LAVA

Matéria liquida lançada pelos vulcões.
Torrente, enxurrada, curso.

POÉTICAS E POLÍTICAS DA VOZ

Textos de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014
e indicados para publicação pelo Profº Roberto Zular.

ENTRE CARNE E SOPRO:

CORPOS DA VOZ EM NUNO RAMOS

— ANDRÉ GOLDFEDER

RESUMO

O trabalho propõe atravessar alguns nichos das produções literária e plástica de Nuno Ramos (1960) mobilizando certo vocabulário em torno de *voz* e *materialidade*. No âmbito literário, parte de uma abordagem de *Ó* (2008), passando também por *Cujo* (1993) e *Junco* (2011), enquanto no campo da obra plástica dá ênfase sobretudo a trabalhos que se valem da incorporação de vozes, produzidos na década de 2000.

Palavras-chave: Nuno Ramos, Voz, Materialidade, Literatura e artes plásticas, Literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

The work intends to travel across a few niches of Nuno Ramos' (1969) literary and visual production by putting in motion a certain vocabulary about voice and materiality. In the literary realm, it starts from an approximation to Ó (2008), also approaching Cujo (1993) and Junco (2011), whereas in the plastic sphere it emphasizes mostly works that incorporate voices, produced in the 2000s.

Key-words: *Nuno Ramos, Voice, Materiality, Literature and visual arts, Contemporary brazilian literature.*

Quando o próximo peixe saltar vou avisá-lo: cuidado com a garça. Não queremos que se machuque, nós que amamos as coisas paradas. Estamos cansados de bicos de garça. A árvore que cai deve ser morta antes. Vamos lavar a pele de um morto. Vamos nos aquecer sob esta pele malcheirosa. Quero estudá-la à noite, ler seu mapa (coisas-mapa para homens cegos). Estes pequenos urros devem morrer antes, estas pequenas doses diárias. Estas madonas mortas devem dar seu leite de volta às vacas. Devem colocá-lo lá, já escuro, dentro dos ubres e os ubres dentro das vacas (Ramos, 1993, p. 75).

Esse texto, localizado pouco antes do final do livro de estreia de Nuno Ramos, *Cujo* (1993), dificilmente passaria despercebido pelo leitor/espectador disposto a frequentar a obra inicial do artista. Já dois anos antes do lançamento do livro essas linhas estavam presentes em uma escultura datada de 1991, intitulada *Vidrotexto II*. Suas letras apareciam escritas em parafina, em tamanho muito superior à escala tipográfica de um livro de leitura, sobre seis espelhos retangulares que recobriam uma placa de madeira de trezentos centímetros de altura por seiscentos centímetros de largura. Sua visibilidade não era perturbada pela sobreposição da imagem do observador à imagem observada, o que seria de esperar de um texto escrito sobre espelhos, pois estes estavam quase completamente privados da produção de reflexos, graças a uma camada de resina que os recobria de modo irregular – espessa e homogênea em certas regiões; rala, escorrida ou desgastada, em outras. A mesma resina, no entanto, comprometia consideravelmente a legibilidade do texto, recobrindo-o parcialmente em sua maior parte e escondendo-o completamente na extremidade inferior esquerda e nos dois últimos espelhos localizados à direita. Dois anos depois, as experiências do espectador e do leitor certamente se reencontrariam, durante a leitura de outro trecho de *Cujo*:

> Tudo o que reflete some. Não vemos o espelho, apenas o que nele se reflete [...] Quanto mais impura e opaca a superfície, mais identidade ela própria ganha [...] A identidade de um objeto depende antes de mais nada de sua opacidade (Ramos, 1993, p. 49).

Novamente, nas duas últimas montagens da exposição *111*[1], inspirada pelo massacre ocorrido em outubro de 1992 na Casa de Detenção de São Paulo, o texto marcava presença, agora impresso em um tule que fechava um dos ambientes da segunda exposição e separava dois ambientes na terceira. Ainda, o nome composto de cinco palavras, justaposto entre parênteses na quarta linha, *coisas-mapa para homens cegos*, reaparece inscrito a tinta em meio à justaposição tensa e instável de espelhos, tecidos, folhas, plásticos, metais e outros materiais que compunham um quadro realizado pelo artista na mesma época (*sem título*, 1991). Enquanto termo comum a esses três sistemas formais,

[1] Todos os trabalhos plásticos mencionados no presente trabalho têm documentação disponível no site oficial do artista: <www.nunoramos.com.br>.

próximos e diversos entre si, essa espécie de "coisa-nome" é índice, em primeiro lugar, da localização da obra de Nuno Ramos em um campo de *atravessamentos* entre suportes, materiais e modos de agenciamento heterogêneos. Ao mesmo tempo, é índice da coextensão desse campo com um espaço de *morte*, a ser ocupado por ao menos dois tipos de incidência do gesto: o que realiza a forma como rastro, corpo morto, resultado de atos de velamento, enterramento ou embalsamamento; o que apresenta a forma retendo-a em estado de decomposição produtiva, no estado-limite da conformação da matéria. Sobretudo, a hipótese da "coisa legível" apresenta como aglutinação o que se constitui também, ou, a rigor, irredutivelmente, como um atravessamento, decisivo, entre trabalho de linguagem e concretude matérica. De modo que, se essa legibilidade truncada ("opacidade") cristaliza-se nessa formação linguageira, entre metáfora e concreção, no plano da visibilidade (ainda que negativa, "cegueira"), é em seu funcionamento enquanto parte de uma dinâmica da *voz* que se propõe aqui apreendê-la.

De fato, o texto inicialmente reproduzido contém em germe um universo semântico visual e uma experiência da ordem do olhar que estão no núcleo de *Cujo*, em um cruzamento intrínseco ao eixo da voz e da escuta que este trabalho poderá apenas indicar. Aliás, a ideia de um turvamento da visão forneceria uma boa imagem da ausência de estabilidade figural instaurada desde a primeira oração, pela dúvida acerca da origem e natureza desse "eu" e do "nós" de que participa. Instabilidade esta desdobrada frase a frase, à medida que sucessivas ressemantizações constroem um conjunto de sentido dificilmente formulável de modo unívoco. Mesmo a negociação que estrutura o trecho, entre a constituição de uma cena ficcional e a produção de concreção sonoro-imagética, ainda pode ser alcançada nessa dimensão. Entretanto, é já no âmbito do funcionamento da voz que se dá o corte na pele-texto, desenrolada enquanto o próprio texto lido, por meio da remissão a uma voz turva, opaca, corporal ("estes urros"), que realiza a autoindicação da instância enunciativa e secciona o sujeito falante, entre a implicação na cena constituída e o descolamento com relação a ela. Sendo, demais, que esse movimento se dá em contiguidade com uma dificuldade de fixar uma imagem unívoca do sujeito da enunciação que se espraia por todo o livro e que, por sua vez, reproduz em escala menor uma forma de estruturação mais fundamental, passível de ser caracterizada como um ritmo de germinações, sedimentações e erosões de modos de agenciamento do material verbal. Pois, por um lado, os contornos da figura pressuposta por trás da fala que anuncia o aviso ao peixe borram-se junto à fluidez dos contornos das outras falas que movem o livro. E,

por outro, os próprios nexos de sentido entre o texto e o livro carecem de solidez, na medida em que, neste último, diferentes textualidades constroem-se e justapõem-se enquanto a urdidura do conjunto parece constantemente ameaçar dissolver-se[2].

É tendo em vista essa problemática que se vai buscar, aqui, exercitar certo vocabulário em torno de *voz* e *materialidade*, em duas dimensões que se reenviam mutuamente: a mobilização de um léxico da materialidade em funcionamento no processo da voz do texto; o esboço de desdobramento dessa dimensão para o âmbito de modos de atravessamento de vozes com a concretude matérica em trabalhos plásticos realizados por Nuno Ramos na década de 2000. Tendo a primeira dimensão como ponto de partida, trata-se de falar na *voz* como o processo textual de encenação de uma fala, e desta enquanto movimento de organização rítmica do sujeito e do discurso[3]. Por essa via, visa-se inicialmente compreender a "semântica específica", para falar com Meschonnic, da textualidade de Nuno Ramos, marcada pela produção de zonas de instabilidade e estabilidade textuais, bem como de agenciamentos linguageiros heterogêneos cruzados.

---

[2] Uma apresentação mais detida desse argumento pode ser encontrada, embora em texto de estruturação mais livre, em "Gradação da sombra. Ato, matéria e linguagem em *O Filantropo* e *Cujo*", in: *Revista Criação & Crítica*, v. 11, 2013, p. 89-93.

[3] Na base dessa formulação está um possível contato entre as reflexões de Dominique Maingueneau em torno da *encenação da enunciação* e uma dimensão da teoria da oralidade de Henri Meschonnic. No cerne da primeira entrada está o ponto de vista segundo o qual "Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada" e a cenografia da fala, o "processo fundador" por meio do qual o ato enunciativo da obra literária se apresenta simultaneamente como origem do discurso e produto engendrado por esse mesmo discurso (2012, p. 252-53). Em um primeiro momento, portanto, trata-se de entender a voz como o meio e o resultado dos dispositivos enunciativos construídos, localizada simultaneamente "a montante e a jusante" do texto, como na metáfora da água e do rio, de que se vale o autor. Já o campo aberto por Meschonnic remonta uma renovação da visada de Benveniste acerca do *rhuthmos* enquanto "configurações particulares do movente", "arranjo característico das partes de um todo" e "forma do movimento" (*Critique du rythme*, apud Bourrassa, 2013, p. 97), desenvolvida no âmbito de uma "teoria do ritmo como organização do sujeito e do discurso" (Meschonic, 2006, p. 37).

Para tanto, sugere-se falar em uma *difração interna da voz*[4], lugar de ativação de tensionamentos entre zonas de determinação e indeterminação do sujeito e no âmbito das relações entre gesto e material, bem como palco de uma produção de materialidade que poderia ser inicialmente definida enquanto perturbação da relação entre o dizer e a materialidade do dizer, o efeito do dizer e a mobilização de seu suporte material. Daí uma atenção específica a modos de ocorrência de *excessos de voz*, assim como uma primeira forma de recurso ao tratamento de extração lacaniana do tema da voz. Ocorrências bem ilustradas por Jean-Michel Vivès ao retomar ideias de Michel Poizat:

> Quando o enunciado significante é perturbado, como, por exemplo, no canto por uma altura que torna difícil e mesmo impossível a articulação, ou quando se efetua numa temporalidade diferente daquela em que deveria se dar ele tornará a voz 'opaca'" (Vivès, 2012, p. 86).

*

"Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes". Por sob esse postulado de semelhança que inicia o texto de abertura de *Ó*, "Manchas na pele, linguagem", encontra-se um feixe de diferenciações que dá acesso à *démarche* essencial do livro. Trata-se de uma não identidade de percepção corriqueira, porém dotada de poder de disrupção da organização corpórea-subjetiva-vocal cotidiana: de um lado, o corpo; de outro, a consciência? A intencionalidade? A instância enunciativa que diverge e depende do suporte corporal para dizer "meu"? De modo que, buscando-se uma alternativa a esta última hipótese, seria insuficiente colocar "voz" em oposição simples a "corpo".

---

[4] A formulação é emprestada ao contexto da discussão de Jean-Luc Nancy acerca do conjunto dos registros sensíveis como "acesso ao si" e ao "sentido" (Nancy, 2002, p. 31, nota 1), mas sua funcionalidade se transportará aqui para outras ênfases.

Mais produtivo, talvez, seria colocar a "voz" *entre* ou enquanto *meio* (que se pense, por exemplo, na tinta, veículo da experiência ótica e simultaneamente matéria pictórica modelada) da relação assimétrica entre os dois termos da hipótese precedente, entre o que na voz diz e o que nela permanece enquanto suporte, diga-se nesse contexto, corporal. Diferenciação esta, afinal, que pode colaborar para uma aproximação a *Ó*, lançando luz sobre uma fala em primeira pessoa propensa a uma espécie de alargamento, que abriria espaços de não coincidência entre o efeito do dizer e a mobilização do suporte material do dizer. Ilumina-se assim, em plano mais amplo, uma voz do texto, internamente diferida, clivada entre uma fala direcionada a um "dizer" e associada à figura de um emissor dominante em boa parte do texto (o ensaísta, com sua "voz" e com seu corpo pressuposto) e a dinâmica de desarticulação dessa associação constitutiva dessa fala, mais próxima a uma "produção" do que a um "dizer"[5].

---

[5] De fato, seria possível atravessar o livro acompanhando as múltiplas e desiguais ordens de desenvolvimento da mútua ancoragem entre a relação voz/corpo em que se assenta a figura narradora e a aproximação discursiva à dinâmica da matéria, ora em regime de transporte, ora de contaminação. Por ora, contudo, basta apontar de passagem para apenas um primeiro indício da topografia incerta implicada pela presença de um corpo em um texto. Em *Ó*, a voz inicia construindo um corpo para a figura do eu no espaço ficcional, o delineia e estabiliza progressivamente, constituindo sua evidência – em um campo visual, vale adiantar. Contudo, pode-se afirmar, com mais de um horizonte semântico, que uma voz pressupõe um corpo, um corpo em primeira pessoa, se é válida a peripécia linguageira, o que abre um amplo espectro de possibilidades dentre as quais é não tão infrequente a de um corpo dentro-fora do enunciado, pressuposto sob a forma mais literalizada de um *ethos*. (Tem-se em mente a noção "encarnada" do *ethos* retórico proposta por Maingueneau, relativa à construção de uma figura do locutor, mostrada na enunciação e não dita no enunciado, sempre em potencial atravessamento com a fala desse locutor – Cf. Maingueneau, 2012, p. 266-273). É assim que *Ó* jogará com a abertura de espaços de não coincidência entre a figura-eu delineada pela escuta e as expectativas criadas quanto ao estatuto referencial-visual, assim como com a ancoragem da retórica matérica-corporal em torno de uma insinuação do corpo sob a figura enquanto contínuo à própria matéria "corporal" agenciada pelo texto. Ao mesmo tempo, seria penoso não antecipar duas ideias extraídas de Nancy e que dão corpo de modo agudo ao lugar de disrupção da autoafecção estruturalmente ligado à voz. Uma primeira poderia ser apropriada um tanto livremente no contexto de *Ó* visando-se falar em "zonas de identidade inteligível" do dizer na voz e zonas instáveis de "individuação sensível" da corporeidade e da materialidade da voz (2002, p. 24). Já a segunda dá acesso precisamente ao atravessamento entre voz e olhar próprio a essa disrupção, que, embora Nancy pareça não levar em conta a dimensão decisiva da "esquize entre o olho e olhar" (Lacan, 1979, p. 104), apresenta uma sugestão valiosa: "De acordo com o olhar, o sujeito se reenvia a ele mesmo como objeto. De acordo com a escuta é de algum modo nele mesmo que o sujeito se reenvia ou se envia (2002, p. 26)". Daí, por exemplo, a possibilidade de se perguntar se o que ocorre dentro da "moldura" estabelecida entre os dois espelhos que abrem e fecham *Ó* não seria, nos melhores momentos, a reflexão turva, esparsa do corpo indicado pela fala do "protagonista" e a dispersão do vínculo entre sujeito e identidade imaginária quando este perde o esteio visual e se estilhaça pela voz.

Ao mesmo tempo, trata-se de um desenvolvimento que é parte de uma estruturação mais ampla. Não fosse uma forte tendência à sedimentação das camadas da fala ensaística e de suas variações, que introduz constantemente o risco de estancamento da potência desses alargamentos, não haveria ressalvas em colocar a concepção da estrutura ao lado da de *Cujo*, enquanto uma estruturação do texto como fluxo de modos de agenciamento da fala – nos deslizamentos do pseudoensaio a pequenas narrativas ficcionais, a pequenos fragmentos teatrais e destes aos fluxos "materiais" e assim por diante. Mas se no livro de estreia, a operação organizadora da continuidade entre as partes era a de uma justaposição elíptica e incerta, que atravessava um ritmo de germinações e sedimentações, no livro de 2008, o que sobressai são os deslizamentos, as desestabilizações de zonas estáveis do movimento de uma fala, divisão em textos parciais parece ter peso menor. Ao mesmo tempo, é significativo que algo paralelo ocorra na organização de "assuntos", operada, com raras exceções, por "encaixes" cujos encontros resultantes produzem instâncias terceiras intermediárias, ecoando soluções conhecidas da obra do artista (que se pense nas *Pedras marcantônio*, ou nos *Manorás*). Pois é nesse plano que se apresenta a proliferação "verbal" dominante no livro, o efeito de um "impulso retórico" que anima as espirais de reflexões amalucadas que se estendem pelo volume.

Contudo, em "Manchas na pele, linguagem", esse caminho remonta, antes, ao contexto da exposição de uma teoria quasi-mítica da origem da linguagem. Enquanto o corpo cotidiano "foge ao nosso controle", anunciando "nossa fusão indeterminada na matéria", o uso da linguagem e, mais especificamente, "o entusiasmo das palavras vagas" apareceria primeiramente como escape, "um misto de olhar para longe e de respiração," "que me põe para fora do corpo"[6]. Essa narrativa, contudo, irá abalar as oposições que a sustentam em direção ao fim do texto, cedendo passo a uma narrativa da origem da linguagem ligada a um ato de recalcamento originário, no sentido do esquecimento de um regime de continuidade entre coisas e nomes pela inauguração do campo simbólico[7].

---

[6] Todas as ocorrências entre aspas neste, e no parágrafo seguinte são citações extraídas de "Manchas na pele, linguagem".

[7] A referência aqui é Weill, 1995, de onde se extraiu a ideia de *comemoração*, enquanto atualização residual do campo de potencialidade pré-simbólico no ato de fala, por oposição à impossibilidade de "rememoração" do recalcamento – a permanência do ato de esquecimento em detrimento do conteúdo esquecido.

De modo que o arrazoado, tecido com motivos reativados em diferentes momentos do livro, culmina na evocação do desejo de "comemoração" de "uma época em que cada coisa tinha seu peso sinestésico, e tanto a cor como o sabor como a imagem eram índice livre para aquele pássaro flechado". Culmina, assim, no aceno para uma assunção da "maldição" do "pacto de origem", que teria se "abrigado" "em nosso próprio corpo", mais especificamente, num "corpo profundo", ainda "inexplorado e mudo", em consonância com a "inexpressividade da natureza", aos poucos resquícios de um *fora* da linguagem (g.a.).

Afinal, se teríamos "trocado" a união "ao fluxo de tudo", um regime de alteridade fundado no "tato", pelas "finas modulações da voz" e pelos falsos "duplos" das coisas substituídas por nomes, é digno de nota que a voz apareça aqui ao lado do vento, como única "*matéria*" que teríamos "selecionado" dentre todas as matérias. Quem fala ao final do texto, almeja, enfim, estar próximo a hipotéticos "heróis mudos", caso tivessem renunciado ao império do nome e do duplo e construído uma linguagem a partir dos restos materiais de uma antiga linguagem das coisas. Aparece, enfim, como parte de um mesmo "caos, desta correnteza de lava e de morte" e contaminado pela "potência do vento *lá fora*" (g.n.), em suma, utopicamente capaz de *escrever com pedaços e destroços*. Entretanto, de volta à não coincidência, à autodiferenciação: como aproximar "toque" e "nome" de *dentro da linguagem* e, condição igualmente universal, *de fora-de-dentro* do corpo? Esta, talvez, a pergunta oculta sob a alternativa infernal estampada em passagem exemplar:

> Talvez seja melhor tratar agora dessa estranha ferramenta, a linguagem, que me põe para fora do corpo – tentar apreendê-la, indeciso entre o mugido daquilo que vai sob a camisa e a fatuidade grandiosa de minhas frases. Sem conseguir escolher se a vida é benção ou matéria estúpida, examinar então, pacientemente, algumas 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, *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, 2008, p. 18, g.n.)

Decisivo, o trecho final convida a pensar, agora, a encenação da voz como o lócus da operacionalização textual do par conceitual matéria/linguagem, tão disseminado pela obra de Nuno Ramos. Nesse

sentido, valeria ressaltar o contraste entre o regime de simultaneidade vigente na primeira fórmula, remetente a um funcionamento enunciativo paradoxal – "do alto e de dentro" – e o falso regime de mútua exclusão ("ou") com que se apresenta o referido par conceitual. Não seria preciso entrar nos meandros da teorização lacaniana em torno do *objeto voz* para lembrar que a voz carrega em si o corpo, a voz é a intersecção entre linguagem e corpo (Cf. Dolar, 2006, 70-74). Do mesmo modo, a superfície de uma frase de Valère Novarina como "A língua é uma matéria inominável, invisível e muito concreta, sedimentada" (2009, p. 16) seria suficiente para trazer à tona a ideia de que a linguagem é, também, matéria, tanto (mas não apenas) no sentido de que constitui o material a partir do qual a fala "põe-se para fora" do próprio domínio do seu suporte material, quanto no sentido de que a linguagem "chama" o mundo, e, assim, a fala se dá "*durante* a matéria"[8]. É assim que a ausência de nome próprio associado à figura narradora-ensaísta poderia ser o indício mais trivial da possibilidade de que a voz encenada não se estanque nessa figura, em consonância com a presença marcante de uma problemática do nome que reverbera também em *Cujo* e *Junco*. Problema do nome que mata a potência de vida, e da fala enquanto ato pelo qual o que foi morto vem à tona, em latência, na voz. Mas, também, problema indissociável da impossibilidade de se pensar em um "fora da linguagem" a partir da linguagem, que resta como pano de fundo desse lugar enunciativo indeciso e paradoxal onde o gesto e o sujeito apresentam-se simultaneamente como produtos da materialidade da cena produzida e como dela apartados.

De modo que outro tensionamento se evidencia, enquanto linha de força que ativa as diferenciações sugeridas, entre *separação* e *participação*. É o que se faz presente no parágrafo seguinte, em que a voz em primeira pessoa anuncia "entrar" – em cena – por uma "via intermediária", para permanecer à sombra dos meandros morosos daquela alternativa, em "torpor indagativo". A solução final saindo de uma fantasia de continuidade entre

---

[8] Remissão ao título do livro de notas publicado por Novarina em 1991, *Pendant la matière.* Trata-se de alusão direta ao pensamento de Novarina em torno das relações entre linguagem, Real, fala e matéria, que opõe um modo de relação entre fala e mundo invocativo, instaurador, de mimesis produtiva a outro, nomeador, identificador, de reprodutibilidade mimética. Ver, por exemplo, Novarina, 2009, p. 24, onde se lê que "A fala não nomeia, chama. É um raio, um relâmpago: as palavras não evocam, elas talham, racham a pedra".

toque e nome[9] para ficar entre o compromisso e o paradoxo, a um só tempo dedicada a uma nomeação turva, híbrida do "nomear" e do "chamar" e à aceitação da indiferença muda e intransigente da matéria. Caberá, então, apreender a impossibilidade-possibilidade do projeto – *unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas* – primeiramente enquanto projeção discursiva metafórica, onde o corpo no texto ficaria à margem no mundo ("na relva"), com coisas e nomes à mão. Mas, também, na região onde a voz do texto difere internamente, separando-partilhando (*e/ou*) dimensões diferenciadas assimetricamente, como a tinta, ou como o personagem que rompe a ilusão dramática revelando-se ator, mas que, como tal, permanece parte da cena. Um lugar, portanto, em que, na dimensão mais bem resolvida do texto, a metáfora de um corpo *do* texto, ou melhor, a dinâmica de corporificação que poderia não coincidir com o dizer translúcido assumiria realidade, dobrando-se e desdobrando-se, entre o enunciado que se projeta para fora e o suporte enunciativo que o materializa restando como meio. É desse tipo de excesso, de *proliferação material* que se trata, no âmbito de um procedimento altamente recorrente em *Ó*, no tipo de enumeração com que se inicia a passagem reproduzida acima. Aqui algo ressoa do "murmúrio de nomes confusos" sugerido pelo falso ensaísta, entre o "nomear" e o "chamar", porém escorrendo como parte de um fluxo sonoro e imagético, como que esgarçando o tecido mesmo em que ocorrem deslizamentos mais imediatos na relação "voz/corpo", cujo caso mais gritante é o da dissolução da expectativa estabilizada na voz-narrador para a explicitação de um corpo híbrido de homem e salmão (p. 242 e ss.). Uma fluidificação rítmica, seria possível dizer, mais no âmbito de um abalo na articulação estável das camadas do texto do que no que toca à saliência da modelagem temporal-sonora, e que chega a suas últimas consequências nos segmentos intitulados "Ós", espécie de estado de decomposição ou desarticulação do tecido dessa textualidade.

Já outra dimensão pode ser convocada com remissão a depoimento de Nuno Ramos de acordo com o qual a realização de *Ó* daria forma a um "impulso retórico" que o autor iria "preenchendo com conteúdos", de modo a constituir uma "uma voz, uma forma, um ritmo". Esta, segundo a formulação do autor, que moveria a maior parte dos "ensaios falsos" que comporiam o livro, enquanto nos cinco textos identificados como "Ós",

---

[9] "Assim, suspenso, murmuro um nome confuso a cada ser que chama minha atenção e toco com meu dedo a sua frágil solidez, fingindo que são homogêneos e contínuos. Posso, até mesmo, anotar em meu caderno características do que toco [...] Acabo por me conformar com uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo" (Ramos, op. cit, p. 19).

tratar-se-ia "da voz lírica sem conteúdo"[10]. Talvez coubesse, então, antes de contestar a hipótese de uma efetivação de um impulso de fala que não fosse ele mesma a manipulação de "conteúdos", em uma disjunção difícil com produções de concreção ou com o próprio esteio imaginário, chamar atenção para certos aspectos de um funcionamento próximo ao que Ana Kiffer identificou no livro como "um movimento espiralar do corpo e da linguagem" (2010, p. 38). Desse modo, seria o caso de perseguir a cisão introduzida a partir do corpo enquanto metáfora do jogo de contiguidades desenvolvido em *Ó* entre as dinâmicas do corpo, da matéria e do próprio texto. É o que começa a se sugerir em "Manchas na pele, linguagem", com o relato da figura protagonista acerca da observação de seu corpo. Isso na medida em que esse relato leva a um pensamento ficcionalizado, voltado para a experiência universalmente compartilhada do testemunho das próprias transformações corporais involuntárias (o envelhecer e o engordar), que, mais à frente passam a alargar-se para além da literalidade do corpo, retornando desde sob a forma da aquisição de "manias" até como uma teoria da matéria como ciclo eterno de repetição.

Com efeito, no raciocínio acerca do "amálgama de carne e de tempo" a que todos estão sujeitos o falso ensaísmo de *Ó* já está simultaneamente no domínio do enfrentamento especulativo do que se poderia chamar a dinâmica da matéria, sua auto-organização avessa ao controle de qualquer agência. Enfrentamento, por sua vez, cujos volteios se encontram em contiguidade com um movimento de fala cíclico, espiral e em regime desejante e de "atualidade". É o que se pode apreender de modo mais explícito nos textos 9, 12, 21 e 22 e na concepção geral dos "Ós". No nono texto, o decisivo "Bonecas russas, lição de teatro", o leitor escuta falar-se de "uma mesma digestão, de um mesmo cair para dentro num liquidificador", como forma fenomênica do "grande alvoroço da matéria" (p. 103). Daí, simultaneamente, que este último "não nos surpreende mais", de modo que "somente nossa gratuidade e espanto conseguem quebrar este ciclo – como uma espécie de pele impenetrável, uma parte de nossa atividade vital não consegue aderir a ela, gravando-se numa matéria diversa, que morre conosco", mas cuja "potência-ó", "destino-voz" nos é conhecida (p. 104).

De fato, nos volteios de gratuidade dos *Ós* nota-se algo como um movimento pulsional espiralar, próxima a uma tentativa de dar presença

---

[10] Entrevista registrada em vídeo, disponível em: <**https://www.youtube.com/watch?v=vo4rwboCKJE**>. Último acesso em 14/05/2015. "Ensaios falsos" aparece em entrevista à revista *Cult*, de 2010, disponível em: <**http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos**>. Último acesso em 14/05/2015.

ao impulso mesmo da fala, fazer aflorar no texto algo de um "querer dizer" subjacente ao dizer que tem a ver com a invocação e com a imagem do sopro (Nancy, 2002, p. 53). Assim como de dar corpo performativo à utopia de fazer coincidir ato de fala e performance da voz ("é sono e confusão cansada, é a gaga frase de uma alegria estranha, é alguma coisa que esqueci agora", Ramos, op. cit, p. 270). Chegando a insinuar no eu uma figuração da força que não se conforma às formas ("Não há corpo que me prenda. Não há corpo que me cubra", p. 175), e almejando fazer do conjunto dos cinco textos o encorpamento do processo de perseguição cíclica, desejante da fonte do canto: "nem posso apertar a alcateia entrelaçada da vontade e da poesia, não posso soltar essa matilha – estrela, estrada, estrume – *porque não ouço o que para mim é o ó*" (p. 92, g.n). Evidenciando assim algo que rebate até nos métodos de escritura do autor, na toada de um trabalho guiado por um desejo de escuta, e que tem a ver com uma dimensão daquilo que Marília Librandi-Rocha chama uma "escrita de ouvido", não por acaso tendo em mente também uma presença inequívoca no livro, a Clarice Lispector sobretudo de *A Paixão segundo G. H.* e *Água-Viva*[11] [12].

---

[11] "Sugiro que escrever de ouvido é aliado a um método improvisional que busca alcançar um estado ideal de integração entre interior e exterior, entre palavras e coisas, capturar o material vivo e irrepetível" (Librandi-Rocha, 2011, p. 3). Quanto ao tema geral deste parágrafo, a ideia do desejo de escuta é desenvolvida por Willemart, 2014 e poderia se estender por um arco de alto interesse para o contexto mais amplo desse trabalho, emblematizado pelo contato entre o tema da voz e o trabalho em torno da psicanálise por um autor como Pascal Quignard e chegando, com reflexões como as de Dolar e Nancy, ao problema da "enunciação pura" e, desse modo, às relações entre voz, ética e política (Cf. Dolar, 2006, caps. 4 e 5). Ao mesmo tempo, mereceria posição muito mais central do que a do rodapé a explicitação da presença nuclear da problemática lacaniana do *objeto voz* neste parágrafo e nesta discussão como um todo. Vale, assim, ao menos ressaltar um dos feixes de constituição paradoxal da fala e do sujeito na voz explicitados pela conjetura teórica da voz enquanto encarnação do objeto *a*. Isso pois, enquanto encarnação do "objeto causa do desejo", o objeto voz mobilizaria e escrita (bem como a leitura) como busca pela escuta de uma "voz áfona" (Vivès), e, mais precisamente, enquanto recuperação residual do gozo localizado no pré-simbólico, ou a "fala enquanto ato pelo qual o que foi morto vem à tona, em latência, na voz", como se sugeriu anteriormente. Mas isso no mesmo passo em que "Esse objeto [o objeto voz] dá corpo à impossibilidade mesma de se alcançar autoafecção; ele introduz uma cisão, uma ruptura no meio da presença plena, e a refere a um vazio – mas um vazio que não é simplesmente uma falta, um lugar vazio; é um vazio ao qual a voz vem para ressoar" (Dolar, 2006, p. 42).

[12] Já outra particularidade do livro, que começa a explicitar certas ambiguidades tratadas em seguida, encontra-se na confluência de uma retórica e uma lógica da introjeção, presente em uma retórica da ordem do *comer*, de um lado, e uma assunção da *carnalidade* da fala, de outro, que trazem à tona duas dimensões de um pensamento em torno de uma *bucalidade* anterior-concomitante à enunciação. Em um primeiro plano, há uma "vontade de cantar e vomitar ao mesmo tempo", para depois "achar os pedaços" da "refeição" (Ramos, op. cit, p. 61). Desde já, então, em um segundo plano, é a contaminação da fala pela carnalidade presente desde a abertura da boca que se manifesta. A começar pelo nível mais sonora e literalmente bucal: "a trama da saliva e a da derme, do sopro batendo por dentro dos dentes, dá à voz a digital de um fantasma" (Idem, p. 157). Mas, mais do que isso, é a partir da boca enquanto o nó de carne e sopro em que se amarram o dizer e seu suporte material que a voz pretende fazer o corpo do texto "caminhar sobre as cinzas dos pés feitos de cinzas", como no início do primeiro "Ó". Com isso anunciando-se a decisão de incorporar radicalmente, ou melhor, "corporalmente" o lugar de onde se fala, ou, ainda, um *falar a partir do corpo*. Não o corpo íntegro e biológico que ancora a voz pessoal, e não só o corpo-volume marcado de afetos, memória e origens, mas uma espécie de devir-corpo através do qual se falaria e seria falado, da carne em que a fala se faz *com* as coisas e onde o sujeito é constantemente produzido pela materialidade da linguagem que, por sua vez, o produz. (Idem, p. 176).

Por outro lado, cabe neste ponto ao menos anunciar uma direção de abordagem das dificuldades de *Ó* que se começou a sugerir em referência à tendência à estabilização da fala da figura-ensaísta. De modo breve, talvez seja possível sintetizá-las em três níveis solidários e coextensivos à tendência mencionada. Primeiramente, quanto à produção de alteridade no discurso, colocando-se em jogo o delineamento de bordas e as operações texuais que dariam corpo às relações de incorporação apontadas. Que se pense nos literais *atravessamentos* de móveis antigos por placas de mármore negro e de vidro em *Para Goeldi II* (2000), com seu modo de relação pelo choque, pelo encontro abruto e forçado entre o sedimento de memória e o plano – em sentido pictórico -, para se ter em vista o contraste de contundência com o ideal de impureza da voz, de "mistura" presente no livro de 2009. Além disso, tem-se em mente dificuldades que poderiam ser ilustradas novamente por um atrito entre realização e discurso do autor, quando este afirma que nos "ós" existiria "uma voz imanente das coisas", consoante com um desejo de "dar voz de alguma forma a essa matéria, transformando-a em material narrativo, onde *Tudo* narra, *Tudo* fala"[13]. Nesse sentido, o atrito se daria com um arraigamento dos modos de subjetivação constituídos pela linguagem em uma figuralidade humana estabilizada, ou um predomínio estável do "rosto", colidente com a retórica do contínuo entre espécies e do humano ao inumano, o que se poderia resumir na afirmação da impossibilidade de associar o giro dos "Ós", por exemplo, ao lugar da *bucca* anterior ao *os* mobilizados por Sarah Guyer. Ou seja, na afirmação da distância do Ó com relação ao "o" de que fala Nancy em *Ego sum*, que "não é apenas um ato de 'rosteamento' ou 'desrosteamento', mas a contração de uma boca sem rosto. O '*o* da primeira pessoa' é o 'o' de *ego, cogito, existo*, o 'o' da boca em sua abertura e declaração, o 'o' do zero (em vez do dois, o tu) que antecede a primeira pessoa" (apud Guyer, 2015, p. 13). Esses dois níveis desaguando, enfim, no constante risco de o impulso retórico imunizar o potencial excessivo da voz, ou, de acordo com contexto similar levantado por Meschonnic, imunizar um funcionamento "histérico" da linguagem,

[13] Em entrevista de 2012, disponível em: <**http://nucleotavola.com.br/literatura/2012/04/nuno-ramos-a-literatura-e-sua-plasticidade**>. Último acesso em 14/05/2015 (grifos presentes na transcrição original).

que faria do poema “o momento em que as metáforas se realizam”, “não mais um dizer, nem um dito, mas um fazer” (2006, p. 66)[14].

*

Cachorro morto num saco de lixo
areia, sargaço, cacos de vidro
mar dos afogados, mar também dos vivos
Escuta teu murmúrio no que eu digo.

Nunca houve outro sal, e nunca um dia
matou o seu ponte, nem a pedra
feita de outra pedra, partiu o mar ao meio.
Assim é a matéria, tem seu frio

e nunca vi um animal mais feio
nem pude ouvir o seu latido.
Por isso durmo e não pergunto
junto aos juncos.

Mesmo em uma leitura apenas passageira é possível perceber como o poema número 1 de *Junco* dá corpo sinteticamente a uma problematização da voz enquanto meio de agenciamento linguageiro da matéria, espécie de pano de fundo de toda a questão da materialidade interna à voz na textualidade de Nuno Ramos. É o que o poema realiza em primeiro plano, por meio da instauração de um tensionamento estrutural entre, de um lado, a encenação de uma continuidade de voz do texto e matéria e, de outro, a descontinuidade exposta pelas contradições internas ao gesto enunciativo. Nesse sentido, o que dá especial contundência à composição, para além de dar corpo a tensões recorrente do trabalho literário de Ramos sob a tônica da mobilização de uma adesão hesitante à versificação codificada, é sua ancoragem em uma negociação complexa produzida a partir de duas instâncias. Em uma primeira camada, a primeira estrofe abre o discurso com o estabelecimento de um circuito

[14] Talvez seja possível encontrar uma ilustração das mais contundentes desse tipo de bifurcação entre concepção e realização comparando-se a produção do truncamento rítmico (no sentido mais amplo que se espera das imediações dessa última citação) de “Dentro do pátio sem luz” (*O pão do corvo*) com o caráter onírico, paradoxalmente translúcido, da imersão algo espetacular do eu no universo de Oswaldo Goeldi em “Perder tempo, vontade, uma cena escura”.

de invocação, nomeação e escuta que dramatiza o plasmar-se de voz e matéria em uma só melodia (que soa literalmente nas rimas toantes e em suas retomadas). O sujeito, aqui, para antecipar uma ideia emprestada adiante a Jean-Luc Nancy, apresenta-se como "lugar de ressonância", porém fazendo da voz que se escuta no poema um meio aquoso compartilhado pelo chamamento da matéria à voz. Já uma segunda camada atravessa a primeira, fazendo atravessarem-se enunciado e enunciação, a partir da manipulação oscilante do verso decassílabo, abalado pela acentuação variante e pelos deslizamentos para o endecassílabo e os últimos versos de oito e três sílabas e pelos *enjambements* introduzidos com a segunda estrofe. É assim que, por um lado, a versura encarna aqui a "trava" exercida pela "matéria" – aqui seria mais preciso dizer "do material"– que segundo Ramos a matéria faria contrapesar a tendência proliferante de sua escrita[15], submetendo o fluxo-voz a um ritmo de determinação e indeterminação do material. E, finalmente, uma ideia de *corte* ("partir") é materializada enquanto tensionamento performativo dado entre o enunciado da continuidade sedimentar da paisagem e as desarticulações instauradas pela "inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica" (Agamben, 2002), de modo agudo na segunda estrofe e na passagem desta à terceira.

É, aliás, situando momentaneamente a discussão no campo da escuta que se pode abordar mais alguns matizes da questão da materialidade interna à voz textual. Matizes estes que permitirão alcançar, ainda que a mero título de esboço, um horizonte comum entre essa questão e o âmbito de uma espacialização da fala, palco de atravessamentos entre materialidade plástica e inscrição de materiais vocalizados. É o que se pode buscar selecionando-se alguns entre os muitos desdobramentos do mais-de-voz lacaniano que informou parte do percurso até aqui – e especialmente acompanhando-se a visada de Mladen Dolar –, por meio da explicitação de seu contato com a possibilidade, trazida por Jean-Luc Nancy em *À l'écoute*, de amplificar-se a apreensão da experiência da voz como uma experiência da escuta. Chame-se atenção brevemente, por um lado, para a compreensão da voz, por Dolar, como "ponto pivotante precisamente na intersecção entre ausência e presença" (2006, p. 55) e enquanto operador da divisão entre interior e exterior (2015). E, por outro, nos quadros de um pensamento do ser e do sentido como *ressonância*,

[15] Em entrevista de 2012, disponível em: <**/nucleotavola.com.br/literatura/2012/04/nuno-ramos-a-literatura-e-sua-plasticidade/**>. Último acesso em 14/05/2015.

como reenvio do si para o si como outro, para a consideração por Nancy de um sujeito que não o escópico-fenomenológico, mas, sim, um sujeito da escuta como "lugar de ressonância", espaço de reenvios partilhado entre os registros sensíveis e entre estes e o registro inteligível, entre "identidade inteligível" e "individuação sensível", assim como entre "o som e o sentido" (2002, p. 24, 26). Este, como se advertiu anteriormente, o ensejo para se pensar em termos de algo como uma "difração interna" da voz, a encenação desta sendo entendida precisamente como a *mise--en-acte* da ressonância entre esses raios, camadas ou regiões difratadas na voz. Ao mesmo tempo, valerá, na última seção do presente trabalho, ao menos anunciar o terreno comum entre o que vem aqui se pensando como "presença" no âmbito da voz silenciosa da enunciação no texto e da reenunciação na leitura e a presença situada em um tempo-espaço físico e pressupondo um "corpo ressoante", com que se ocupa boa parte do raciocínio de Nancy.

Afinal, trata-se, para o filósofo, de pensar a escuta como uma *abertura* da presença enquanto algo "indissociavelmente 'meu' e 'outro', 'singular' e 'plural', tanto quanto 'material' e 'espiritual' e 'significante' e 'assignificante" (p. 31), além de próprio a um "presente sonoro" e a um "lugar sonoro" em que se experimenta do modo mais ostensivo "a condição *aisthética* como tal": a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio" (p. 33). Com efeito, desde *Cujo* é possível falar em uma oscilação ou hesitação entre separação e participação, no que toca ao modo de aparição do sujeito implicado na aproximação à dinâmica da matéria. Com efeito, em *Cujo*, amar as "coisas paradas", estar *como* as coisas paradas significava o desejo de participar, pelo trabalho da linguagem, do "*contínuo* sem queda, a duração elefante", agregar-se a "O som da chuva contra o som das fontes, o contínuo do céu de fora contra o contínuo do céu de dentro" (Ramos, 1993, p. 59, 69 – g. n.). Ao mesmo tempo, porém, a participação na temporalidade paradoxal da vitalidade inorgânica arraigava a fala em regime de divisão, ausência/presença: "Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui" (Idem, p. 29). Algo que ecoa, de certa forma, na oscilação hesitante entre as duas gestualidades no espaço de morte sugerido no início deste trabalho. E, também, de modo mais amplo, desde no próprio objeto linguageiro "ó", formação bífida entre o índice da emissão mínima do canto ("Dizemos ó / e nosso corpo / expande a baía / badala a amídala" – *Junco*, poema 41) e a autoindicação dessa emissão ("tenho vontade de cantar e canto – ó isto é um canto" – "Quinto ó"); até em uma instauração enunciativa paradoxal do sujeito em *Junco*, "distinto e contíguo ao batimento aqui cardíaco" (*Junco*, poema 17) ("O que de mim se ama / não sou eu, é esse nome […] que roda

aqui, ó– (eu mostro) / bem aqui, ó / redondo / sob a blusa") // (aponta o peito) aqui" – *Junco*, poema 39).

Por outro lado, encontram-se consequências de outra ordem à medida que o movimento espiral de *Ó* se submete ao ritmo de separação e participação. Pois, se "a expansão do grito simboliza a da carne" (Ramos, 2008, p. 79) [16], o alçar-se para fora do corpo não é inteiro e está no horizonte também, ora como operação, ora como tema, uma perturbação da relação entre vontade e matéria, como o figurado no encaixe do tema das manias a uma condição de sobrevivência circular na trincheira de uma guerra cujo sentido já é pateticamente perdido ("Manias, na trincheira"). Mas, mais que isso, o que interessa destacar agora é o jogo paradoxal de ausência/presença contíguo ao ritmo mencionado, que faz retornar a *Cujo*, ressoa em *Junco* e se espraia por toda uma lógica e uma imagética do *rastro* disseminada pela obra e especialmente pelos dois primeiros livros. O canto aparecendo como "a digital de um eco", "o murmúrio amortecido da vontade de dar o nome-amor aos bichos e carniças" (p. 177), "nas cinzas do último dia, atrás do vidro natural que me separa de tudo" (p. 60). Algo que assume papel central em "Bonecas russas, lição de teatro":

> Com olhos dentro dos olhos observo teu corpo de manhã; com dedos dentro dos dedos toquei você ontem à noite. Minha saliva antiga bebeu a tua, não a nova, e em minha raiva foi o veneno velho, copiado, diluído, que se lançou contra todos. Não sou a réplica do que fui, nem do que serei, mas do que acontece comigo neste exato momento. Como uma luz espelhada, já cansada do que iluminou, retorno, pasmo de retornar. Estou aqui. Aqui é. [...] Concatenado à relojoaria noturna, circular, das bonecas russas das galáxias, girando dentro de si mesmas em velocidades espantosas, olho enfatuado por um olho que já não é meu, já tomado pelo que viu e vê ainda. Um olho que tem a luz colada, em dobras de repetição e de contagem. Cada vez que pisco, encontro o que já via antes. Como é possível isto? (p. 101)

Ressaltem-se, em primeiro lugar, os muitos ecos que a imagem das bonecas russas produz com relação a todo o tratamento da dinâmica da matéria e de sua relação com a forma na obra de Nuno Ramos. Com um primeiro deles, vem à tona uma tendência da obra de "cair sobre si

---

[16] "Mas tudo o que é corpóreo quer repetir-se, tudo o que respira e geme e sua e quer respirar e gemer e suar de novo – a estrutura do que é físico tende ao ciclo, ao redondo".

mesma", emblematizada por uma espécie de autoenglobamento recursivo da forma, que é a tônica, com variações, em trabalhos como *Dois fornos*, *Duas casas*, *As vezes* (1996). Mas atentando para um movimento mais amplo, é possível identificar aqui um prisma de refração de algumas das principais preocupações que mobilizam a produção artística de Nuno Ramos da virada para os anos 2000 até ao menos 2010. De saída, é possível tomar como mote certa "rima" entre a caracterização da natureza "como uma enorme boneca russa" que aparece no início do texto arquitetado em torno dessa ultima imagem e as ênfases postas por Ramos em seu "A terra (Euclides da Cunha)", que abre a seção "A terra (Literatura, canção)" de *Ensaio Geral*. Pois um primeiro núcleo das considerações tecidas no ensaio de 2001 diz respeito à centralidade que a ideia de "ciclo" teria no pensamento do autor de *Os sertões*, enquanto "modo operativo por excelência da terra – *um retorno perpétuo do mesmo, diante do qual nada podemos*" (p. 28, g. n). Esta uma linha possível para se traçar os caminhos comuns que levam da presença truncada explicitada na passagem reproduzida à radicalização contemporânea pelo artista do enfrentamento dos problemas da recepção, da opacidade e da literalidade e que assume forma sintética na "lição de teatro" encenada em *Ó*. Lição esta que correspondia à dramatização de uma "teoria da inexpressividade" atribuída a um fictício diretor de teatro, tendo como principal diretriz tratar "o público como uma parede branca" (p. 105) e como principal característica cênica a imobilidade e a execução de textos compostos de quase nenhuma fala ou ação em tempos estendidos por horas, dias ou mais.

Pois nesses "olhos dentro dos olhos" tem-se, embora não apenas, a figuração de um truncamento que é a relativização do poder instaurador de qualquer ato, de uma vontade cuja fenomenalização é possível apenas sob o amortecimento dado pelo entranhamento em uma dinâmica da matéria fadada à repetição e à sedimentação. De modo que as espirais de Nuno Ramos estão aqui próximas à terra de Euclides da Cunha, enquanto "mais do que palco", "túmulo de todo ato" (p. 28) e, com isso, ao contexto do problema da suspensão da história na obra de Helio Oiticica, discutida em "À espera de um sol interno", do mesmo ano. Mas é também da suspensão da recepção da obra de arte que se tratava no comentário acerca de Oiticica[17], assim como na aposta na figura da espiral

[17] Ao tratar da discussão das contradições internas que levariam a que no projeto de Oiticica "materializar a obra no mundo [acabasse] por criar um refúgio dentro dele", dado um "princípio de autossuficiência e passividade", que deixaria "em suspenso a *recepção* da obra" e faria com que a história fosse "posta de lado" (2007, p. 123, g.a.).

como chave interpretativa para uma narrativa da arte moderna brasileira, pontuada pela hipótese da existência comum de "certa dificuldade de expansão, de exteriorização, de embate com o mundo" que "retornaria como energia narcísica para a própria obra" (2013, p. 71). De modo que o teatro da inexpressividade em que o giro das bonecas russas deságua culmina em pergunta semelhante à que conclui o diagnóstico – cujo alcance efetivo não se propõe discutir aqui – do autor acerca da causa desse mecanismo narcísico, a "absoluta falta de ressonância do objeto cultural na vida em que se insere" (Idem, ibid) nesse processo histórico brasileiro. Próximo ao "alguém do outro lado?" de "No palácio de Moebius", o teatro invocado em *Ó* culmina em um "Quem é você afinal?".

Ao mesmo tempo, trata-se de um teatro cuja essência é uma espécie de saturação material do sentido, com as peças, atos, falas e até palavras submetidos a um arrastamento da experiência do tempo que bem poderia lembrar a dinâmica de um dos materiais preferidos do artista, o breu, líquido cuja baixíssima velocidade o faz parecer um sólido. De modo que esse teatro aponta não apenas para um refluxo da vontade, extraviada de um investimento produtivo na matéria, como se sugere com a pedofilia do professor Ancona Lopes. Mas, também, para um nicho de problemas que assume posição mais central no trabalho de Ramos desde o fim dos anos 1990 e atravessando a década de 2000, momento em que se notam novas consequências associadas à entrada em cena do signo *terra*, além de uma incorporação mais estrutural do *lugar* no trabalho plástico a partir desse momento. É, de fato, o período, por exemplo, em que tanto o *site-specific* quanto a *land art* assumem papel mais crônico na obra do artista, retomando-se o fio solto desde *Matacão*, de 1996, e multiplicando-se as intervenções em mobílias e coleções culturais derivadas da linha iniciada em *Fungos* (1998) e exponenciadas com a inserção de vozes a partir de *Pergunte ao* (2008).

Porém, o que mais vale destacar neste ponto talvez seja uma possibilidade de identificar algo como uma "superativação"[18] de um jogo de tensionamento entre o que é da voz e o que é da resistência da matéria, visível em obras preconizadas por *Luz negra* (2002) e desencadeadas decisivamente com *Morte das casas* (2004). E que passará pela tentativa de diálogo poético com um "pertencimento dos atos a um solo que os

---

[18] Recorre-se, aqui, à expressão utilizada por Jean-Michel Maulpoix para tentar dar conta do campo de trânsitos entre o literário e o teatral, passando pelo pictórico, em que se localiza a obra de Valère Novarina: "L'écriture de Novarina rapproche la page, le tableau et la scène: espace poétique, espace théâtrale, espace scénique, voilà ce que l'écriture ajointe. Agitant la langue, la traitant comme un matériau, elle fait du théâtre le lieu de la suractivité du poème: 'le thêatre est le lieu où faire apparaître la poesie active, où montrer à nouveau aux hommes comment le monde est appelé par le langage" (Maulpoix, s/d, s/p).

retém e anula"[19], como em *Vai, Vai* (2006); à clivagem do espaço e do volume escultórico por um teatro representado para ninguém em trabalhos como *Ai de mim* (2006)[20]; ou até mesmo o encerramento da obra em um curto-circuito de recepção e espelhamento de si mesma, como em *Pergunte ao* e *Monólogo para um cachorro morto* (2008). Sobretudo, seria questão de pensar uma dimensão da passagem da materialidade interna à voz à espacialização do atravessamento entre o trabalho linguageiro e a concretude matérica que se desse menos por transporte que por contágio. Do movimento da voz como encenação da ressonância entre as regiões sugeridas a sua "superativação" no espaço físico, assim como à entrada em cena de algo do domínio de uma "separação radical entre voz e corpo"[21] e de um "descompasso" recíproco entre voz e olhar (Dolar, 2006, cap. 3). Isso, porém, mediante um corte na continuidade, que evidencia um salto entre o "dar à voz a matéria, dar à matéria a sua voz" de Ó (p. 155) e o "dar às coisas a sua voz"[22] no contexto das esculturas e instalações. Pois nesse segundo domínio, dar voz ao mundo material – burrico, feno, esculturas, a chuva – é algo que se opera sempre por encaixes, incrustações, justaposições, ao mesmo tempo em que a resistência ao sentido, ao gesto, ao dizer e à sedimentação do sujeito não é produzida pela voz, mas a atravessa, assim como o contrário.

É, assim, que se buscará concluir este estudo com uma breve imagem desse nicho de materializações e vocalizações. Movimento ao qual se propõe chegar voltando-se a outra vertente de remissões contidas na figura das bonecas russas, cujo autoenglobamento remete, por via inversa, à especulação tecida no segundo texto de *Ó*, "Túmulos": "Há uma ilusão fundamental em todo túmulo, uma matéria básica de que são feitos: o esquecimento de que *o próprio túmulo também morre e apodrece*, e seria preciso um novo túmulo envolvendo o antigo, como num *jogo de bonecas russas*, para impedir este acontecimento tão banal" (p. 41. g.a.). Ora, na

---

[19] Ramos, 2013, p. 78, em referência à ideia de "uma certa anemia" que unificaria umas das linhagens do paideuma brasileiro do artista, que reuniria de Mira Schendel a Graciliano Ramos, de Goeldi a Paulinho da viola e a João Cabral de Melo Neto.

[20] É interessante notar que Ramos remete esse tipo de pesquisa a um movimento que parte do contexto da escultura, uma tentativa de "ativação dos materiais" (em depoimento ao autor, de 27/03/2015), que, assim, talvez permitiria pensar essa questão sob o ângulo de uma hibridização do volume escultórico.

[21] A ideia é de Enoch Brater, visando o drama final de Samuel Beckett (Brater, 1987).

[22] Em "Fala, falante", texto publicado em catálogo de exposição de Nuno Ramos de 2006. São Paulo: Fundação Carlos Chagas e Instituto Tomie Ohtake.

mesma medida em que seria penoso não explicitar o vínculo do raciocínio com "Morte das casas de Ouro Preto", de Drummond – *as paredes também morrem* -, não se trata de um estilema casual, mas de um encorpamento sintético de uma vertente de trabalho com o signo morte, fulcral na poética de Ramos. Trata-se, como afirma Lorenzo Mammì, de uma *"atenção específica" ao momento em "que a matéria se descola da forma, e o corpo abandona o sentido"* (2002, p. 8). Mas aqui, como se a própria articulação material-formal de uma bordejamento que criasse um interior e um exterior, ou a superfície que possibilitasse a estabilidade da estrutura – *A pele do conteúdo cai. Depois de muitas peles o próprio conteúdo cai. Depois o caído cai. Até a aniquilação* (Ramos, 1993, p. 59) – também estivessem sujeitos a serem consumidos pela voragem da matéria. Movimento que, ao longo da obra, não se esgota no "cair para dentro do liquidificador", mas oscila entre o orgânico centrípeto sem centro e o inorgânico centrífugo de potência vital, cujas reverberações mais imediatas remetem a *Mácula* e a *Cujo*: *Estas madonas mortas devem dar seu leite de volta às vacas. Devem colocá-lo lá, já escuro, dentro dos ubres e os ubres dentro das vacas* (Idem, p. 75).

*

O que *Morte das casas* (2004)[23] realiza é, de certo modo, a presentificação de uma dupla ausência: de um lado, a do corpo completo do poema de Drummond, trazido para dentro da instalação por meio das ressonâncias produzidas entre som e sentido e entre os sentidos e, de outro, a da ausência histórica, das "remembranças" invocadas pelo poema. O trabalho como que produz uma continuação matérico/simbólica da chuva do poema, dublada em chuva física, corpo sonoro, chuvoso. Chuva e voz, os materiais que constituem a instalação, são aqui substâncias comensuráveis? Mas a voz em si, de modo mais decisivo que a chuva tem natureza dupla, põe em cena um material cultural, em reenvios com a literalidade da queda d'água. Pois a instalação encorpa a ausência em chave simbolicamente concreta e abstrata. Indiretamente, faz ressoar entre si, desse modo, duas formações próximas ao oximoro, o *carnaval silencioso* que encerra *O pão*

[23] "Uma chuva contínua atravessa os três andares do saguão do prédio do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo. Nove pares de caixas de som colocadas no teto e no chão reproduzem um trecho do poema "Morte das casas de Ouro Preto", de Carlos Drummond de Andrade, recitado por atores e um coro" [descrição da obra divulgada em Ramos, N. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010]. O trecho reproduzido na obra consiste na primeira estrofe do poema de Drummond: *Sobre o tempo, sobre a taipa, / a chuva escorre. As paredes / que viram morrer os homens, / que viram fugir o ouro, / que viram finar-se o reino, / que viram, reviram, viram / já não veem. Também morrem.* As ocorrências que seguem em itálico são citações do texto de Drummond.

do corvo (2001) e o *carnaval abstrato* de poema de Drummond recolhido em *O fazendeiro do ar* (1954), não por acaso intitulado "A voz":

> Devolve a pele enrugada. Devolve a boca sem os dentes. Devolve a mistura mutilada, herança que não serve. Devolve para a lua, toma. Espalha as suas cinzas. Já que a luz não vela este cortejo – carnaval, silêncio – fecha os olhos sozinho. Fecha por ti mesmo (Ramos, 2001, p. 85).

> Uma canção cantava-se a si mesma
> na rua sem foliões. Vinha no rádio?
> Seu carnaval abstrato, flor de vento
> era provocação e nostalgia.
> (Drummond de Andrade, 1973, p. 415).

De fato, é disso que se trata, vozes escutando-se a si mesmas – como sugere Nancy, na escuta há tanto a fonte como a recepção. Na instalação, a fonte não é localizável – mas na difração interna da voz literária isso seria exceção, ou mesmo infrequente? –, instaura um "lugar sonoro", assim como um espaço onidimensional e transversal (Nancy, 2002, p. 32). Mas, novamente, dá continuidade ao movimento do poema, vem do alto e do chão. Sua incidência onidimensional não chega a abalar a *monorritmia* da chuva do poema, martelando constantemente a primeira estrofe, guardando a pulsação das doze estrofes de sete versos de sete sílabas. Mas, acima de tudo, instaura, como o poema, um lugar, ou melhor, um hiperlugar, quase um ter-lugar: *sobre a noite, sobre a história*. A temporalidade é a da presença, do ataque sonoro – *cai a chuva* – atravessando as camadas de tempo, memória. Mais que isso, atravessando o exterior e o interior, o corpo, a pele, as próprias bordas:

> Como bate, como fere
> como traspassa a medula,
> como punge, como lanha
> o fino dardo da chuva

Se *as paredes também morrem*, a voz e seu corpo chuvoso instauram um lugar paradoxal, dentro-fora, fazem chover dentro – do edifício, sedimento de matéria histórica – ecoando a chuva que atravessa a história. Seria uma extravagância fazer jogar as referências e dizer que, nesse trabalho, Nuno Ramos não apenas põe em cena o material Drummondiano, "para amar o que me foi dado" (2011, p. 45), mas nele declara uma sua origem, ser "amado dentro" dele, da luz, "mistura antiga de voz e de

água" ("Dentro do pátio sem luz", *O pão do corvo*)? Pois o que aflora aqui parece já ter estado desde sempre, nas constantes que vêm do início da obra. *É tempo / de fatigar-se a matéria / por muito servir ao homem.* O que o chão "chama" são as *formas estruturadas*, para que *volte o pó / a ser pó pelas estradas.* O que é abalado é *que as coisas sempre cambiam / de si, em si.* Quando "se vão" seria o passo da dinâmica de retorno em presença da matéria, entre o diferir-se e o permanecer, à voragem? Certo é que o tempo não é o particípio da ruína, mas o gerúndio da decomposição, e o espaço, presente instável de articulação/desarticulação entre matéria e forma, decomposição e produção: *me conta por que mistério / o amor se banha na morte.* Espaço contíguo ao da instalação, enfim, esta ressoando entre som e sentido, matéria e símbolo, paisagem sonora e País, carnaval, silêncio e abstração. Se as paredes também morrem, a chuva da instalação é nervo exposto, carne sem pele, potência de acoplamento entre matéria e forma, pulsando no intervalo entre essas duas instâncias.

Dois anos depois de *Morte das casas*, Nuno Ramos trazia a terra para dentro da galeria e fazia a matéria-canção atravessar o material sempre semissimbolizado do animal vivo. *Vai, vai* tecia um enredo denso de cruzamentos: invocação e resistência imanente da matéria; voo e peso; vida e morte; humano, animal, inumano; natureza e cultura; separação e participação; vozes e coisas, e assim por diante. O trabalho era exposto, como *Morte das casas*, em uma exposição em si organizada por atravessamentos entre universos de agenciamentos e materialidades heterogêneas, transitando entre o literário e o plástico, o escultórico e o teatral, entre outros. Algo sintetizado no título de um dos trabalhos de mediação, passagem – "Entre"-, sugerindo-se a instauração do mesmo espaço gerúndio de decomposição e composição, em busca de acoplamentos em processo. No programa que acompanhava a exposição, era veiculado um texto mais tendente ao conceitual do autor, "Fala falante", intercalado entre os registros dos trabalhos, um pouco elipticamente.

Para além da atualização de constantes – "Falar, falar para quê? Para quem?", "Palavras vindas de lugares inusitados" – algumas passagens talvez possam delinear um horizonte final, mesmo que de perguntas. "Dentro de uma pedra, já não há voz, mas imagem, metáfora, vontade de poesia. A voz da nuvem já foi cooptada pela voz poética, e ninguém mais pode ouvi-la". "Como é possível ouvir, não o sentido do que é dito, mas a voz mesma, sua textura, temperatura de cor, como é possível chegar até ela? Colocar palavras em lugares inusitados". E, finalmente, preparando o arremate com o "Para quem?", uma fala que encerra em simultaneidade dois regimes distintos, entre a constituição simbólica do comum e a disrupção da articulação naturalizada entre o dizer e seu suporte

material, voz e materialidade: “Mais do que mudar as coisas, quero lhes oferecer sua voz”.

O que parece estar em jogo, enfim, é um transbordamento recíproco entre mundo plástico e mundo literário, em que a busca em ambos os campos por um mais-de-sentido, não sedimentado corresponde a uma região intermediária de expansão da “voz poética”. O de que se trata seria então a “superativação” da alteridade interna às materialidades em investimentos de jogos de forças desdobrados para outros campos materiais? Seria de se esperar um sentido em excesso supostamente passível de ser produzido por articulações inesperadas entre forças e materiais e vozes e corpos? Algum tipo de deslocamento tornaria pertinente a esse contexto a visada de Jacques Rancière, segundo a qual “Literatura e democracia são dois modos de invenção de quase-corpos ou incorpóreos cujo dispositivo fragiliza as encarnações e identificações que ligam uma ordem do discurso a uma ordem das condições” (1995, p. 15)? Perguntas por reformular. De qualquer forma, talvez seja possível terminar compartilhando com Nancy e Dolar uma síntese proposta por Giorgio Agamben: “‘A busca pela voz na linguagem, isso é o que se chama pensamento’ – a busca pelo que excede a linguagem e o significado” (Dolar, 2006, p. 11). Assim, o horizonte almejado poderia ser delineado ainda como um problema da *voz*. Mas da voz também enquanto lugar mesmo da “exclusão inclusiva” que fundaria o político, entre “vida nua” e *polis*, *zoe* e *bios* (Idem, p. 106). E, acompanhando o traçado que Dolar faz de Agamben a Rancière, da voz enquanto palco possível de “rupturas heteronômicas” (Dolar) e, assim, de abertura da “subjetivação” para além da “identificação”, ou seja, “da produção de um corpo e de uma capacidade de enunciação não previamente identificável dentro de um campo dado de experiência” (Rancière, *La mésentente*, citado em Idem, p. 17). Da voz, afinal, enquanto meio do sentido, cujos excessos seriam de se procurar nas zonas de decomposição e composição, desarticulação e articulação entre jogos de forças e seus encorpamentos sedimentados e no atravessamento transversal de campos heterogêneos de acoplagem entre matérias e formas, corpos e vozes.

ANDRÉ GOLDFEDER – Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). A realização deste trabalho teve apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (processo no. 2014/15211-0) e da CAPES.

AGAMBEN, Giorgio. "O Fim do Poema". *Cacto*, n. 1. São Paulo: Edições Alpharrábio, 2002.

BOURASSA, Lucie. *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*. (On-line), Éditions Rhuthmos, 2013.

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

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

_____ "What's in a voice?". *Literatura e sociedade*, 17/18. No prelo, 2015.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

KIFFER, Ana. "Entre Ó e tato". *Alea. Estudos neolatinos,* n.1, v. 12. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/UFRJ, 2010.

LACAN, Jacques. *O Seminário*. *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. 'Writing by ear': Clarice Lispector, Machado de Assis and Guimarães rosa and the Mimesis of Improvisation. *Critical Studies in Improvisation,* Vol. 7, No 1, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. "Noites brancas". RAMOS, N. *Noites Brancas*. Curitiba: Casa da Imagem, 2002.

MAULPOIX, Jean-Michel. "La parole suractive" (s/d). Disponível em: <**http://www.maulpoix.net/novarina.html**>. Último acesso: 20/02/2015.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, Ritmo e Vida*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute.* Paris: Éditions Galilée, 2002.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

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

_____ *O Pão do Corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____ *Ensaio Geral*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

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

_____ *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____ "No palácio de Moebius". *Piauí*, n. 86. São Paulo, Novembro/2013.

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

VIVÈS, Jean-Michel. *A voz na clínica psicanalítica.* Rio de Janeiro: Contracapa/ Corpo Freudiano– Seção Rio de Janeiro, 2012.

WEILL, Alain-Didier. *Les trois temps de la loi*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

WILLEMART, Philippe. *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.