

**NUNO RAMOS E A LINGUAGEM  
DAS COISAS ABANDONADAS**

**Ricardo Pinto de Souza  
Flavia Trocoli**

**Ó, 2008, E O MITO DA ORIGEM DA LINGUAGEM**

O primeiro capítulo de Ó de Nuno Ramos se inicia com um mito especulativo, à maneira daqueles que tantas vezes Freud utilizou, ou, retornando ainda mais na tradição do pensamento, Platão. Mais à frente discutiremos o sentido deste gesto, desta mitologização, dentro de uma tradição de pensamento que se deseja científica, mas gostaríamos de salientar que o recurso ao mito, tanto em Freud quanto em Platão, é mais que uma simples ilustração, mais que uma metáfora ou uma alegoria. O mito, no caso específico destes autores, estabelece uma espécie de contraponto ou de cesura em relação àquilo que, de resto, é um discurso que se pretende não apenas honesto, mas portador de uma ciência, de um conjunto de saberes que se entende como permanente e imutável, de uma verdade, enfim. A presença do mito nestes autores cria um ponto de fuga, uma espécie de limite teórico que, ao mesmo tempo em que ambigualmente reforça seu discurso, aponta e em certa medida acolhe uma outra tradição, ficcional, ficcionalizante, vale dizer, mentirosa, que é aquela do discurso mais especificamente literário. Gostaríamos de ressaltar o quanto as ficções participam de uma estrutura de verdade, o quanto o discurso que constrói a verdade reflete – especula – o seu antípoda de uma forma que não é propriamente crítica. No fundo, talvez esta seja uma forma de dizer que tanto ciência quanto literatura se constroem através da linguagem,

e que ambas estão necessariamente atadas à dimensão do simbólico, à necessidade de mediação, de duplos e de fantasmas que afastam o grande e insuportável real, e assim criam a possibilidade de registrá-lo e referi-lo. A literatura, talvez, e a literatura de Nuno Ramos, certamente, diferentemente da ciência, mostra o efeito da barra que, separando significante e significado, enunciação e enunciado, faz com que todas as junções se tornem precárias, provisórias, díspares em sua unidade estilhaçada.

Então, Nuno Ramos inicia seu livro recorrendo a um mito. Dizemos como Freud e Platão, porque, como nos dois homens da ciência, o mito de Ramos está ligado a uma teoria especulativa. A presença do mito em um discurso científico é uma maneira de estabelecer que a verdade buscada é sempre construída em um limite da linguagem, ou seja, em um limite de representação; nesse limite, sempre temos imagens e referências, mas nunca a própria coisa de que se fala. Dito de outro modo, a linguagem sempre refere a si mesma, sempre de dentro, nunca de fora, portanto não há metalinguagem, e este é seu limite. Em um discurso científico saudável, digamos, esta é uma fronteira aceitável. No limite, mesmo quando falamos das coisas mais viscerais, das experiências mais intensas e terríveis, do amor, da morte, do corpo, do corpo doente, é sempre através de uma linguagem e dos duplos que ela cria. O narrador de *Ó* muito cedo sabe disso: a coisa foge, o que quer que seja a linguagem humana, venha ela de onde vier, seu uso estabelece que a experiência direta não é possível, que a partir do momento em que utilizamos as formas simbólicas estamos expulsos de um possível paraíso. Nesse paraíso desde sempre perdido, o real teria sido algo de puro e imediato, sem a mediação do significante. Dito de outro modo, a barra disjuntiva estaria suspensa e, com ela, a dimensão do engano. É para isto que Ramos aponta, na página 21:

Pois afirmo que mesmo aí, quando recebemos a mordida de nosso assassino, quando a patada do felino nos alcança pelas costas ou o veneno de uma serpente aos poucos nos faz dormir, mesmo aí mentimos, e fabricamos com nossa cara um falso duplo para nos poupar.

Mas, e é este o exercício que *Ó* se propõe, se houvesse uma outra maneira de se relacionar com o real, uma outra forma de representação – de formação de comunidades, de cooperação entre outros, de ação sobre o mundo e sobre outros homens – que não passasse pelo simbólico, mas mantivesse a pureza da experiência? Se em algum momento primordial a linguagem tivesse sido recusada, e a experiência da vida não fosse mediada pela linguagem, mas antes fosse a apreensão direta através dos sentidos daquilo que é o concreto? Esta fantasia, este desejo impossível – e louco,

na verdade – de concretude, de um mundo que não seja o mundo da linguagem e da forma simbólica, é a exploração a que o narrador do livro se propõe. Sem, contudo, fazer disso um drama da linguagem. O primeiro passo da exploração é imaginar como esta coisa, insidiosa e apaixonante que é a linguagem, surge. Em *Ó* a origem da linguagem é o primeiro gesto de exclusão da humanidade, também a primeira decisão, no sentido de que com a fundação da linguagem temos o primeiro exemplo de terceiro excluído: ou bem se tem uma humanidade provida de linguagem, ou bem se tem uma humanidade muda; ambas não podem existir. O narrador nos apresenta seu mito sobre a origem da linguagem:

Fico imaginando quem, com a mão ferida, por exemplo, não se deixou morrer nem tentou viver, mas *exprimi*u a sua dor. Como teria convencido os demais a interessar-se por isto? Por que não ficou para trás, isolado, com suas interjeições? A única resposta é que a linguagem só poderia nascer e adquirir eficácia numa situação em que todos, ou uma grande maioria, estivessem doentes ou muito enfraquecidos, tornando-se então uma moeda de troca, uma comunhão na doença, e aí sim, se entre eles houvesse alguém sadio que fizesse ouvidos moucos àqueles gritos, alguém desatento à estranha ladainha, então os doentes, em grande maioria, teriam reunido forças para matá-lo ou expulsá-lo. E uma vez curados já não saberiam competir sem este estranho mecanismo, que foram aperfeiçoando cada vez mais (RAMOS, 2008, p. 22).

A linguagem nasce do trauma de uma doença, e, na sua base, assim como na base da lógica, está a necessidade de se espalhar e tomar o corpo todo da comunidade, expulsando e destruindo aqueles que ainda são saudáveis, aqueles que recusaram o uso da linguagem. Como afirma o narrador, mais abaixo:

Este é seu verdadeiro fundamento, sua, digamos, astúcia – a de substituir-se ao real como um vírus à célula sadia. Há aí uma potência de esquecimento que não pode ser diminuída, uma armadilha na agonia que serviu a alguns (e não a todos), sacrificando violentamente àqueles que não a utilizaram.

Restam hoje apenas algumas pistas desta origem ou, para dizer de outro modo, alguns sinais *fora* da linguagem (RAMOS, 2008, p. 23).

Esta “potência de esquecimento” fundadora, que força a memória dos pósteros a imaginar a linguagem como algo natural e não como um evento, como algo que surgiu de um processo e que foi instituído, ressoa pela memória dos homens e influi em suas decisões, em seu pensamento, ressoa acima de tudo na história que vai começar a se construir a partir daquele momento. É o esquecimento de que a linguagem não foi uma necessidade, mas uma decisão excludente, que vai ditar aquilo que vai ser

a história dos homens a partir desse momento. O problema é que toda essa história da entrada do homem na linguagem permanece sem rastro. Essa outra possibilidade estabeleceria uma lógica louca em que a palavra fosse a própria coisa, fora da lógica da significação metafórica e metonímica. Tal como a ferida aberta, em *Um médico rural*, ou a maçã cravada no flanco de Gregor Samsa, em *A metamorfose* de Franz Kafka (cf. ARÊAS, 2003/2013), uma ferida é uma ferida e “uma barata é uma barata é uma barata” (SCHWARZ, 1981); o dito é literal, sem possibilidade de metáfora e significação: isso é. Fixa-se assim uma temporalidade sem tempo, ou seja, traumática, tempo de uma perda que nunca se consuma. O mito da linguagem de Nuno Ramos parece estabelecer esta lógica louca para dar conta da história humana. Há a experiência traumática da fundação da história, que é esquecida tão completamente e, no entanto, retorna, mas não de forma saudável e econômica, como no recalque, mas retorna sob a forma de uma forclusão da própria possibilidade de metaforizar, de maneira violenta e destrutiva, desorganizando as significações usuais que construímos para a experiência.

A experiência excluída das significações usuais que constroem o mundo acaba retornando de forma violenta e paralisante: o real a que se deve dar sentido acaba sendo apenas a repetição incompreensível daquilo que quem escreve já não pode, não quer e não suporta lembrar. E, nesta recusa à memória e ao sentido outro que ele não pôde suportar, há paradoxalmente a exigência da lembrança. Essa experiência é uma espécie de ilusão paradoxal e dolorosa: o sujeito se imagina dentro de um *continuum* de sentidos, imagina que está construindo normalmente sua vida, quando na verdade está paralisado naquele momento fundamental que não pôde processar simbolicamente, momento que não compreende. Tudo que o cerca é este momento de dor original e, justamente, é este momento que ele não pode expressar.

O conceito de história proposto por Walter Benjamin (1994, p. 222-232) nos parece bastante próximo a este tipo de construto: a história humana é necessariamente história de apagamento dos derrotados, história de silenciamento dos outros mundos possíveis, silenciamento de coisas abandonadas. E, no entanto, estes outros mundos retornam constantemente, projetam-se para o futuro e exigem que sejam escutados. Daí que nossa história de exclusão e exploração vive na ilusão de continuidade quando na verdade está paralisada no mesmo momento, que é todo momento, quando a violência e o esquecimento foram escolhidos como as ferramentas para a ação dos homens no mundo. Benjamin afirma no parágrafo 16 de “Sobre o conceito de história” que

[o] materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquele* presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz “era uma vez”. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história (BENJAMIN, 1994, p. 230).

A violência do poder contra o novo, contra o que pretende vir, contra a transformação, está inserida nesta lógica de esquecimento. O novo, e, na verdade, toda forma distinta, toda potencialidade e possibilidade, são reprimidos porque toda novidade, todo possível evento é, na verdade, o reconhecimento impossível de que o mundo conforme existe, com seus limites e significados; é um entre muitos mundos. A violência da história é a expressão desta loucura, a suposição de que apenas um caminho é possível, a suposição especialmente de que outros caminhos – que puseram em questão e desafiaram o que é dado – estão no passado, quando na verdade eles retornam sempre para assombrar.

Em oposição ao tempo fechado e paranoico do poder, há o tempo aberto da possibilidade, daquilo que pode advir como um mundo outro. O grande símbolo deste tempo fechado, como um ícone de seu poder, é o relógio, que marca o tempo instituído pela história da exclusão: é o tempo do compromisso, do trabalho, o tempo abstrato e absoluto, que severamente marca o domínio de um certo poder sobre as dimensões mais fundamentais da vida humana. O relógio é o símbolo que torna o tempo opressivo, irreal, já não o tempo da experiência – em que às vezes uma hora e um minuto têm intensidades e significados distintos –, mas o tempo de um sentido unívoco, que exige que cada minuto seja o mesmo minuto, e que os significados de todos os minutos sejam os mesmos. Nuno Ramos em *Ó* percebe esta severidade do relógio, esta severidade do tempo fechado, chamando a atenção para o quanto este tempo abstrato do relógio colonizou nossa vida, e o quanto aquilo que ele representa – o mundo técnico da dominação e da exclusão, deste caminho único que se inicia na exclusão da segunda linhagem humana – reflete ainda aquele momento fundador de violência (Não por acaso, na capa está a fotografia com um detalhe da obra de “O que são as horas?”). Diz o narrador:

No entanto, se a estação inteira assemelha-se a uma ruína, o relógio, mesmo com um de seus ponteiros caído e o outro imóvel há anos, parece atual, severo e poderoso. Levanto os olhos como se devesse alguma coisa a ele, como se lá do alto ainda me assombrasse em minha distração, lembrando-me do que não quero lembrar. Como foi que chegamos a este ponto? Incrustamos uma ampulheta

em cada parede, em cada sapato, em cada prato de comida. Cuspimos tempo. Defecamos tempo. Quem sabe apodreceremos tempo. Relógios são apenas os ícones mais explícitos: pontes, prédios, colunas, são todos dínamos de tempo acumulado, altares do grande sacrifício. Não há um átomo de hesitação num viaduto, nenhuma ambiguidade na rodovia (a não ser quando um acidente ocorre), nenhuma risada na terraplanagem. Não há tempo livre numa laje (como não há numa guerra) (RAMOS, 2008, p. 121).

É preciso deixar claro que em Nuno Ramos esta outra possibilidade é sempre vista de maneira irônica, sempre como uma fantasia, talvez a base e a origem de toda fantasia, de toda relação vital que tenha a pretensão de ir além do limite da representação, que são também os limites lógicos de que nos cercamos, da distinção que fazemos entre mundos possíveis e impossíveis. E, por ser este o primeiro evento, a exclusão dos mudos informa todos os outros eventos, todos os outros momentos da trajetória humana em que se deseja um pouco mais que o possível, e que o impossível surge já não mais como fantasia, mas como possibilidade: os momentos das revoluções, das grandes paixões, dos grandes desejos. O desejo por novos mundos se relaciona então ao desejo por este real não mediado, pela coisa pura em sua potência. E é nos momentos em que este desejo é mais forte que os traços desta segunda linhagem de seres humanos se tornam presentes, sempre de forma louca e destrutiva, a única maneira de superar o esquecimento fundador da história.

### **MINHA FANTASMA, 1999, DOENÇA EM UM CORPO-DIÁRIO**

Publicado pela primeira vez em 2000, em uma tiragem do autor de 105 exemplares, *Minha fantasma* foi republicado em 2007 em *Ensaio geral: roteiros, ensaios memórias*. Nesse texto, a mulher não tem nome, talvez porque não haja “signo para a doença e que o corpo, o corpo profundo, continua inexplorado e mudo” (RAMOS, 2007, p. 26), mas, segundo aquele que escreve, “quer ser lembrada. Eu lembro. Eu vou me lembrar” (RAMOS, 2000/2007). A mulher amada doente, em quadro sério de depressão, é figurada das mais diferentes formas (TROCOLI, 2010), retomá-las aqui é dizer, também a partir do ensaio de Vilma Arêas (2003) que, “se a enfermidade torna inalcançáveis os seres”, é ela que engendra as mais diversas “metamorfoses”, de quem escreve e da amada, “esculturas que duram um só instante”. Espumas. E a carta é endereçada ao mar, destinada à dissolução, portanto:

Me deixo engolir pela onda num mergulho assustado, ponho a cabeça pra fora pra respirar, já tomado. Já fui tomado. Você não poupa ninguém. E quando volto pra casa, pra solidez da parede, da telha, da madeira e do chão, penso numa carta que gostaria de enviar a você. Não através de você, tentando alcançar outra praia dentro de uma garrafa, mas você mesmo, lançada em tuas ondas, em papel comum que a tua espuma logo vai dissolver (RAMOS, 1999, p. 51).

Antes da dissolução final, voltemos às formas. O “relato-diário-carta-poema” divide-se em três partes: “Minha fantasma”, “Meu cansaço” e “Meu mar”. Na primeira, predominam as metamorfoses da mulher amada doente. Na segunda, as do narrador. Na terceira, escreve-se a (promessa de) dissolução e indistinção no mar.

“Tiraram algumas nesgas do alto das pernas dela, um lanho ou um tufo de pêlos. Magra, ela ainda está quente, como um corpo vivo” (RAMOS, 1999, p. 11). Eis as primeiras linhas de “Minha fantasma”. É espantoso o que nelas se condensa, o que já aponta para a “sua batida final que é a da poesia” (ARÊAS, 2003/2013). Nesgas e lanho fundam um campo semântico, que fica bem próximo às metáforas da memória e do trauma: retalho, pedaço, fenda, golpe, ferimento feito com objeto cortante e, ainda, carne cortada em tiras. Ocupam esta pequena cena o sujeito indeterminado de “tiraram”, eles, e um ela, “magra”, que “ainda está quente, como um corpo vivo”. O “ainda” permite entrever este corpo como assombrado pela morte. O “como” faz pensar no intervalo entre o ela e o corpo vivo, é uma comparação, não uma identidade. A conjunção comparativa se repete e torna-se um modo de figuração:

Ela está morrendo como um espelho, um azulejo [...] Ela poderia sair andando como um cachorro peregrino no seu último dia. [...] Está plena na magreza, definha como uma santa, [...] como quem circula pela casa sem encontrar a porta do próprio quarto. [...] a articulação imperfeita das sílabas quando fala, como se estivesse bêbada (RAMOS, 1999, p.12, p. 12, p. 13, p.13 e p. 21, respectivamente).

Na primeira parte era “ela” que se metamorfoseava através das comparações elencadas acima, agora, na segunda parte intitulada, “Meu cansaço” é o “eu” que deste modo se metamorfoseia:

Desempenho as minhas tarefas como um espião atuando em outro país [...] Fico como um caranguejo espatifado na areia. [...] e sinto que acordo mais deprimido, como quem pisou sem transpor a porta da cadeia (dia, cadeia) e voltou para a cela. [...] Então estou pronto, posso sonhar como um copo que transborda, [...] (RAMOS, 1999, p. 37, p. 39, p. 40 e p. 42, respectivamente).

E após essas metamorfoses, o narrador delinea a sua identidade: “Não há palavras, nem imagens, nem cansaço mas uma realidade aflita onde tudo sou eu, metamorfose monótona de um único animal espalhado em tudo, por tudo, em todos, por todos” (RAMOS, 1999, p. 42). Tal identidade, contudo, nada tem a ver com um conjunto de atributos, predicativos que contornariam e fixariam o sujeito. Não, ela tem a ver com um espalhar-se e confundir-se com o entorno. Em última instância, ela tem a ver com a dissolução, indistinção cuja perda de limites ganha forma em “Meu mar”.

É preciso dizer que as metamorfoses acontecem no plano das figurações, enquanto a realidade permanece estagnada como um mar Morto. Desse modo, o corpo cadavérico da mulher doente, que recusa a comida, o amor, a vida cotidiana, esse fantasma melancólico, funda também um tempo melancólico. Um presente que não passa, tempo traumático, e faz com que esse escrito da memória não seja um livro de memórias passadas, mas um diário em que se confundem as lembranças e um futuro incerto demais pautado apenas por perguntas: se você morresse? Se você melhorasse? Por que? Como vai ser? “Não há nada fora da sua melancolia”, escreve o marido como “sintoma da doença dela”, o que faz com que a forma do diário, escrita no presente e na perplexidade de quem tem a vida suspensa, seja a própria perda que não se consuma. Eis uma outra forma para a “hesitação constitutiva”, perdendo e não perdido, de que fala Nuno Ramos na Apresentação de *Ensaio geral*. Nessa Apresentação, ele fala do lugar de quem faz cultura no Brasil e, no entanto, como na banda de Moebius, em que interior e exterior ganham implicação mútua, o luto jamais consumado do artista torna-se indiscernível da melancolia daquele que escreve no diário.

Em *Ensaio geral*, Ramos aloca “Minha fantasma” na parte intitulada “De giro em giro (A parte maldita)”, que remete primeiro a um verso do “Inferno” de Dante e, entre parênteses, a um livro de Bataille. Tanto em Dante, quanto em Bataille, a repetição é o eixo. No primeiro, como castigo eterno, giro no suplício; no segundo, a repetição de uma perda sem ganho: puro “dispêndio improdutivo”. Esse escoamento sem fim – afinal “o complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si, de toda parte, energias de investimento” – pode talvez ser lido tanto no mar que tudo traga e indistingue, quanto nas fotografias de Eduardo Ortega que acompanham o diário: cômodos ora completamente vazios, ora com um homem nu deitado no chão paralisado. A forma melancólica como indistinção entre o objeto e o eu, entre coisa e palavra, vazio de significação e paralisia. Perda que não se nomeia: *minha fantasma*.



Essa zona de indistinção, louca, entre coisa e linguagem é, necessariamente, dolorosa. Não gostaríamos de identificar o *ethos* da arte de Nuno Ramos com um jogo livre e desinteressado de signos; sinceramente não acreditamos que estamos em seus textos diante de algo como uma fruição pura. A nós, parece que estas transições têm um sentido doloroso e crítico (*crítico* de crise, *crítico* de tentativa de conhecimento). De qualquer maneira, o cerne desta arte é a tensão e a zona de indeterminação entre o animado e o inanimado, entre ausência e presença, entre linguagem e coisa.

### **O MAU VIDRACEIRO, 2010, COISAS ABANDONADAS, FRAGMENTO**

Gostaríamos de pensar a partir de agora a construção e o sentido desta zona de indeterminação em seus aspectos formais. No caso, isso significa pensar a relação genética entre os cenários e as situações que formam o corpo da obra de Ramos, obviamente fragmentários, obviamente uma linguagem de fragmentos, com a própria tradição do fragmento que se inicia com a linguagem poética/filosófica do romantismo alemão em autores como Novalis e F. Schlegel. Já no momento do romantismo, a linguagem do fragmento se identifica com a forma de dizer e pensar que pode dar conta do ideal kantiano de tarefa infinita do pensamento<sup>1</sup>. Na mistura meio barroca de elementos e imagens, na fuga da decidibilidade, na relação entre forma prosaica, fluida e assertiva, e a concentração típica da poesia, cria-se um tipo de discurso que consegue transitar entre o pensamento, através do desejo de categorização e de ilustração, e a poesia, através do desejo da imagem e da densidade de um discurso breve e muitas vezes paradoxal. Este dialeto dos fragmentos conseguiria fugir do encapsulamento e rigidez cadavérica que os grandes sistemas filosóficos após Kant procuraram continuamente, sem, no entanto, cair em puro artifício, em uma linguagem que seja tautológica no dizer apenas a si mesma. A imagem central do ideal da linguagem dos fragmentos é dada por F. Schlegel (1997, p. 82) no fragmento 206 do *Athenäum*: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”. O fragmento não dá conta da totalização que a obra filosófica tradicional

---

<sup>1</sup> Cf. BENJAMIN, 2002, para uma reflexão sobre o conceito de crítica de arte romântica, que nos parece pertencer ao mesmo universo do discurso em fragmentos.

tenta, mas, ao mesmo tempo, em seu cristal, em sua “nucleidade”, cria uma imagem que remete a um acabamento. Esta tensão entre o que é insuficientemente dito e o que é dito de forma bela e, portanto, dentro do ideal simbólico do romantismo, remete ao ser, seria o modo privilegiado do pensamento: a todo momento remeteria àquilo que está para além da linguagem, mas, através do limite formal autoimposto da brevidade e da insuficiência, ressaltaria o caráter simbólico, faltoso portanto, da representação. Através do fragmento se ressalta o veto ao conhecimento total, que é absolutamente fundamental para o ato crítico, enquanto se mantém a possibilidade de, digamos, pleitear sua presença através da beleza, do estranhamento, de uma certa alteridade em relação ao mundo discursivo em que vivemos.

A imagem do porco-espinho chama a atenção para o caráter monádico do fragmento, como o poema ou a obra de arte se considerada objeto autônomo. O que ela esconde é o contraponto a esse caráter, o fato de que o fragmento é sempre um objeto textual que existe enquanto relação, é sempre algo a ser lido e considerado ao lado de outros fragmentos. Mas, talvez, a imagem do porco-espinho dê conta parcialmente desta dimensão relacional: as pequenas setas do animal o isolam dos outros objetos, mas também, como uma estrela, apontam para fora de si. É o estatuto paradoxal do fragmento: mônada e elemento de constelação ao mesmo tempo, ele reforça a linguagem e simultaneamente aponta para fora dela. No período romântico, este caráter duplo do fragmento ainda pode contar com um certo otimismo, calcado em uma confiança diante do universo simbólico, como se a linguagem fosse um instrumento adequado e suficiente para manter a tensão constante e dinâmica entre o conjunto de fragmentos e o isolamento de cada parte. Novalis tem um fragmento sobre poesia que pode talvez ilustrar este otimismo. Ele diz no fragmento 32 do conjunto intitulado “Poesia”:

O poeta conclui, assim que começa o traço. Se o filósofo apenas ordena tudo, coloca tudo, então o poeta dissolveria todos os elos. Suas palavras não são signos universais – são sons – palavras mágicas, que movem belos grupos em torno de si. Assim como as roupas dos santos conservam ainda forças prodigiosas, assim muita palavra foi santificada através de alguma lembrança magnífica e quase por si só já se tornou um poema. Para o poeta a linguagem nunca é pobre demais, mas é sempre universal demais. Ele frequentemente precisa de palavras que se repetem, que através do uso já esgotaram seu papel. Seu mundo é simples, como seu instrumento – mas igualmente inesgotável em melodias (NOVALIS, 2001, p. 121).

A gratuidade da palavra do poeta (“suas palavras não são signos universais – são sons”) é exatamente o que garante o poder da palavra, que faz, a partir desta autonomia, desta falta de finalidade, com que ela crie também objetos autônomos e que apontem para o universal. Se, para Novalis, esta gratuidade ainda não é precisamente problemática, com o avanço do século XIX ela se torna cada vez mais uma razão para crise. De instrumento para a manutenção do ideal kantiano de tarefa infinita, o fragmento vai ganhando outra feição, em que seu paradoxo constituinte (e também da poesia, e também da arte autônoma) – a tensão entre pura linguagem e linguagem pura, entre coisa e palavra – é cada vez mais doloroso. O tipo de pensamento agônico de Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* (BENJAMIN, 1925/1984), que percebe na alegoria (e na alegoria barroca temos a forma primitiva da relação tensa entre núcleo e conjunto que o fragmento supõe) a formalização de um certo desespero humano diante da história, uma linguagem da catástrofe mais do que uma linguagem da beleza, em que o dialeto dos fragmentos, ainda que, como sempre, forma privilegiada para o pensamento, é também a lembrança constante da dolorosa impossibilidade de se tocar a coisa, o melancólico registro da angústia humana diante do real por *default*.

Acreditamos que Nuno Ramos se insira plenamente neste momento, e que no centro de sua poética esteja a opção formal pelo fragmento. Nessa opção, que torna o texto um objeto indefinido entre o pensamento e a arte, entre a ficção e o real, estabelece-se um comentário e uma linhagem em relação à tradição do fragmento. Embora possamos pensar sua obra em termos de semiose pura, de uma celebração do fluxo e da transmutabilidade dos signos, acreditamos que o lugar negativo e delirante do real em sua obra tenha de ser ressaltado para que se possa compreender de fato sua poética. Não se trata, obviamente, de negar a instabilidade de sentido que a obra de Ramos cultiva, mas, assumindo-a como um princípio de composição, de tentar perceber que há um contraponto a essa instabilidade, algo como uma âncora semântica, extremamente complexa e construída a partir da constelação de imagens e materiais que são utilizados pelo autor em sua obra tanto textual quanto plástica. Esta âncora é o inominável do real, que ensaia a todo momento entrar no corpo da obra e desorganizá-lo, paralisar o processo de criação de signos e o fluxo de imagens.

Neste ponto, é bastante produtivo remeter o leitor, mais uma vez, ao comentário de Vilma Arêas (2003) sobre a poética de Ramos. A partir de um trecho de Isaiah Berlin, Arêas se refere a uma oposição entre a raposa e o porco-espinho, tomados como símbolos da instabilidade de sentido ou de sua fixidez, à diferença entre aqueles que cultivam um sistema nuclear e aqueles que praticam uma certa fuga da centralidade, entre escritores (raposas) e pensadores (porcos-espinhos):

Em suma, os porcos-espinhos são centrípetos e as raposas, centrífugas, movendo-se estas em muitos níveis, às vezes contraditórios ou difusos. Além disso, há raposas que pensam ser porcos-espinhos e vice-versa. A pergunta é: a que categoria dentre essas duas pertence Nuno Ramos? Por acaso fará alguma confusão quanto ao lugar que ocupa? Para uma resposta basta a leitura da “Apresentação” que o próprio autor faz a seu livro Ensaio geral, momento em que percebemos, não sem alguma surpresa, que ele não se compreende nem como porco-espinho, nem como raposa, nos termos de Berlin, mas instala-se conscientemente na mobilidade da transição, ou numa instabilidade radical, o que faz Lorenzo Mammi afirmar que Nuno Ramos desenvolve “uma espécie de virtuosismo da perda de controle”, o que certamente alude à tensão entre sujeito e objeto, artista e elaboração da obra, quando os termos passam longe das relações mecânicas e abstratas (ARÊAS, 2003).

A imagem do porco-espinho retorna aqui em um sentido ligeiramente diferente daquele que Schlegel propõe. Devemos lembrar que se o porco-espinho/fragmento é essencialmente um ideal monádico, de nuclearidade, ele existe em um fundo em que vários núcleos se relacionam, e só tem sentido de fato em um ambiente livre, comunicativo e relacional. A tensão entre raposa e porco-espinho, assim, nos parece remeter a este princípio de composição do fragmento.

O que nos interessa aqui, como dissemos, não é apenas estabelecer o fato de que a forma fragmento em que Ramos baseia sua escrita produza um fluxo constante e instável de imagens e significações. Além disso, precisamos ressaltar o aspecto crítico desta escrita, o momento, digamos, em que a máquina de produção de significações engasga e que o campo do negativo ameaça engolfá-la no silêncio. Este campo é o sentido do fragmento, é o buraco negro a que ele constantemente se refere, e se confunde na tradição romântica com o absoluto. Em Ramos, isso parece estar mais relacionado à insurgência da matéria sobre a escrita, ou do material sobre o universo de signos. Talvez esta anunciação da coisa possa ser entendida na relação que a obra plástica do autor tem com sua escrita, no fato de sua produção literária estar incluída em uma poética mais ampla, que inclui também exercícios com imagem e materiais, em sua obra fílmica e plástica. Ângela Dias resalta bastante o caráter intersemiótico de sua obra em um artigo recente:

A arte de Nuno Ramos, inegavelmente se dedica à “tradução intersemiótica ou transmutação que interpreta, por exemplo, signos linguísticos por não linguísticos” e vice-versa, movendo-se pela busca de algo como uma reencarnação, ou seja, tentando dublar as coisas e desvelar seu Ô.

O último e premiado livro [referindo-se a Ô] constitui, do meu ponto de vista, uma incansável prática desta obsessão, operando uma espécie de mimesis dos corpos e seres que apresenta por meio do verbo, na qual a correspondência

entre as palavras e as coisas aflora, despida de qualquer particularismo. É como se a onomatopeia, compreendida como “onomatopoeia”, presidisse, na reduplicação dos sons naturais que opera, uma epifania, em que o dentro da língua se confundisse com o fora do mundo (DIAS, 2011, p. 25).

O que gostaríamos de chamar a atenção é que esta “correspondência entre as palavras e as coisas”, que produz uma “epifania, em que o dentro da língua se confundisse com o fora do mundo”, é uma impossibilidade em um universo puramente semiótico. Esta linguagem mágica, que pode trazer o real para a linguagem, tem na alquimia e no pensamento mágico e alegórico sua expressão mais acabada. Não nos parece acidente, então, que um livro como *Cujo*, de 1993, que já tem todos os traços do fragmentário de uma obra como *Ó*, se confunda perfeitamente com um tratado alquímico, em que as operações deste alquimista moderno, o artista plástico, buscam purificar a matéria até seu núcleo mínimo, obtendo o corpo, a transparência, a vida, a opacidade etc. O problema é que a coisa não pode ser alcançada através da *mimesis*, não existe possibilidade fora do pensamento mágico de uma correspondência perfeita entre palavra e coisa. Este déficit de representação é necessariamente um nervo exposto, e a autoconsciência de Nuno Ramos em relação ao seu fazer textual pode ser medida pelo fato de que toda vez que este real ameaça, através da operação com a linguagem, penetrar no texto, temos o momento de crise em que o fluxo e o processo semiótico se paralisam. Um conto como “O nome disso”, de seu livro de contos mais recente, *O mau vidraceiro* (RAMOS, 2010), é modelar neste sentido. O conto começa com um diálogo filosófico entre dois personagens, em que se discute a possibilidade da existência de algo para além da linguagem:

- Alguma coisa permanece, quer a palavra seja feita de tinta sobre papel ou de óleo sobre água.
- Sim, alguma coisa permanece.
- E como você chama isso que permanece? (*Com ironia na voz*) Espírito?
- Chamo de estímulo – à imaginação, à atividade do leitor.
- E isso se separa da matéria, de qualquer matéria?
- Acho que sim. Porque se houvesse coincidência completa nada haveria para ler – a água seria apenas água de novo, a pedra seria pedra, a tinta seria tinta (RAMOS, 2010, p. 58).

Até aqui ainda estamos dentro da possibilidade de um idealismo e de um pensamento mágico, em que fica aberta, ainda que tornada complexa e extremamente condicional, a possibilidade de uma correspondência apreensível entre palavra e coisa. O nome não é a coisa, mas no nome há o traço da coisa, para além da relação onomatopaica, plenamente semiótica,

a que Angela Dias (2011) se refere, ecoando o ensaio “A doutrina das semelhanças” de Walter Benjamin (1933/1979). Na continuação do conto, o breve diálogo filosófico precisa ser revisado: há um acidente de carro lá fora, na rua. Os dois amigos saem para ver e se aproximam dos destroços do carro, onde uma mulher agoniza entre as ferragens.

*Me tira daqui*, pediu, a voz bem nítida em meio ao sangue que corria fartamente pela boca. *Não sinto dor nenhuma, isso é mau?* Mostrando alguma coisa sólida, e muito vermelha, na palma da mão (parecia um dente, ou dois, ou ainda um pedaço de carne esmagada, ou mesmo um órgão inteiro, arrancado na batida), estendeu o braço para fora da janela, na direção dos dois amigos, e falou, quase soletrando as letras – *não sei o nome disso* (RAMOS, 2010, p. 60).

Após a irrupção desta coisa inominável, temos silêncio, o conto termina. Há aí uma irônica relação entre a mulher que agoniza nas ferragens e os dois amigos que conversam sobre a relação entre as palavras e as coisas, que poderíamos talvez referir assim: se há algo para fora da linguagem, isso não é recuperável através dela. E, no entanto, a todo momento este real inominável se imiscui na linguagem, coisa inimiga que tenta interrompê-la, talvez como o choque da agonia do acidente de carro que interrompe a conversa dos amigos, que interrompe, na verdade, todo o universo mimético que permite a continuidade da linguagem. Este real que retorna parece assumir uma forma louca em Ó.

Esta irrupção do real como uma crise, como loucura, doença, melancolia ou morte, possivelmente dá conta de uma maneira bastante adequada dos impasses que nossa época vive em termos espirituais. A sabedoria que a literatura de Ramos traz, seu vestígio de sentido, digamos, diz respeito à *hybris* contemporânea diante do real, isso é, a pretensão de que o real pode ser expulso, de que existe a possibilidade de um semiótico puro, de que a coisa pode ser esquecida ou abandonada. Pois não pode, tanto que retorna violenta e dolorosamente e interrompe traumáticamente nossas conversas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARÊAS, Vilma. *As metamorfoses de Nuno Ramos* [2003]. Disponível em: <[http://www.nunoramos.com.br/portu/depoz.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=29](http://www.nunoramos.com.br/portu/depoz.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=29)>. Acesso em 2 de outubro de 2013.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*, precedida de “A noção de dispêndio”. 2. ed. Rev. e trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

- BENJAMIN, Walter. *Doctrine of the similar* [1933]. Trad. Knut Tarnowski. *New German Critique*. Spec. Issue Walter Benjamin. Durham: Duke University, n.17, p. 65-69, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas*. V. 2: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3. ed. Trad. Márcio Seligman-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- DIAS, Angela. Nuno Ramos e suas torres de Babel: o criador como tradutor. In. ALENCAR, Ana; LEAL, Izabela; MEIRA, Caio. *Tradução literária: a vertigem do real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad., introd. e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 3: as psicoses, 1955-1956*. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. 2. ed. rev. [versão brasileira de Aluisio Menezes]. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- NOVALIS [Friedrich von Hardenberg]. *Pólen*. Trad. Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Ed. 34, 1993.
- RAMOS, Nuno. *Minha Fantasma*. São Paulo, 1999. (Edição do autor)
- RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral: roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. Uma barata é uma barata é uma barata. In: *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TROCOLI, Flavia. A tragédia da destinação: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Nuno Ramos. In: MILÁN-RAMOS, J.G.; LEITE, Nina. *Terra-Mar: litorais em psicanálise*. Campinas: Mercado de Letras, 2010.