constituído. O monte de sal estalava, o monte de terra emitia vapor, o monte de breu derretia. Havia também doze fotografias, expostas nas paredes, nas quais figuravam imagens de outros montes.

É claro que se trata de um experimento com materiais, à maneira de muitos relatos apresentados ao longo de *Cujo*, livro que, nas palavras que Augusto Massi traz na orelha da publicação, compõe uma “prosa de ateliê”. É como se o artista expusesse a público o seu próprio laboratório de pesquisa, onde investiga o comportamento de cada material em variadas situações, controladas segundo o propósito de cada experimento — no caso deste em particular, os materiais são submetidos a altas temperaturas. Por esse traço de seu trabalho, parte da crítica muitas vezes atribuiu a Nuno a alcunha de alquimista.

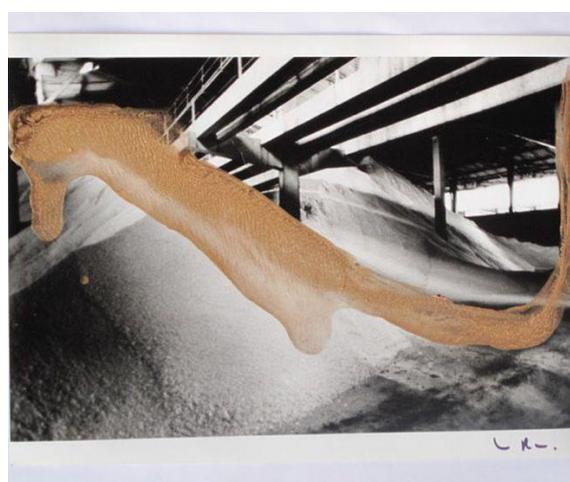
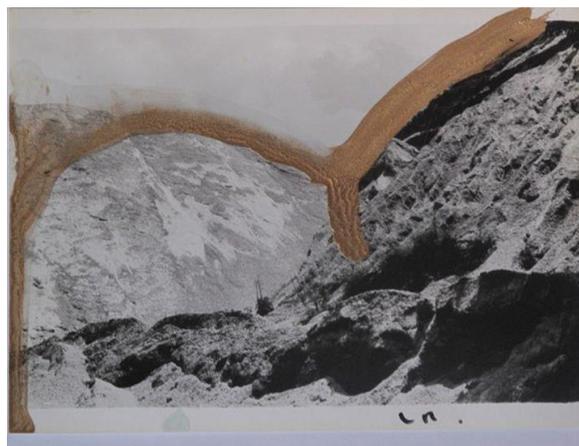
Mas o que também fica claro a respeito desse trabalho é que ele se organiza inteiramente em torno de uma palavra: “monte”. É como se Nuno investigasse a diferença que subjaz àquilo que se reúne sob o mesmo nome — um monte específico não é igual a outro, embora a palavra tente abrangê-los sob um conceito que supõe comum a ambos, contentando-se com um morfema de plural para indicar que há mais de um.

Atente-se ainda às fotografias que compõem a exposição. São dezoito imagens que representam, cada uma, algo de completamente diferente: um cupinzeiro, algumas montanhas, um monte de sal, uma fornalha. Sobre as impressões, um rastro de tinta dourada interfere, em geral para indicar a forma abaulada que, a cada vez, repete-se nas figuras que se sucedem. É como se o artista indicasse um traço a partir do qual se pudesse depreender a ideia de monte, sugerida pelo nome da exposição. Assim, é como se, compondo um panorama visual mais amplo do que o conceito de “monte” permite, ele atentasse para isso que torna o uso de cada palavra algo de arbitrário: o que o significado seleciona é sempre apenas alguns traços daquilo que o signo nomeia, e nunca o referente em sua inteireza. É como se, por meio

de recursos inteiramente visuais, Nuno compusesse uma série que, ao mesmo tempo, amplia e implode o significado do verbete “monte”.

Leia-se, nesse ponto, o esclarecimento de Ducrot e Todorov:

Filósofos, linguistas e lógicos insistiram frequentemente na necessidade de distinguir o **referente** de um signo e seu **significado** (ou sentido). Assim, o *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure (1a Parte, Cap. I, § 1) sublinha que o signo une “não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica”. O significado de *cavalo* não é pois nem um cavalo nem o conjunto dos cavalos, mas o conceito “cavalo”. Especifica-se mesmo, um pouco mais adiante, que esses conceitos que constituem os significados são “puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser aquilo que os outros não são” (*ibid.*, Cap. IV, § 2). No significado de um signo encontram-se pois, e encontram-se apenas, os traços distintivos que o caracterizam relativamente aos outros signos da língua, e não uma descrição completa dos objetos que ele designa. (DUCROT & TODOROV, 1998, p. 229-230)



“MONTES”. FOTOGRAFIAS DE EDUARDO ORTEGA E NUNO RAMOS SOBRE AS QUAIS FORAM COMPOSTOS DESENHOS EM VERNIZ OU TINTA DOURADA. APROXIMADAMENTE 100x150 CM.

Ressalte-se, nesse sentido, que compor um panorama de imagens por meio do qual se depreende o significado de uma palavra é compreender a ideia saussuriana de que o significado não é algo de positivo — pelo contrário, ele é algo de negativo. O conceito que uma palavra veicula não se propõe como uma essência; ele apenas pode se definir quando inserido em um sistema de diferenças dentro do qual, por comparação, possam aparecer os traços que compõem esse conceito.



“MONTE”. CAL ATRAVESSADO POR UM RETÂNGULO DE LONA CRUA. 300 CM (DIÂMETRO) X 90 CM (ALTURA).

Também as obras de “Cal” podem ser lidas desse modo. Se, em “Montes”, vê-se que um monte não é igual a outro, em “Cal”, vê-se que um grão também não é igual a outro, embora com um punhado deles se componha algo como um monte. A obra “Monte”, desta última exposição, parece insinuar justamente uma investigação a respeito do que é informe — de que ele é composto? O que é que

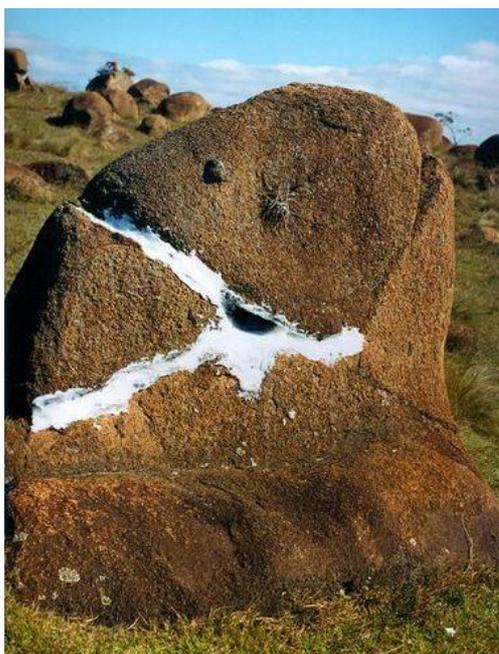
subjaz à superfície amorfa do monte? Há algo como um interior, um centro, uma essência? Ou há apenas grãos de mesma dimensão que se assomam uns aos outros?

A obra “Um ano” também coaduna com essas leituras. Os grãos que se assomam são como as unidades de tempo que compõem um dia — até fazerem atingir os 365 que somam um ano. Esta é a questão que se insinua: como medir, por unidades indiferenciadas, aquilo que é o tecido da própria vida, capaz de comportar instantes de aguda singularidade — e, ao mesmo tempo, de transformá-los em algo de homogêneo e indiferente?

E ainda: como é que os grãos, mínimas unidades discretas, podem compor algo de amorfo? Mais: quem pode conhecer o interior daquilo que parece firme, uno, inteiro, como o grão, a pedra? É possível que uma pedra seja, na verdade, a casca que reveste algo de gelatinoso por dentro? E se o interior de uma pedra se furtar continuamente à curiosidade

humana, transformando-se, assim que partido por instrumento investigativo, em material duro e impenetrável, apenas para permanecer incógnito à percepção humana?

Nesse sentido, cabe ressaltar, além dessas, algumas outras realizações de Nuno. Primeiro, as obras reunidas sob o nome “Cabreúva”, trabalho feito na cidade de mesmo nome, no interior de São Paulo, em 2001. Trata-se de uma área ao ar livre onde o artista selecionou algumas rochas grandes e preencheu, com vaselina, reentrâncias e fendas que elas apresentam.



“CABREÚVA”. PEDRAS CUJAS FENDAS NATURAIS FORAM PREENCHIDAS COM VASELINA.

Em composição com tudo o que se indicou anteriormente a respeito de outros trabalhos de Nuno, “Cabreúva” se oferece em mais sentidos. Por um lado, a obra se apresenta justamente no sentido da “prosa de ateliê” desenvolvida em *Cujo*, investigando a consistência daquilo de que se faz uma escultura — a pedra. Por outro, ela se oferece também como indagação filosófica, atentando, sob uma abordagem ontológica, para a possibilidade de uma essência que contrasta com a aparência, e, sob uma abordagem epistemológica, de um interior que se furta ao conhecimento humano, porque não é capaz de se fazer visível sob lentes como as que produzimos.

No limite, a questão de fundo é mesmo lógica — como a enunciação é capaz de dar conta do mundo? Ou, contando com as possibilidades enunciativas de que dispomos, qual é o mundo que somos capazes de constituir? De que forma isso condiciona nossas possibilidades de conhecer, de produzir, de viver?

Mencionam-se, ademais, estas três exposições de 1998: “Vaso ruim”, montada no Centro Cultural de São Paulo; “Fungos”, no Museu Chácara do Céu, no Rio de Janeiro; e “Pedras Marcantônio”, na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo. É pertinente o comentário

de Florencia Garramuño a respeito dessas Pedras — ela observa uma contradição interna ao material, que propõe um questionamento acerca da propriedade. Cito:

Também nas obras plásticas ou nas instalações que reduzem os contrastes entre materiais diferentes se apresenta, mediante outros dispositivos, este questionamento do próprio. As Pedras Marcantônio, realizadas por Nuno Ramos em 1998, são um exemplo interessante desta perfuração do próprio enquanto tal, porque encontram uma maneira de exibir um contraste entre mármore e mármore graças à abertura na matéria de uma concavidade cheia de vaselina na qual emerge outra cunha feita com o mesmo material. (GARRAMUÑO, 2014, p. 78)

Nesse sentido, leia-se este trecho do livro *Cujo*:

Não sei como coisas tão díspares se juntam pelo nome. Podemos pôr palavras juntas, mas não os dias e as aves. Os animais têm ancas e suas ancas são cobertas de pele. Uma pedra é tão distante de outra pedra, vizinha, mas nós dizemos pedra, nós, bichos de carne, que nem um corpo duro temos, só esta bolha fraca e molhada. Dizemos rosas às rosas e nosso dedo aponta. Nosso sexo empina. A pedra de nossa lápide e a cal que nos termina, estas também são coisas. Mas cuidado, a palavra é que junta tudo. Nossa roupa toca nosso peito, ela é nossa. É nossa agora, ao menos, mas não, cuidado. Roupa é a palavra entre nós e essa planta morta, tecida fio a fio depois de arrancada e que nós usamos, pendurada. (RAMOS, 1993, p. 79)

Lê-se aqui mais um ponto em que as obras e os textos de Nuno Ramos se envolvem uns nos outros, pautando uma discussão tanto a respeito da linguagem quanto da matéria — nesse momento especificamente, a partir do tema da generalização, das “coisas tão díspares que se juntam pelo nome”.

Destaque-se, a respeito desse trecho, esta passagem: “Dizemos rosas às rosas e nosso dedo aponta. Nosso sexo empina.” Há um paralelo que se organiza entre o dedo que aponta e o sexo que empina — como se nossa libido respondesse não mais ao instinto, ao que de animal nos controla, ao que nos tira do controle; mas, ao contrário, à própria linguagem, à nossa capacidade de apontar as coisas do mundo, de nos referirmos a elas, de as mantermos sob nossa narrativa, sob nosso controle.

Note-se como a imagem da rosa é cara à discussão sobre a linguagem. É célebre a formulação de Mallarmé que diz da flor ausente de todos os buquês — aquela que, puro feito da linguagem, existe apenas no poema. Cito: “Digo: uma flor! E, fora do oblívio em que

minha voz relega qualquer contorno, enquanto algo de outro que os cálices conhecidos, musicalmente se levanta, ideia mesma e suave, a ausente de todos os buquês”. (MALLARMÉ, 2010, p. 167)

Mallarmé parece retomar, neste trecho de “Crise do verso”, uma formulação que remonta ao século XII, com as lições de lógica de Pedro Abelardo. O filósofo discute justamente o problema dos universais, que parece algo de muito importante no sentido do que se vem discutindo a respeito de Nuno Ramos, como vemos a seguir:

Com relação ao que nós entendemos aqui como a quarta questão, como lembramos acima, a solução é esta: que nós, de modo algum, admitimos que haja nomes universais quando, tendo sido destruídas as suas coisas, eles já não são predicáveis de vários, porquanto nem são comuns a quaisquer coisas, como o nome da rosa, quando já não há mais rosas, o qual, entretanto, ainda é então significativo em virtude da intelecção, embora careça de denominação, pois, de outra sorte, não haveria a proposição: nenhuma rosa existe. (ABELARDO, 2005, p. 91)

O problema de que Abelardo trata é uma antiga questão metafísica, que remonta a Platão e que tem longa história depois dele. Para caracterizar brevemente, universal é uma propriedade ou relação (um tipo ou uma categoria) que é instanciada por particulares. Por exemplo, o branco (a branquitude, a cor branca) é um universal, ao passo que entes que tenham a cor branca (a cal, por exemplo) são particulares que instanciam universais (a cal tem também outras características — a cada uma delas corresponde, a princípio, um universal).

O autor toma, de Boécio e Porfírio, três questões a respeito dos universais: 1) eles existem ou são puras concepções do espírito?; 2) se existem, são essências corpóreas ou incorpóreas?; 3) são parte dos objetos sensíveis ou são separados desses objetos?¹ A partir dessas questões, ele desenvolve ainda uma quarta, a respeito de perdurarem ou não os universais no caso de já não existirem as coisas que eles denominam — é dessa questão que trata o trecho citado. A posição de Abelardo funda uma abordagem, contra Platão e Kant, por exemplo, que se convencionou chamar *nominalismo* — a de que os universais não são

¹ A respeito desse assunto, consultou-se o artigo “Qualquer coisa que nas coisas não é uma coisa”, de Mario Santiago de Carvalho, publicado no livro *Lógica de paixão — Abelardo e os universais*, de mesma autoria. (CARVALHO, 2001, p. 64)

coisas com existência real nem material, nem categorias transcendentais do nosso aparato pensante, mas *palavras* às quais corresponde um significado.

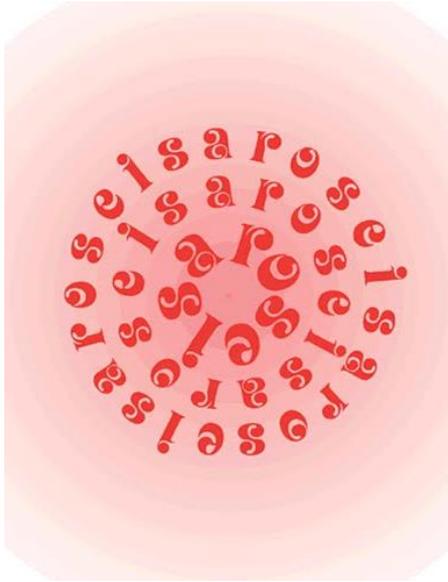
Assim, ele investiga que se falem em rosas quando já não se trata de nenhuma rosa em particular — ele investiga a possibilidade de que a fala não trate mais da denominação, detendo-se justamente nesse intervalo entre o significado e a referência, indicado anteriormente por Ducrot e Todorov.

De volta a Nuno, a formulação que ele propõe encontra eco também no famoso verso de Gertrude Stein, do poema *Sacred Emily*, publicado em *Geography and Plays*, de 1922: “*Rose is a rose is a rose*”. A rosa de que se fala aqui também porta o princípio mallarmaico — ela se desdobra entre letras e fonemas. Desenvolvamos por quê.

Já de início, a primeira parte do verso, “Rosa é uma rosa”, traduzindo provisoriamente, insere, ao mesmo tempo, uma repetição e uma diferença: para quem escuta, parece mera repetição, uma identidade trivial $A = A$; para quem lê, há uma estrutura de metáfora que faz diferença entre um nome próprio, Rosa, e um nome comum, rosa.

Se permanecemos no verso até o fim, o problema torna-se mais complexo, colocando impasse para a tradução. Quando se lê, o verso parece exaustiva repetição, sem acréscimo de qualquer sentido a mais, como a identidade $A = A = A$; mas, quando se escuta *Rose is a rose is a rose*, a fronteira entre uma e outra palavra se dissolve, e o que se ouve parece ser *Rose is éros is éros*². Ressalte-se, além disso, a proximidade fônica entre “*a rose*”, trecho do verso, e “*aroused*”, particípio passado do verbo “*arouse*”, que significa sentir-se atraído sexualmente. O verso é capaz de, ao mesmo tempo, ecoar uma débil trivialidade e atravessar um radical acréscimo de sentido.

² Essa interpretação é sugerida por Natias Neutert, conforme fala gravada em vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zzrmmZmPZVw>>, acessado em dez/2018.



“ROSA PARA GERTRUDE”. AUGUSTO DE CAMPOS.

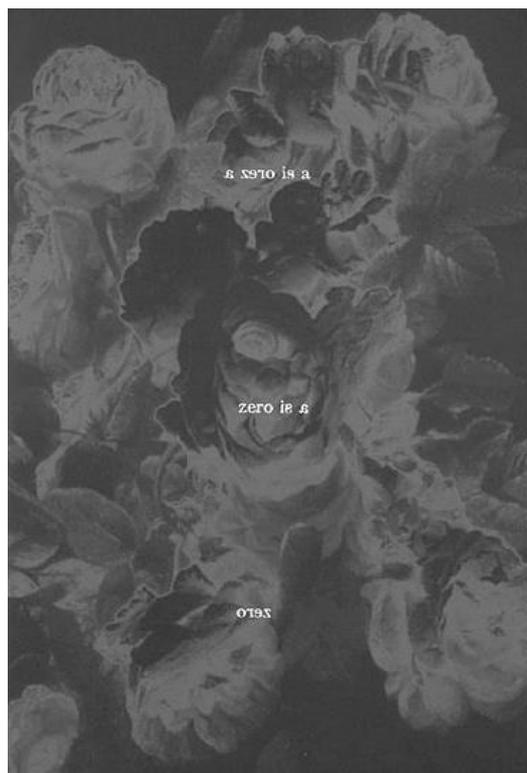
A leitura de Augusto de Campos em “Rosa para Gertrude”, de 1988, parece se aproximar dessa. Embora o poema não proponha uma tradução para o verso, ele realiza uma interessante transposição visual dele.

A gradação das cores — mais diluídas nas bordas e mais intensas no centro — pode ser lida como um recrudescimento do erotismo do verso, como se ele ficasse cada vez mais próximo do orgasmo, ao qual se alude pelo vermelho intenso, arquetípica cor da feminilidade, para a qual a rosa é símbolo.

Atente-se ainda para a imagem que se forma, que lembra, pela disposição concêntrica dos versos, a de uma rosa — ou a de um seio ou mesmo a invaginação do órgão sexual feminino. É interessante observar ainda a fonte empregada pelo poema, que tem serifas bastante acentuadas, sugerindo certa sinuosidade, certa sensualidade.

Há, portanto, uma série de elementos que remetem ao estereótipo da feminilidade — as curvas, o seio, a cor vermelha, a rosa, a vagina. Mas essa não foi a única razão pela qual Augusto de Campos incluiu a cor como elemento compositivo do poema: isso se deveu também à ambiguidade do substantivo “rosa”, que, em português, é forte, embora seja mais residual em inglês. “Rosa” pode se referir a qualquer flor da espécie, mas também à cor rosa, de maneira que a palavra é um universal. O interessante é que essa ambiguidade seja tratada justamente pela visualidade, como um argumento que se tece na própria materialidade do poema, e não apenas em sua via discursiva.

Há também o interessante poema de Arnaldo Antunes, “Gertrudiana”, publicado no livro *2 ou + corpos no mesmo espaço*, de 1997. O poema traz o registro fotográfico de algumas rosas, mas ele é manipulado de maneira a apresentar apenas a contraface do registro — o negativo do filme. Dessa forma, o poema trabalha apenas em preto e branco, excluindo de seus elementos a cor rosa. De maneira paralela, algumas das letras — e, por extensão, das palavras — que figuram no espaço gráfico do poema também são dispostas de maneira invertida, como se também estivessem em negativo. Trabalhando assim, o poeta faz coincidir as palavras anagramáticas “rose” e “zero”, atentando para o fato de que elas se compõem pelos mesmos fonemas, que apenas se invertem, assim como para a similaridade das letras “s” e “z”, que também parecem se espelhar.



"GERTRUDIANA". ARNALDO ANTUNES.

É como se Antunes questionasse o poder de representação tanto da imagem, mesmo que em sua face pretensamente mais documental, a do registro fotográfico, quanto, no limite, da própria linguagem. O que ele sugere é uma espécie de esvaziamento do signo linguístico em seu poder denotativo, chamando a atenção para a face material (visual, gráfica e sonora) do significante — a rosa é um zero, quer dizer, ela se dispersa entre a repetição dos fonemas e dos grafos. Mas, fazendo assim, o poeta não é ainda capaz de se desfazer dos significados que as palavras evocam — a rosa é um zero, quer dizer, ela é a unidade ausente de todos os buquês. Desse modo, tem-se que o poema de Antunes trabalha justamente no limite entre o sentido e a denotação, entre o conceito e a presença, entre a imagem e a coisa — ele realiza um movimento que vai de um a outro, esgarçando um intervalo entre eles.

Dessa maneira, esses textos e poemas parecem propor interferências na lógica da identidade. Eles fazem atrito entre as palavras, o conceito a que elas remetem e a coisa que elas denotam, mas também entre todos esses elementos e os componentes visuais e sonoros que permitem que se crie a “imagem acústica” de um signo e a maneira de grafá-la — a face material de uma palavra.

É também algo dessa ordem o que o trabalho de Nuno Ramos discute. Entre as obras e os textos, há um percurso discursivo que vai se acumulando e que questiona a lógica identitária da representação, ao mesmo tempo em que não se desfaz do poder comunicativo tanto da linguagem quanto da imagem. É apenas nesse movimento entre as letras e a matéria que os argumentos de Ramos se constroem e podem ganhar corpo — ainda que o corpo frágil e amorfo daquilo que, ao mesmo tempo, levanta uma coluna e está prestes a se dissipar em pó.

REFERÊNCIAS

ABELARDO, Pedro. **Lógica para principiantes**. Tradução de Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ANTUNES, Arnaldo. “Gertrudiana”. In: **2 ou + corpo no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1997. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_livros_view.php?id=5&texto=23>, acesso em dez/2018.

CAMPOS, Augusto de. “Rosa para Gertrude”. In: **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 55.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro ... [et al.]. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FREITAS, Ana Margarete. **É possível uma ciência da mente?** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011. Dissertação, Programa de Pós-graduação em Filosofia, Salvador, 2011.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

HUME, David. **Tratado da natureza humana**. Tradução de Débora Danowski. São Paulo: Unesp: Imprensa Oficial, 2001

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da USFC, 2010.

NAVES, Rodrigo. “Em pó”. Disponível em:
<http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp? flg_Lingua=1&cod_Depoimento=35>, acesso em jan/2019.

PLATÃO. **Crátilo e Teeteto**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1973.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

STUDART, Julia. **Nuno Ramos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de Marcos Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 2009.