

ENCONTRAR O CONTEÚDO NAQUILO QUE É APENAS FORMA: ENSAIO SOBRE A PRESENÇA DA PALAVRA NA OBRA VISUAL DE NUNO RAMOS

Carolina Anglada (UFMG)¹

Resumo: *Leitura das aparições da palavra como linguagem e como imagem na obra do artista brasileiro contemporâneo Nuno Ramos, tendo em vista os usos acústicos, esculturais e combinatórios que o artista dela faz tanto em suas obras visuais como em suas obras literárias. Noções como as de forma, informe, matéria e Stimmung são trabalhadas de modo crítico e engendram o viés comparativo dos pensamentos teóricos de Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Hans Ulrich Gumbrecht, que fundamentam o presente artigo. É objetivo desse estudo perceber de que maneira a presença sempre imprevisível da palavra na obra de Ramos corresponde a alterações no próprio estatuto dos gêneros e na ideia de uma vocação artística.*

Palavras-chave: *forma; Nuno Ramos; arte contemporânea.*

1. Voz, vocação, escuta

O pensador contemporâneo Giorgio Agamben, na seção de *A potência do pensamento* dedicada à linguagem, se aproxima do sentido arcaico do termo alemão *Stimmung* para evidenciar o elo perdido entre a tradução moderna da palavra como “estado de espírito” e a dimensão semântica de seu prefixo, *Stimme*, cujo significado é “voz”. Todas as tentativas de apreensão desse vocábulo, originalmente usado para exprimir tanto os sentimentos evocados no homem quanto aquilo que evoca tais

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG. E-mail: angladacarolina@gmail.com.

sentimentos, isto é, a unidade composta por sujeito e objeto, por sujeito e acontecimento, perderam, na modernidade, a dimensão acústica dessa harmonização e foram, paulatinamente, deslocando-a para a esfera psicológica. O termo “vocação”, uma das possíveis traduções, é usado hoje em sua íntima relação com a noção de trabalho – mas, considerando que desde Marx o trabalho se define pela alienação, a vocação se transforma, então, em sinônimo de desconcerto, desajuste e desafinação entre o homem e as suas atividades, entre o homem e os seus instrumentos.

Heidegger foi um dos filósofos que mais se apossou do termo, com o objetivo de situá-lo juntamente ao primeiro contato com a abertura do mundo, exposta no *Dasein*. O modo como o ser é lançado no mundo mantém relação com a *Stimmung*. Ser-o-Da, origem e destino do homem, é ser esta abertura, propiciada pela vocação. Agamben (2015: 73), comentando essas passagens heideggerianas, afirma: “Mais do que um lugar, poderemos então dizer que a *Stimmung* é o próprio lugar da abertura do mundo, o próprio lugar do ser”. Mas o que a vocação invoca? Para onde ela nos chama? Seguindo Agamben, na esteira de Heidegger, poderíamos concluir: para o próprio ter-lugar da linguagem, exposto nos *shifters*, isto é, naquelas partículas sintáticas que só adquirem sentido a partir das referências circunstanciais. O lugar do ser é, nesse sentido, a impossibilidade de um lugar fundamental, em outras palavras, a negatividade de um fundamento. “*Stimmung* é a experiência de que a linguagem não é a *Stimme* do homem, e, por isso, a abertura do mundo que ela efetua é inseparável de uma negatividade” (Agamben 2006: 78).

Em busca do fazer experiência dessa abertura, desse encontrar-se já lançado na linguagem, cuja voz não é propriedade e particularidade humana, o multiartista brasileiro Nuno Ramos se vale da potência oral e sonora da voz, ainda que não esteja trabalhando propriamente com literatura. Em suas obras visuais, é comum se deparar com alto-falantes, aparelhos de televisão, órgãos musicais, engenhocas sonoras, microfones, entre outros objetos cuja tecnologia está a serviço da propagação do som. Vale ressaltar, no entanto, a hipótese de que a ausência de voz própria do homem é o que possibilita a eventualidade da voz alheia, da musicalização tornada possível por outros seres, outras categorias de existência. Por exemplo, em *Vai vai*, de 2006, três burros carregam amplificadores, dispondo-os na posição que, tradicionalmente, é ocupada pelo homem que os monta. Cada um deles porta a voz de um dos elementos presentes, e está ligado a outras caixas de som que propagam essa voz. A voz da água, emergida de dentro de barris, responde em canto pelos primeiros versos de “Se todos fossem iguais a você”; em um monte onde estão enterradas outras caixas, a voz do sal é uma voz masculina que comenta a letra da música; e a do feno, também desentranhada de um monte, corresponde a um conjunto de vozes femininas que recitam um texto, ainda sobre o mesmo motivo da letra, como se fosse uma cantilena. Nesse sentido, Nuno Ramos imagina vozes para aquelas existências às quais não costumamos atribuir.

Toda a obra, no entanto, explora essa espécie de desajuste, de não pertencimento, de des-naturalização da sensibilidade: o título da obra convida ao movimento enquanto as paredes impedem o caminho; apesar das mesmas palavras se repetirem em cada uma das falas, o tom diverge radicalmente; cada matéria, às quais atribuímos a função de nos satisfazer e de nos sustentar, sendo o sal correspondente do tempero, a água da hidratação e o feno do alimento, replicam a

queixa que sobre elas, fisicamente, repousa; sendo ainda possível pensar que a música, ali, não indica nenhum destino, é apenas eco, reprodução, motim. Algo naquela instalação cercada pelas paredes nos faz estranhar a voz, a invocação que nos intima “vai, vai”, monossilabicamente, entoada de modo ríspido muitas das vezes. Estaria a voz rejeitando o próprio homem, tradicionalmente pensado como sua voz, ou o próprio homem é o que a obra exclui?

O que acontece em *Ó*, obra literária de Nuno Ramos, publicada em 2008, torna-se não só lema de *Vai vai*, como espécie de estandarte de todo o conjunto da obra: “minha tarefa: dar voz à matéria – tinta, pano –, dar à matéria a sua voz, não por medo de perdê-la, ao contrário, só me interessa o que teve força, caráter, para se perder de mim (há um ó guardado aí)” (Ramos 2008: 155). O “ó” citado no trecho, além de título do livro e marca de seções intervalares, nas quais a letra dobra e pende, pelo uso do itálico, pode ser pensado também como mancha de sua dupla acepção: exaltação e denúncia. Os dois sentidos cabem como sintomas de algo que se estende também nos títulos de outros livros publicados por Ramos: *Cujo*, *O pão do corvo* e o mais recente *Sermões* – este, porque diagnostica e adverte, orienta e reprime, ao mesmo tempo. O primeiro é expressão de algo que não se diz, impronunciável, e ainda referência ao diabo. *O pão do corvo*, também um “modo de dizer”, significa uma maldição, próxima ao sentido implícito em “o pão que o diabo amassou”. A negatividade presente em ambos os títulos se associa com a negatividade da própria linguagem, que usa subterfúgios, cria expressões, ditados, provérbios, para não lidar com a matéria do próprio negativo, do mal – isto é, para não invocá-la.

Essa relação da negatividade com a linguagem não é recente. Heidegger, quando trata da *Stimmung*, explicita que é próprio do homem sentir-se exaltado e angustiado ao mesmo tempo, posto que a sua condição não é a de ter acesso à linguagem, mas a de estar *no lugar* da linguagem. Ainda no “Quarto Ó”, Ramos (2008: 157) lamenta: “voz que me sequestra”. Agamben salienta a necessidade de se distinguir voz e linguagem. De acordo com ele, quem tem voz própria são os animais; o pio é a voz do pássaro, o latido é a voz do cachorro, o zurro é a voz do burro. O homem, por sua vez, tem linguagem, mas não tem voz, do mesmo modo que não tem natureza, isto é, não tem algo que lhe seja próprio e singularize-o.

“Ó” pode ser, nesse sentido, sintoma da afonia e, ao mesmo tempo, da invocação para a linguagem que não só o homem, mas também a matéria experimentam. A diferença está na tentativa de o homem, pela convocação que sente pela *Stimmung*, ter a possibilidade de ir para fora de si, de estabelecer uma *passagem*, propondo, como faz Nuno Ramos, a formulação de uma outra voz e de uma necessária escuta da matéria. Fazendo experiência da própria negatividade, sua e da matéria em relação ao não ter voz, o artista, de fato, alarga a compreensão das noções de expressão, diminuindo o alcance da palavra própria, “tomara que sumas, voz avozinha doente” (Ramos 2008: 158), em benefício da dicção da matéria, seja ela animal, vegetal ou inanimada.

A agressividade da voz humana em contraste com a voz da matéria manifesta-se de modo latente na obra *Laranja, vermelho e amarelo/O pirata da perna de pau*. A fala dura e quase mecânica da gravação do leilão do quadro de Mark Rothko, na Christie’s, em 2012, e a rudeza da voz gravada de Nuno Roland cantando o samba de Braguinha afrontam a existência alheia e o silêncio dos peixes no aquário, que se

localiza no meio da sala, incrustado na parede. O homem está ali apenas na forma-voz, que é marcada também por um forte ruído, como se esse fosse o destino de toda música, de toda experiência coletiva musical. As cores geometrizadas de Rothko resguardam a obra de qualquer interpretação ou inclinação antropomórfica, assim como a música refuta: “Opa! Homem não!”. Há uma recusa da humanidade ou uma descentralização do humano, como postula Fabián Ludueña Romandini (2012: 11), e seu *princípio antropológico* como “condição – só aparentemente paradoxal – da explicação do homem e de seu mundo”. A diferença com uma postura antropológica se dá na desconstrução do humano como fundamento.

A mesma estrutura da obra anterior se repete em *O grito/ José*, porém, o áudio do leilão é referente a Edvard Munch e, do outro lado da parede, ao invés da música, a leitura de Carlos Drummond de Andrade de seu poema “José”. O que se opõe na segunda versão é, entretanto, duas vozes humanas. Uma ecoa a intensidade de um grito originário de Munch enquanto a outra vocaliza o tom de lamento, morno, do próprio sentido do poema. Ambas as gravações têm ritmos próprios, densidade, visualidade – apesar de estarem, as duas, em relação com um processo de esvaziamento. O grito esvazia a voz, assim como os elementos do poema de Drummond estão a esgotar-se, e José, mudo, não responde às invocações. Restaria ao homem, quando ele resta, apenas o silêncio ou o grito?

A abstração, a recusa, o grito e o lamento são apenas faces de uma mesma angústia diante dessa espécie de invocação, que faz o artista se deparar com a extrema disponibilidade e, paradoxalmente, com o extremo confinamento ao qual a obra está destinada contemporaneamente. Estar à escuta do poeta, da venda do quadro, da música ou daqueles materiais de *Vai vai* é resguardar o sentido em potencial que cada fala comunica, pois apostar em suas vozes é também considerar a instabilidade, o desajuste e a precariedade de toda expressão. E, ainda, a própria morte. Não por acaso, na ocasião da invenção do gramofone, ele foi associado com a sobrevivência da morte, com um outro modo, que não é nem permanência nem fim das vozes. Como Agamben (2012a: 86) nos orienta, o homem contemporâneo tem a tarefa de reconhecer “que já não temos estados de alma, que somos os primeiros humanos, por assim dizer, absolutamente não musicais: somos sem *Stimmung*, ou seja, sem vocação”.

Essa espécie de exposição extrema, de radical abandono e disposição, parece gerar efeitos no estatuto do artista e de sua vocação, como veremos mais adiante. O que invoca Nuno Ramos não é a sua vocação para o trabalho, mas, por meio de uma intensa busca pela voz da matéria, por uma voz que é também resistência à lógica, ele responde para o nada ou do nada da sua condição de artista sem vocação. Se todo trabalho estético é trabalho de algo que é estranho à regra, de uma tensão estabelecida entre a forma e a matéria, entre a voz e a linguagem, o fracasso é condição para a própria realização da obra.

2. Lâmina, limbo, legibilidade

Se o sentido da obra naufraga, encalhando nas paredes do museu, como percebemos a partir das últimas obras analisadas neste ensaio, o sentido de naufrágio pode vir a ser o único sobrevivente na obra de arte contemporânea. Na instalação *É*

isto um homem, realizada para o Museu da Imigração, o ideal construtivo de homem e de progresso fracassa, incorporados nos tijolos que transbordam da carroceria-proa, nomeados nas setes línguas descritas pelo livro homônimo à obra, de Primo Levi, a saber: briques, bricks, Ziegel, tegula, cegli, kamenny, téglak. Os pequenos barcos onde imigrantes se abarrotam na esperança de chegarem a uma terra menos devastada são os novos campos de extermínio, responsáveis menos pela morte do que pela tortura, pela desumanização e pela arbitrariedade imposta ao destino de quem embarca.

O que Nuno Ramos faz, nesta instalação, é desmorronar não só o meio de transporte, mas certa ideia de morada, ampla o suficiente para abrigar origem e porvir. Primo Levi abre a sua obra com uma espécie de poema, no qual finaliza que, se não escutadas, memorizadas, repetidas as palavras que narram os campos de extermínio, “desmorrone-se a sua casa,/ a doença os torne inválidos,/ os seus filhos virem o rosto para não vê-los” (Levi 1988: 10). A condenação daqueles que, porventura, não se modifiquem com as narrativas, tem como finalidade fazer vir abaixo tanto a ideia de palavra como “morada do homem”, isto é, como propriedade e garantia de comunicação, e a ideia de tijolo como alicerce das fundações. Construção é desconstrução e montagem é desmontagem. Mais uma vez, o fundamento parece ruir.

Em outras palavras, podemos afirmar que, de modo ainda mais profundo e abrangente, o que naufraga ou é desconstruído é a própria Ideia, no sentido platônico de modelo. A negatividade perpassa os projetos, afunda-os na pura materialidade – é aí que qualquer mínima sorte de revelação ou de acontecimento pode, ainda, se realizar. Se tomamos o título de outra obra literária de Nuno Ramos, *O mau vidraceiro*, é isto o que depreendemos. Aqui, no entanto, a transposição não é de um livro para uma obra visual, mas entre dois modos verbais: o poema em prosa de Baudelaire e a narrativa fragmentada desse autor. A obra original dá a ver a impossibilidade de se encontrar ordem na realidade, de a lógica explicá-la, ou seja, a impossibilidade da própria transparência do vidro cumprir com o que se destina. Afinal, com o declínio da sinceridade², a transparência passa a ser qualidade também do falso, da aparência. A iluminação passa a ser escurecimento – lembremos, rapidamente, da cena de chegada de do narrador de Primo Levi (1988: 25) no campo, quando ele lê “uma frase bem iluminada (cuja lembrança ainda me atormenta nos sonhos): ARBEIT MACHT FREI – o trabalho liberta”. Paradoxalmente, o trabalho, ali, libertaria se pensarmos que morrer não era mais o problema, mas, sim, não conseguir morrer.

O mau vidraceiro de Nuno Ramos encarna esse indecível do tempo contemporâneo, que se faz no entrelaçamento entre prosa e poesia, entre narração e descrição (de “Era ela quem cantava”), entre individualidade e coletividade (problematizada no fragmento “Copos d’água”), entre transparência e opacidade e entre escuta e visão (expostas na oposição que “Título”, que é o trecho do texto de Baudelaire, estabelece com vários outros fragmentos). Todas essas questões, advindas do pensamento sobre o vidro, revelam-se uma espécie de prenúncio de

² A referência aqui é à obra *Sobre o declínio da sinceridade*, da pesquisadora Carla Damiano, cujo objetivo é evidenciar as transformações do “caráter social” do sujeito e da percepção da subjetividade que ocorreram na passagem para a modernidade.

outras relações que o artista irá travar a partir do uso desse elemento, como em *Hora da razão (Choro negro 3)*, de 2014. Nela, televisores, que apresentam diferentes versões do samba de Batatinha e J. Luna, são envolvidos por estruturas de vidro e de aço que, por sua vez, são cobertos por breu. O vidro, aqui, gera tanto o efeito de transparência da emoção na letra, quanto de afastamento do sentido em relação à camada informe, à experiência desordeira e dolorosa que a gerou – a qual agora mantém-se excluída da obra – seja por motivos de recepção, seja por efeito do próprio processo de composição, gravação e divulgação.

A palavra, que na primeira seção deste ensaio foi pensada em termos de sonoridade e de oralidade, agora, na sua forma escrita, seja ela em obras literárias ou visuais, ganha outras dimensões. Se tratamos, primeiramente, do *fazer voz* da e com a matéria, agora nos detemos no *fazer escultura* com a palavra. Trata-se da exploração da *imagem acústica*, isso que foi definido por Saussure como a impressão psíquica do som da palavra. É o que vemos na obra *Solidão, Palavra*, de 2012: dois grandes blocos de madeira e areia calcinadas estão de frente um para o outro e apresentam os vocábulos que intitulam a instalação, como se a dupla representasse o modelo e o modelado, isto é, os dois elementos que compõem uma impressão, mas que estão separados por um grande vão, por um lapso. No entanto, é impossível saber qual bloco foi a origem e qual foi o originado, mesmo sendo um caracterizado pelo relevo e outro pelo espaço vazio das letras. A obra emerge entre ambas, no limiar do processo e do produto. Como este é um procedimento aplicado também a outras de suas obras, como *Sem título*, de 1995, na qual um relevo de pássaro em uma prancha de areia e silicato imprime um pássaro em negativo em outra prancha, é possível ampliar o que Tassinari comenta especificamente sobre esse trabalho: “Tudo se passa como se fosse necessário desengatar a criação para compreendê-la” (Mammì; Tassinari; Naves 1997: 16).

E, nessa espécie de reversibilidade fundamental entre processo e produto, vazio e imagem, signo e significante, modelo e cópia, trata-se de se perguntar, a partir dessa obra, se é a solidão que responde pelo advento da palavra ou se foi a palavra que gerou a solidão. Se não fossem demasiadamente grandes e pesadas, se juntadas, encaixariam e evidenciariam a mais perfeita união. Mas o trabalho de Nuno Ramos é precisamente o de desmesurar a palavra, desengatando processos de formação, e encontrando-lhe um tamanho e um volume outro, impróprios, desses dois termos – e, por que não, de toda palavra? – para salientar o efeito que, principalmente a imagem da palavra, imprime no receptor.

Aqui agigantada, ali afiada. A palavra assume uma potencialidade dinâmica e incisiva na obra de Nuno Ramos. Em *Só lâmina*, obra de 2008, o diálogo com o longo poema de João Cabral de Melo Neto se distingue pela dupla operação da faca: Nuno Ramos, ao focalizar o procedimento de corte, trazendo versos nos quais se diz sobre o ato de cesura, está, ele mesmo, cortando o poema, propondo um sentido em montagem. Na medida em que as formas cortantes adentram a obra, as linhas pontiagudas se desbordam, indiferenciando fundo (no qual estão escritas as palavras do poema) e forma (das figuras, em primeiro plano). O curioso é que este efeito acaba por tornar mais nítida a relação primeira, na qual o fundo, isto é, a paisagem ou o horizonte, é formado pela palavra – em letras de forma, sugerindo o uso de uma régua da caligrafia, quase mecânica, de aprendiz – e a forma, em primeiro plano,

mais nítida, é a imagem. No processo da obra, esses dois planos transbordam mutuamente, um sobre o outro, tornando a palavra também uma imagem. O avolumar da forma pontiaguda em linhas curvas e arredondadas acaba por gerar centralidade para o gesto mesmo do corte, como se na experiência da linguagem o que se deve sentir é a experiência do golpe, como diz o poema de João Cabral de Melo Neto (1997: 194):

Pois entre tantas coisas
 que também já não dormem,
 o homem a quem a faca
 corta e empresta seu corte,

sofrendo aquela lâmina
 e seu jato tão frio,
 passa, lúcido e insone,
 vai fio contra fios.

“Uma faca só lâmina”, só superfície cortante, incapaz de não ferir também aquele que a manuseia. A linguagem é um lance, um golpe, como afirma Mallarmé, e a experiência do poético, ali revivida materialmente, é a experiência, por excelência, da cesura. Agamben (2012a: 31), na esteira mallarmaica da *crise de verso*, tenta definir a poesia como o limiar que quebra a prosa, evidenciando, precisamente, o que se encena no recurso do *enjambement*:

O enjambement exhibe uma não coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas de sua íntima discórdia.

Na obra de Nuno Ramos, a palavra, muitas vezes, discorda da matéria e vice-versa. Do mesmo modo que prosa e poesia não coincidem, métrica e sintática, som e sentido, imagem e palavra podem ser adicionados a esse conjunto de pares que só (sobre)vivem em contato e em contraste, em contato e em contágio, numa relação íntima e, ao mesmo tempo, perigosa. O que articula ritmo e arritmia, no caso da poesia, muda a cada instante – e não é por acaso que percebemos essa preocupação rítmica, muito cara ao poema, em várias de suas obras, seja na construção interna das frases, seja na “vontade vertical” de *Junco*, onde encontramos rimas e onde o verso é densamente reduzido, muitas vezes, a palavras únicas, inaugurando outra matéria lírica.

A palavra, portanto, jamais será vista em uma mesma perspectiva. Ora ela é garantia, ora é marca da incerteza, assim como imagem, matéria e forma podem mentir, ludibriar, confundir. Poderíamos, nesse sentido, situá-la em uma tradição mallarmaica, (mas que, é claro, advém de uma transformação maior do próprio pensamento clássico de crença na matéria), quando o poeta francês acima

mencionado afirma: “A natureza muito raramente tem razão, a tal ponto que se poderia quase dizer que habitualmente a natureza está errada” (Mallarmé 1988: 77). Natureza como estado histórico, como origem da matéria ou natureza da própria linguagem, eis a questão. Decerto, podemos concluir que é da noção de essência, entrevista na concepção platônico-aristotélica de substância, que devemos duvidar.

Ao menos em duas das obras de Ramos a palavra, uma das expressões *naturais* de ser entendida como fundamento do humano, é questionada em sua efetividade. Trata-se de *Balada* e de *Mácula*. Na primeira, um livro de páginas inteiramente em branco é atravessado por uma bala, que é retida mais ao final do objeto. Na segunda, quatro paredes são preenchidas por um texto escrito em caracteres de braile, porém ampliados, desmesurados de sua medida padrão. Se temos, de um lado, o livro que não se lê, que é alvo e mira, portanto, de outra relação muito mais radical do que a da leitura convencional, por outro, o código da escrita e da leitura, elaborado também sem qualquer pigmentação, mas só com relevo, acaba por se corromper e é impedido de cumprir com o seu objetivo de comunicação. A brancura, em ambas as obras, é menos o que permite a inscrição da palavra e mais o dispositivo que cega e inutiliza os objetos. Poderíamos ainda afirmar que é o vazio que torna *inoperante* a palavra, ou seja, que a devolve à contemplação – isso porque o tom ou a atmosfera, a *Stimmung*, distancia-se da ideia de representação. Não sabendo decifrar a forma-de-palavra, sendo impossível ler não no escuro, mas no excesso de luz, só nos resta observá-las enquanto imagem, enquanto presença. A rigor, não só nessas duas obras, mas também em *Solidão*, *Palavra* e até em *Só lâmina*, o trabalho na imagem da palavra parece querer emancipá-la de sua finalidade, de sua origem ou de sua essência para libertá-la e propiciar-lhe outras relações, outros modos de atuação.

Impossível não associar o trabalho de Nuno Ramos com a matéria da palavra, com a sua imagem acústica, e a outra concepção de *Stimmung*, desenvolvida pelo crítico e teórico Hans Ulrich Gumbrecht. Nela, não se privilegia a dimensão acústica, como Agamben e Kant o fazem, mas compõe-se um conjunto de todas as dimensões dos fenômenos artísticos que caracterizem os “efeitos de presença” – esse é, inclusive, a qualidade que se sobressai na delimitação da *Stimmung* como “atmosfera” ou “clima” da obra. Gumbrecht (2014: 20) se distancia das posições que viram no conceito a ideia de “mediação entre contrário” ou de “harmonia”, como Friedrich Hölderlin, Nietzsche, e de certo modo Heidegger também, e se alia a outra formulação para o termo que o considere aplicável a cada situação singular: “Hoje não existe situação sem sua atmosfera própria, sem seu ambiente ‘próprio’, o que significa que é possível procurarmos o *Stimmung* característico de cada situação, obra ou texto”. O desejo pela *Stimmung*, no pós-1945, é o desejo pela presença; nas obras em que a palavra não necessariamente comunica algo, mas é a sua materialidade que nos toca.

Em uma das exposições mais recentes de Nuno Ramos, na performance *No sé*, a palavra é utilizada em seu modo interrogativo e, sobretudo, negativo. Ecoando a resposta que os índios dão a Tintim e ao capitão Hadock, na historietta na qual os dois vão atrás do professor Girassol, sequestrado no Peru, um *performer*, na exposição, responde também “no sé” a perguntas enquanto se cobre de cal, depois de despir-se inteiramente de suas roupas. Como se desejasse tornar-se, ao mesmo tempo, índio e

branco, a *performance* parece colocar em cena o passado e o presente da colonização sul-americana, seu produto e o processo. E não seria justamente esse o estatuto da *performance*? Um pequeno deslocamento do presente e da verdade, que faz o movimento voltar-se para si mesmo e nascer de novo. Ao fim, quando veste suas roupas de novo, com o corpo coberto de cal, e escreve em cima das tirinhas de Tintim um amplo “No sé”, está elegendo essa expressão de desconhecimento como fundamento para um novo manifesto, formado por meio das perguntas em português e da resposta, sempre a mesma, em espanhol. Um manifesto vadio, pois que oral e indolente, quando escutamos indagações do tipo: “O orgasmo masculino pode ser múltiplo?” e “Tu sabes que eu já sei que tu não gostas de mim” e promíscuo, pois mistura “Me fode de quatro” a “Se uma economia cresce 6% ao ano com reservas cambiais de 14% do tesouro, a poupança média deve ser menos ou mais do que 15% do PIB?”.

A rigor, parece que a heterogeneidade das dúvidas, de particulares a coletivas, de políticas e econômicas a culturais, de históricas a artísticas, de cotidianas a retóricas, e o seu pronunciar que entrelaça ritmo e arritmo estão a colocar que, se outrora foi necessário, de modo aforismático, defender a antropofagia como modo de deglutição do diverso, hoje o manifesto *que resta* só existe na sua relação com a negatividade da palavra e com a falta da própria tradição da arte no Brasil. Se como pontua Gumbrecht, a *Stimmung* tem a ver com uma latência, o que se faz presente na interrogação é a ausência de resposta, na voz sobressai-se a repetição, na nudez o revestir-se. Seria a *Stimmung* do contemporâneo, portanto, o oposto do sentido clássico de “harmonia”? Pergunta e resposta não mais se afinam. A história, sobretudo a da América Latina, e a sua interpretação, não coincidem, acumulam-se. No fundo, a experiência da *performance* coloca questões para a noção de conhecimento, que, em negativo, não significa necessariamente o não-saber, mas uma posição que testemunha a falta, a incompletude, a arritmia no ritmo, a aleatoriedade da relação entre pergunta e resposta, entre demandas e fórmulas, empurrando qualquer tipo de hipótese para os confins, para as zonas limiars entre as disciplinas, para a palavra que faz som, mas não faz (um só) sentido. Saber é, portanto, aventurar-se em uma terra estrangeira, como na trama de Tintim, o fazer experiência no próprio corpo do perder-se e do desconhecer-se na tradição, no sentido, no conhecimento, o confundir-se e o estranhar-se na língua, na palavra, no som. A obra, que é o corpo, responde “No sé” interpretar.

3. Forma, informe, formação

O pensador Georges Bataille soube identificar na arte modernista a potência de desclassificação, atrelando, nesse sentido, o saber moderno e o não-saber, na sua definição de *informe*. Esse vocábulo aparece como um dos mais importantes verbetes, publicados na revista *Documents*:

INFORME - Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua

forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar uma aparência ao que já existe, uma aparência matemática. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (Bataille 1929: 382).

Lê-se “tarefa”, e não “função das palavras”. No tornar inoperantes palavras, a arte modernista e as vanguardas lhes abrem a possibilidade de outros sentidos – e, também, de não sentidos, considerando a sua impertinência – e de outras tarefas, como a da própria relação entre palavra e imagem, de cujas consequências estamos tratando aqui. Além do mais, esse informe, escarro que assegura que a experiência artística tangenciou o limite, o excesso, e nele explodiu, acarreta a liberdade – a dispersão que daí resulta é o que o contemporâneo deve preservar. A tarefa do porvir só pode ser desclassificadora, pós-fundacional, pós-interpretativa, sobretudo se tomarmos como referência a arte latina e a formação de uma tradição artística a partir de um desejo e de uma vontade, como afirma Ettore Finazzi-Agrò influenciado por Antonio Candido. No artigo “Em formação. A literatura brasileira e a ‘configuração da origem’”, o pesquisador italiano constata que os eventos primeiros da cultura literária brasileira, como é de costume em países colonizados, situam-se mais próximos da invenção na diferença e na heterogeneidade em relação à colônia do que na direção da homogeneidade e da unidade, e conclui:

Para entender e reconhecer a cultura brasileira, em suma, teremos mais uma vez que ‘pensar de outra forma’, inventariando vagarosamente as diferentes *figuras* que nela se inscreve; aviando-nos pelo caminho íngreme de uma indagação a-sistemática de um objeto que se apresenta, já nas palavras de Romero, fora e longe de qualquer dialética histórica (Finazzi-Agrò 2001: 173).

Mas, no contexto europeu, a situação é radicalmente diferente. A transformação operada pelo informe visa, precisamente, essa a-sistematicidade, e começa o seu curso nas vanguardas europeias. Hoje, muitas décadas após o início dessa revolução, os efeitos parecem alterar, inclusive, o estatuto da arte e do artista. Se tomarmos a tradição aristotélica, por meio da qual afirmava-se que as artes arquitetônicas tinham por objetivo conhecer a forma enquanto as artes poéticas a matéria, na obra de um multiartista como Nuno Ramos a distância em relação ao estatuto dos gêneros e do artista se torna, além de ainda mais distante, impertinente. A escultura e a instalação são, muitas vezes, pesquisa sobre a matéria, sobre o modo como ela reage e interage, assim como a sua literatura está em busca de outras *performances*. Ainda dentro do quadro da teoria aristotélica da *mimesis*, a produção da *poiesis* é análoga à da produção orgânica, posto que, concernente ao pensamento clássico, o elo com a natureza era o modo de privar-se da originalidade da arte, da

sua extrapolação, sendo a natureza, ela mesma, a explicação e a orientação do pensamento.

Em entrevista ao crítico de arte Rodrigo Naves, o artista afirma: “Trabalho com uma noção de forma fraca, o que me obriga a uma movimentação constante” (Ramos apud Studart 2014: 9). Tal constatação – apesar de poder ser discutida, uma vez que validar ou invalidar a afirmativa de Ramos depende da noção de forma que se eleja e o que ele está querendo dizer com *fraqueza da forma* – evidencia também uma relação específica entre movimento, força e forma. A fraqueza talvez advinha da potência do movimento que se sobrepõe à forma, sendo o maior compromisso do artista com a matéria, mas pode ser também que a noção de forma é que esteja a serviço de uma determinação fatalista, subjugadora. No entanto, a própria ideia de enfraquecimento, decorrente não raro de processos de decomposição ou de violação, não exclui o que está em jogo na própria operação oscilante da forma e do informe. Estes dois conceitos devem ser entendidos de modo relacional, sempre um em analogia com o outro, como afirma Georges Didi-Huberman (2015: 148-149) sobre a operação batailleana do informe:

O informe qualificaria assim certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente – pois teria bastado dizer *deformação* para nomear tudo isso –, de engajar a forma humana nesse processo descrito com tanta exatidão por Bataille a propósito do sacrifício asteca: um processo em que a forma *se abre*, se ‘desmente’ e se revela ao mesmo tempo; em que a forma *se esmaga*, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma *se aglutina*, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por se *incorporar* a sua forma de referência – à forma que ela desfigura mas não revoga –, para invadi-la monstruosamente (magicamente, diria o etnólogo) por contato e por devoração.

Não por acaso, Nuno Ramos se vale de matéria-prima animal e vegetal e de elementos vários da natureza, instigando os modos como eles se chocam, se ligam, se repelem ou se transformam. A forma é frágil, dilacera-se, mas também faz tocar a matéria própria das outras matérias, a obra e o receptor, a obra e o espaço que a acolhe ou que a deglute. Afinal, o informe é também um modo de desocupação da forma, uma urgência em se explorar os espaçamentos e as espacializações que podem ser realizados tendo em vista que algo de fora sempre lhe tangenciou. O artista se mantém diante desses elementos naturais, diante dessas metamorfoses de *Montes*, *Choro negro*, *Casco*, *Fruto estranho* e *Bandeira branca* não mais na posição de dominador, mas conservando a estranheza, a dinâmica inapreensível, o conhecimento inapropriável ou o não-saber, que neles e por meio deles se manifesta. Essa instabilidade nunca abrandada é a nossa própria imagem de mundo que, de fato, deixou de ser guiada pela ideia de natureza, não podendo mais ser vista senão como conflito entre organismo e construção, entre essência e cultura, ou, como pontua Hans Blumenberg, entre “vontade de dar forma e forma dada” (apud Costa

Lima, 2003: 76). A obra de arte é uma presença, algo que surge no mundo e que nos impõe uma tarefa, e não necessariamente um sentido a ser desvelado.

A verossimilhança e a diferença são criadas *in loco*, a cada obra e na rede de relações estabelecidas. Por isso o informe não é o disforme, mas uma potência de dessemelhança, não só do objeto consigo mesmo, mas da própria identidade entre ser e natureza. Movimento espontâneo de liberação da forma em relação à matéria, como o que acontece na série *Quadros*, em que cada objeto, cada massa desborda o aparato e a moldura torna-se, ela mesma, inoperante.

O que seria então o próprio da arte e do artista, no contemporâneo? Além de afirmar em entrevistas a sua incapacidade para o desenho, as outras obras confirmam esse desinteresse de seu projeto para as formas fixas, representacionais. Na série *Proteu*, por exemplo, e também na mais recente *Confissões de uma máscara*, o mesmo princípio se anuncia: o artista e a obra são travestimentos, performances, metamorfoses. Esses três termos recolocam a questão da forma no âmbito da teoria da arte, mas levando em consideração a operação do informe. Na primeira série, a deidade grega que representa a premonição do futuro e a fuga pela metamorfose dá nome às formas mutantes dos quadros. Na segunda, uma espécie de paradoxo instaurado pela impossibilidade de confissão ou de sinceridade, de algo que serve para encobrir ou fantasiar, confirma o tônus do disfarce e da transformação para o sentido da obra. A lógica da mudança, da instabilidade e do fingimento opera nas obras das duas séries por meio da dissolução das formas em traços, manchas, coloridos e nas poucas palavras carimbadas.

Assim, percebemos que o artista não mais é o que domina a técnica pensada como capacidade de atingir a harmonia e a perfeição. Ao contrário, no entrar em cena uma estética da dramatização, da metamorfose e do mascaramento, entra em cena também uma espécie de formação, em certa disposição para o vazio, para o disfarce, para a ilusão, que a “quase arte”³, renunciada por Mallarmé, mantém. Paralelamente, a escrita não é a habilidade da boa e bela palavra, mas a tentativa de acionamento da matéria dormente na palavra, busca pela voz dos objetos, no limiar entre os “efeitos da presença” e os “efeitos do sentido”, diria Gumbrecht. Há, em ambos os casos, uma estética da dramatização, do pôr em cena e em causa o que é arte e o que é obra artística, ao mesmo tempo em que torna inoperante as funções e as definições mais tradicionais. Como diria Agamben, o artista é um homem sem conteúdo e não há, portanto, possibilidade de identificação de sua consciência com matéria ou forma alguma.

O informe é, nesse sentido, o dispositivo que liberta, por meio do intempestivo, a forma e a matéria para serem testados, sondados, aguçados. Ele reacende no contemporâneo, por meio dos travestimentos e das performances, os modos de dar forma, mesmo que fraca, a obras e a poéticas. A “forma fraca” de Nuno Ramos pode ser ainda um modo de reagir à dificuldade da forma da arte modernista, conforme entrevista que o artista concedeu ao crítico Rodrigo Naves. Lygia Clark, Tarsila, Milton Dacosta, Ismael Nery seriam exemplos do “movimento íntimo e retraído,

³ Mallarmé (apud Campos; Pignatari; Campos, 2015: 152) escreve no Prefácio a *Um lance de dados*: “Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa”.

distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna” (Naves 2011: 27), aos quais Nuno Ramos se contrapõe erigindo a potência da matéria em dilacerar aquilo que lhe contém, que limita o seu movimento ao local de sua emergência. Seu trabalho emancipa a potência, pois se coloca, precisamente, na fratura da palavra, justamente na crise que marca a sua relação com o referente, e assim lhe propicia outros encadeamentos. A não coincidência entre a subjetividade do ser e a natureza, reversão do pensamento clássico, faz experiência dessa cisão entre conteúdo e forma, entre som e sentido, entre pensamento e gozo. Agamben (2012b: 96) comenta esse processo:

Se o artista busca, agora, em um conteúdo ou em uma fé determinada, a própria certeza, ele vive uma mentira, porque sabe que a pura subjetividade artística é a essência de qualquer coisa; mas se busca nessa a própria realidade, ele se vê na condição paradoxal de ter que encontrar a sua própria essência exatamente naquilo que é inessencial, de encontrar o próprio conteúdo naquilo que é apenas forma. A sua condição é, por isso, a dilaceração radical; e, fora dessa dilaceração, nele tudo é mentira.

O escultor é aquele que busca o que não é matéria de escultura, seja palavra, seja a estrutura da sala que receberá a obra, sejam existências autônomas como a de animais. O *performer* busca o que não sabe, busca a não-resposta, o desconhecimento. O escritor busca a voz do que não fala, do que está morto, do que é mudo. Todas essas atividades, em Nuno Ramos, alternam-se entre a palavra e a imagem, fazendo da própria dilaceração e da polarização entre linguagem e matéria a experiência fundamental de sua obra. Por isso não é necessário que as obras atinjam princípios de beleza, de equilíbrio e de proporção; ao contrário, deseja-se que a instabilidade desponte, que a matéria se comporte como bem entende, não sendo muito hábil.

Talvez seja isso, inclusive, o que motiva a exploração dos movimentos de formação e transformação da matéria em sua obra. Como ela é definida pela inessencialidade, só resta ao artista fazer nascer, tornando presente não o objeto estático, definitivo, mas o processo, a potencialidade e a disponibilidade para os acontecimentos que ali podem ser gerados, e que podem também não ser gerados – haja vista que é a ordem da potência a que ainda circunscreve o humano – aquela parcela que resta irresoluta na passagem para o ato.

TO FIND CONTENT IN WHATS IS ONLY FORM: ESSAY ABOUT THE PRESENCE OF THE WORD IN THE VISUAL WORK OF NUNO RAMOS

Abstract: Essay on the appearances of world as language and as image in the work of contemporary Brazilian artist Nuno Ramos, in view of the acoustic, sculptural and combinatorial uses that the artist makes, both in his visual works as in his literary works. Notions such as shape, inform, matter and Stimmung are worked critically and engender a comparative outlook of theoretical thoughts of Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman and Hans Ulrich Gumbrecht, that underlie this article. It is

the aim of the study see how the always of the unpredictable presence of the word in the work of Ramos corresponds to changes in the actual status of genres and in the idea of an artistic vocation.

Keywords: form; Nuno Ramos; contemporary art.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a.

_____. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b.

BATAILLE, Georges. Informe. In: *Documents* 7 (December 1929), p. 382. Disponível em: <gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>. Acesso em: 19 jun. 2017.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. Caio Meira, Fernando Scheib. 1. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Em formação. A literatura brasileira e a “configuração da origem”. In: ANTELO, Raul (et al.). *Antonio Candido y dos estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Série Críticas, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. Para além do princípio antrópico: por uma filosofia do Outside. Trad. Leonardo D’Ávila. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. Le ‘Ten o’clock’ de M. Whistler. In: _____. *Oeuvres completes*. Paris: Gallimard, 1988.

MAMMÌ, L.; TASSINARI, A.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

STUDART, Julia. *Nuno Ramos/ por Julia Studart*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. (Ciranda da Poesia).

ARTIGO RECEBIDO EM 16/02/2017 E APROVADO EM 03/05/2017