

LINGUAGEM E MATÉRIA: QUANDO A MONTAGEM DIVIDE E JUNTA

Irma Caputo (PUC Rio de Janeiro)¹

Resumo: O presente artigo visa realizar uma análise crítica comparada entre a obra de Magritte, *La trahison des images* (1929), e algumas obras de artes plásticas de Nuno Ramos, especialmente as que juntam suportes e meios expressivos diferenciados (plástico e verbal), tais como *Breu* (1990), *Vidrotexto 1* (1991), *Vidrotexto 3* (1991). A comparação das obras será efetuada partindo da análise de questões relativas à filosofia da linguagem, dentre elas: a discrepância entre linguagem e matéria, a insuficiência da linguagem como meio de representação, e a complementaridade ou contraposição dos suportes utilizados em novos processos artísticos em jogo.

Palavras-chave: linguagem; representação; Nuno Ramos; Magritte.

Apresentação das obras: alguns quesitos

“Não pergunto mais às coisas se têm forma, nome.”
Ó, Nuno Ramos.

A interseção de suportes e formas expressivas que, a partir da primeira década dos século XX, caracteriza boa parte das produções artísticas, plásticas e literárias, sugere a urgência de uma reflexão sobre essas relações combinadas em termos de processos estéticos e suas consequências em termos de fruição das obras. A série de obras de Nuno Ramos dos anos 1990 – dentre as quais encontram-se *Breu* (1990, imagem 1), *Vidrotexto 1* (1991, imagem 2), e *Vidrotexto 3* (1991, imagem 3) – podem ser

¹ Italiana de Nápoles com mestrado na Universidade Orientale de Nápoles na área de literaturas e culturas comparadas (português e alemão) com ênfase em tradução literária e estudos pós-coloniais. Atualmente doutoranda da PUC - Rio de Janeiro da linha de pesquisa "Linguagem, sentido e tradução", orientanda do poeta e tradutor Paulo Henriques Britto com um projeto de tradução do livro "Ó" (2008) do artista plástico Nuno Ramos. E-mail: irma.caputo@gmail.com.

consideradas emblemáticas do ponto de vista da tematização da relação entre matéria e linguagem, ou seja, o eterno debate sobre o poder de representação dos signos convencionais da linguagem verbal.



Imagem 1: Breu (1990), Nuno Ramos - Texto extraído do livro *Cujo*, de Nuno Ramos, escrito em carvão sobre chão e coberto por uma película de breu. Retirada de: RAMOS, Nuno. Site do autor <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=8> Acesso em: 27 jul. 2018.



Imagem 2: Vidrotexto 1 (1991), Nuno Ramos - Vaselina, óleo e vidros fundidos. Dimensões aproximadas 30X600X300 cm. Retirada de: RAMOS, Nuno. Site do autor <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=14Ac>. Acesso em: 27 jul. 2018.



Imagem

Imagem 3: Vidrotexto 3 (1991), Nuno Ramos- Vaselina, parafine, óleo, vidro, vidro fundido e garrafas.
70X400X600 cm. Retirada de: RAMOS, Nuno. Site do autor

<http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=16
>. Acesso em: 27 Jul. 2018.

O interesse por essas obras não reside tanto na combinação dos diferentes suportes que, ao serem implementados, se interseccionam (vaselina, chão, breu, vidro etc.), mas sim no fato de haver uma interação entre planos diversos – plástico e verbal – que dão origem tanto nas obras plásticas quanto na literatura, ao que Florencia Garramuño descreve como “uma figura, extremamente poderosa, do não pertencimento” (GARRAMUÑO, 2014, p. 87).² O poder de *mimesis* da linguagem é colocado em discussão. Segundo Walter Benjamin, a linguagem é um dos melhores cânones para poder representar o conceito de semelhança (BENJAMIN, 2014 [1933], p. 110), e é exatamente esse cânone como medida da realidade que é posto em xeque. Para o pensador alemão, a capacidade de representação da linguagem não é só sensível, pensada a partir do valor onomatopaico das palavras, mas também, e especialmente, extrassensível, recuperando uma ideia de imanência dos significados. Assim, Benjamin escreve:

Se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não têm entre si a menor

² Se a nível plástico é evidente a expansão dos suportes e a interseção entre artes plásticas e linguagem, a pergunta poderia ser como isso acontece no plano da escrita, ou seja, onde na escrita acham-se elementos que remetem às artes plásticas. A essa pergunta, poder-se-ia responder que essa interseção no âmbito da produção literária é evidente na mutuação das práticas como justaposição com diluição de fronteiras, na atenção ao processo, mais do que ao produto, numa escrita “se fazendo” e fluindo pelos materiais que atravessa. Parece que a escrita/texto toma corpo à medida que é atravessada pela leitura, enquanto esta acompanha o processo de construção de um texto que não é uma narrativa de ordem aristotélica. O próprio Nuno Ramos em entrevista inédita (abril 2017) admite que não consegue ter uma narrativa regular feita de acontecimentos sequenciais, pois se considerarmos, por exemplo, o deslocamento de uma pessoa de um ponto A a um ponto B, entre um ponto e outro acontecem tantas coisas que a ideia de narração sequencial se perde para acompanhar o processo.

semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro (BENJAMIN, 1994 [1933], p. 11).

Ao longo da sua produção artística e literária, Nuno Ramos, no embate entre matéria e linguagem, questiona a capacidade de um artefato linguístico conseguir expressar as camadas de sensações que provêm das matérias: tato, vista, olfato, audição. Tanto que o livro *Ó* (2008) abre com um capítulo que é exatamente o mito do fundamento da linguagem, onde o autor reivindica um dicionário feito de coisas de carne viva, em que as propriedades físicas sejam as explicações mesmas das palavras:

é preciso criar, porque isto com certeza ninguém nos deu, uma ferramenta - uma linguagem -, um pedaço de pau com anzol na ponta, até outro lado. É aí que tudo se complica, pois aqui a única pergunta que realmente interessa é: de que é feita esta ferramenta. Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantidade exata de materiais e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio (RAMOS, 2008, p. 20).

Com relação à linguagem, para ele, a voz e a fala ainda conseguem guardar alguma materialidade, uma física do sopro. Ao falar o ar se movimenta, e por isso estes são elementos extremamente valorizados tanto nas obras de arte plásticas, quanto nas obras literárias. Alguns exemplos entre as produções plásticas são, da *Série Falas, Carolina* (2006), *Ai de Mim!* (2006), e entre as produções literárias, *Adeus, Cavalo* (2017), em que a voz e a incorporação de várias vozes por um ator é a protagonista principal. Nuno Ramos de alguma forma recupera a maneira foucaultiana de entender a linguagem do século XIX como fragmentária e separada das coisas. Segundo Foucault, antes de Babel a linguagem configurava-se como pura transparência. Os nomes pousavam nas coisas à medida que Adão ia nomeando-as (FOUCAULT, 2000 [1966], p. 49). Em seguida, no século XVI, quando a natureza era entendida como um livro aberto a ser lido e interpretado, entra em jogo a ideia de opacidade, que vê na linguagem uma forma de revelação. Em ambos os casos, a linguagem e as palavras estão no lugar de outras coisas; cumprem uma função referencial, no primeiro caso, de forma transparente, digamos sensível, e no segundo caso de forma opaca, digamos, extrassensível. Uma vez superada a lei da *mimesis* perfeita entre palavra e mundo, tanto como designação quanto como interpretação, no século XIX, sob o impulso de pensadores como Nietzsche e Mallarmé, as palavras e as coisas se dividem:

É bem possível que todas as questões que atravessam atualmente nossa curiosidade (Que é linguagem? Que é um signo? O que é mudo no mundo, nos nossos gestos, em todo o brasão enigmático de nossas

condutas, em nossos sonhos e em nossas doenças – tudo isso fala, e que linguagem sustenta, segundo que gramática? Tudo é significante, ou o que o é, e para quem, segundo que regras? Que relação há entre a linguagem e o ser, e é realmente ao ser que sempre se endereça, pelo menos aquela que fala verdadeiramente? Que é, pois, essa linguagem que nada diz, jamais se cala e se chama “literatura”? – é bem possível que todas essas questões se coloquem hoje na distância jamais superada entre a questão de Nietzsche e a resposta que lhe deu Mallarmé (FOUCAULT, 2000 [1966], p. 422).

Ainda:

Sabemos agora donde vêm essas questões. Elas tornaram-se possíveis pelo fato de que, no começo do século XIX, estando a lei do discurso destacada da representação, o ser da linguagem achou-se como que fragmentado; mas elas se tornaram necessárias quando, com Nietzsche, com Mallarmé, o pensamento foi reconduzido, e violentamente, para a própria linguagem, para seu ser único e difícil. Toda a curiosidade do nosso pensamento se aloja agora na questão: que é a linguagem, como contorná-la para fazê-la aparecer em si mesma e em sua plenitude? (FOUCAULT, 2000 [1966], p. 422).

Nuno Ramos parece atravessar de maneira desafiadora algumas das questões postas por Foucault através da tensão visível em algumas de suas obras, por meio de uma montagem particular de palavras e matéria. Na seção seguinte seguinte veremos como *Breu*, *Vidrotexto 1* e *Vidrotexto 3* colocam em crise a ideia da linguagem como representação, através de alguns expedientes que Magritte utilizou para desfazer o suposto caligrama secretamente construído (FOUCAULT, 2008 [1973]) em *La trahison des images* (1929, apêndice imagem 0). No penúltimo parágrafo, através da referência teórica de Rancière, será analisado o tipo de escolha de montagem feita por Nuno Ramos para tentar entender suas especificidades estéticas. Os conceitos de Rancière de *frase-imagem* e *montagem* dentro do regime estético da arte (RANCIÈRE, 2014 [2003]) entrarão em diálogo com outros conceitos tais como *forma fraca* do próprio autor, retomado por Julia Studart (2014), e *não pertencimento*, de Florencia Garramuño (2014).

O caligrama desfeito: a crise da linguagem

Ao abordar as formas estéticas de Nuno Ramos, junto com a problematização da relação linguagem e matéria, parece interessante a possibilidade de efetuar um laço comparativo entre a análise que Foucault faz de *La trahison des images* (1929, [imagem 4]), de Magritte, e esses “textos-obras plásticas” de Nuno Ramos, tentando associar alguns conceitos convergentes da análise e destacando algumas diferenças.

Obviamente os desenhos³ do cachimbo de Magritte, acompanhados pela escrita, entrecruzam planos distintos dos associados por Nuno Ramos. Magritte junta em uma mesma obra desenho e escrita, enquanto Nuno junta escultura (matéria) e escrita, no seu caso sempre feita de matéria (vaselina, breu etc.), um verbal solidificado. Dito isso, começamos a ver como Foucault analisa essa combinação em Magritte e os efeitos causados, para em um segundo momento aplicá-la às obras selecionadas de Nuno Ramos.

Segundo Foucault, a originalidade do quebra-cabeça montado por Magritte reside no fato dessa associação entre o desenho de um cachimbo e a escrita *Ceci n'est pas une pipe* tornar ambígua essa mesma relação: não é mais possível dizer se a asserção é falsa, verdadeira ou contraditória (FOUCAULT, 2008 [1973], p. 21).



Imagem 4: La trahison des images (1928-29), René Magritte, Los Angeles County Museum of Art, óleo sobre tela 63,5x93,98 cm. Retirada de: <http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/07/critica-storia-immagini/attachment/rene-magritte-la-trahison-des-images-1928-29-los-angeles-county-museum-of-art-los-angeles/>. Acesso em: 27 Jul. 2018.

A escrita *Ceci n'est pas une pipe* pode questionar o poder de representação da linguagem verbal, assim como o fato do desenho acima ser de fato um cachimbo.. Vamos tentar entender melhor essa colocação. poderia estar indicando que a frase em si, ou seja, a junção em sequência de palavras *ceci+n'est+pas+une+pipe*, não é de fato um cachimbo na sua materialidade, mas só remeteria à essa ideia. As palavras, constituintes da linguagem verbal, não possuem as mesmas camadas sensoriais da matéria, elas só remetem a essas propriedades por convenção. Ao dizermos a palavra cachimbo, por exemplo, podemos imaginar algumas propriedades desse objeto, enquanto se tivermos um cachimbo nas mãos as percepções serão diretas e por contato com o objeto. A linguagem, ferramenta inefável, tenta representar coisas sem ter matéria, será que ela consegue? Ao mesmo tempo, a sequência de palavras *Isso não é um cachimbo* poderia estar questionando o fato de o desenho acima ser verdadeiramente um cachimbo. De fato, tirando a materialidade do papel e da tinta, não há um cachimbo em terceira dimensão, não poderíamos estar fumando o cachimbo desenhado. O que faz com que aquele desenho remeta a um cachimbo é só a junção de cores, traços e linhas que remete ao visual de um cachimbo, mas de fato, ali, não existe um cachimbo para pegarmos na mão. O pronome demonstrativo *ceci* e a negação *ne* tornam a legenda uma mera contradição do desenho acima, assim como

³ Desenhos ao plural, porque existem pelo menos umas duas versões bastante conhecidas e outras menos conhecidas.

uma mera contradição de si. Existem várias possibilidades de interpretação, todas verdadeiras e falsas ao mesmo tempo:

- a escrita se contradiz, já que acima há um desenho de um cachimbo. Ela autoquestionaria então o próprio poder de representação, afirmando que, provavelmente, apenas o desenho acima é um cachimbo, a linguagem portanto seria falsa;
- a escrita não se contradiz a si mesma, só estaria afirmando que o desenho é mera representação⁴;
- a escrita questiona tanto ela mesma, quanto o desenho, ambos são vestígios de uma materialidade que ali não está presente.

Magritte, portanto, torna “invisível a simplicidade do resultado” (FOUCAULT, 2008, [1973], p. 21). O caligrama secretamente construído por Magritte, segundo Foucault, está sendo desfeito, pois entra em contradição um dos princípios fundamentais que é “fazer dizer ao texto aquilo que o desenho representa” (Idem: p. 22). Se pensarmos na forma tradicional do caligrama, ou seja um “Texto cuja disposição gráfica pretende formar uma imagem que se relaciona com o conteúdo do texto”⁵, podemos afirmar que “La trahison des images” não é um caligrama clássico, na verdade Foucault só está afirmando que essa combinação de didascália e imagem resultaria na mesma imediatez de um caligrama que quebra as antigas oposições binárias da “nossa civilização alfabética”, ou seja, “mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.” (Idem, p. 23). Mas, no exato momento em que essa imediatez se manifesta, ela se desfaz pelo uso do Ceci e da negação ne. Agora poderíamos aplicar essa análise em igual medida às obras selecionadas de Nuno Ramos: Breu , Vidrotexto 1, e Vidrotexto 3. De fato, estamos novamente diante de obras que juntam linguagem verbal e representação plástica, que não são propriamente um caligrama, mas que brincam e desafiam a imediatez que reside na junção de um texto que diz o que está logo ao lado em forma de escultura, construindo e quebrando ao mesmo tempo a imediatez do caligrama. Essas obras são compostas por textos escritos por vezes com carvão, vaselina e cobertos de breu, líquidos ou sólidos, que não são nada mais nada menos que o relato do procedimento seguido para alcançar as esculturas que os acompanham presencialmente ou o próprio processo utilizado para realizar a escrita junto com outros materiais. O catálogo de 2010 do autor coloca, além das fotos das obras, os textos que a acompanham de forma completamente legível, já que não o são na versão exposta em obra, e assim vem a descrição (imagem 1, 2, 3, 4) que acompanha Vidrotexto 1 e Vidrotexto 3 (RAMOS, catálogo, 2010, p. 62):

⁴ “Nada de tudo isso é um cachimbo; mas um texto que simula um texto; um desenho de um cachimbo que simula o desenho de um cachimbo; um cachimbo (desenhado como se não fosse um desenho) que é o simulacro de um cachimbo (desenhado à maneira de um cachimbo que não seria, ele próprio, um desenho)” (FOUCAULT, 2008 [1973], p. 67-68).

⁵ Caligrama (francês *calligramme*, de *calli[graphie]*, caligrafia + *[idéo]gramme*, ideograma), substantivo masculino. Texto cuja disposição gráfica pretende formar uma imagem que se relaciona com o conteúdo do texto. “caligrama”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <<https://www.priberam.pt/dlpo/caligrama>>. Acesso em 06 dez. 2017.

Trecho do livro *Cujo* escrito sobre o chão com vaselina e coberto por poça de óleo e lâminas de vidro derretido moldadas a partir de folhas de palmeira (RAMOS, catálogo, 2010, p. 58).

Dois trechos de *Cujo*. O primeiro, escrito com vaselina sobre o chão, coberto por poça de óleo e lâminas de vidro derretido moldadas a partir de folhas de palmeira. O segundo, escrito sobre lâminas de vidro apoiadas em garrafas cheias de óleo (RAMOS, catálogo, 2010, p. 58).

Uma primeira diferença da obra de Magritte está no fato de a obra de Nuno Ramos ter uma presença matérica forte. Em *La trahison des images*, há um suporte de tinta e papel e só um desenho de um objeto e um conjunto de letras que são usadas convencionalmente para indicá-lo, enquanto *Breu*, *Vidrotexto 1* e *Vidrotexto 3* têm uma presença matérica, em termos de quantidade e de variedade de substâncias (breu, vidro, vaselina, carvão) muito mais marcada, substâncias estas perceptíveis através dos cinco sentidos. Além disso, a montagem e a junção dessas materialidades na obra de Nuno Ramos indicam, muitas vezes, como no caso de *Breu*, o próprio processo de ateliê para criar aquela obra. Assim, essas escritas corporificadas, de vaselina ou carvão, indicam algo que está presente junto delas, enquanto o cachimbo não está. A contradição entre verbo e imagem que em Magritte é dada pelo demonstrativo *ceci* e a negação *ne* que rompe a transparência que normalmente caracterizaria aquele tipo de associação de uma frase legendando a imagem em uma espécie de tautologia excessiva, na obra de Nuno Ramos é dada pela opacidade que caracteriza a leitura dos textos. Sabemos que os textos relatam o que está fora, o processo que originou aquilo que está fora e, tratando-se muitas vezes de esculturas “estranhas”, a escrita é como se fosse uma fórmula decodificadora da inteligibilidade da obra. Ao mesmo tempo, o brilho do breu, dos óleos e a presença de matéria, que cai pesada em cima do texto, torna-o opaco. Os textos não são mais legíveis, a matéria que os compõe ou que é derramada sobre eles, faz perceber toda a fragilidade da ferramenta da linguagem verbal. Essa última não é física, por mais que nessas obras a escrita tenha uma consistência. A palavra breu nunca terá as mesmas propriedades físicas do breu, ela remeterá sempre a algo fora de si; não terá cor, cheiro, consistência, todas as referências sensíveis e extrassensíveis estão fora da linguagem. No caligrama feito e desfeito de Magritte, os dois suportes são frágeis⁶, o verbal e o figurativo, pois ambos só se referem a um objeto que não está presente, só há uma remissão, e eles se contradizem reciprocamente. Em Nuno Ramos, há um elemento forte que é representado pela matéria, o lado físico da obra. Pois a matéria é tudo o que fica como percepção para os sentidos e que não pode ser demolido pela linguagem, uma negação da linguagem não poderia anular o que os nossos sentidos percebem como presença, como acontece com a negação da frase *ceci n'est pas une pipe* que coloca

⁶ Usa-se o adjetivo *frágil* sem conotação privativa ou negativa, mas no sentido de que ambos indicariam um objeto sem esse objeto estar presente. A frase *Isto não é um cachimbo* faz referência a um objeto que não está lá, assim como o desenho do cachimbo, tirando a materialidade da folha e da tinta, não é o cachimbo, mas só a reprodução da sua imagem.

em xeque também o desenho. A ilegibilidade do texto aponta para uma opacidade que lhe é própria por uma matéria que vem se escrever nele sem ter presença, o texto quer dizer algo que não está entranhado nele. O autor brasileiro, através de uma montagem de planos e de elementos, vem questionar os próprios fundamentos da linguagem verbal, mostrando ao mesmo tempo a busca constante do ser humano pela transparência da linguagem. Como fica visível pela obra *Vidrotexto 3*, a busca pela transparência é desviante, os reflexos possíveis e imaginados do texto se espelhando no vidro são frágeis. O texto que diz o que está fora, coberto por uma lasca de vidro, desdobra-se no seu reflexo, reproduzindo a ideia da linguagem como referência, mas trata-se de uma transparência que engana, pois a refração do vidro quebrado deixa o texto ilegível, a perfeição do suposto caligrama se desfaz. O reflexo enquanto duplo pode ser enganoso e desviante. O reflexo de um vidro quebrado pode dar uma impressão de realidade que não corresponde perfeitamente ao que reflete, a suposição desse reflexo é o interessante da transparência, ou seja, uma afirmação de opacidade. Parece que o autor está interessado por uma linguagem do fragmento, uma linguagem do desvio, uma linguagem que não deixa ver, mas que deixa supor, invertendo a afirmação de Foucault numa imagem que não deixa ver e numa linguagem que não diz:

A transparência é uma camada que mal se percebe (a não ser reflexos), mas que cria uma espécie ambiente. A água, quando deixa ver aquilo que recobre, através da própria limpidez e finitude do seu fundo, transforma-se nesta camada. Aparece como um desvio daquilo que guarda em seu interior, recobrando-o com seus cuidados e refrações, mas deixa supor seu interior neste desvio. Esta tensão entre as duas imagens, a percebida e a suposta, é que dá interesse à transparência (RAMOS, 1993, p. 65).

Se todas as coisas refletissem como espelhos, viveríamos num mundo de relações ininterruptas: tudo remeteria a tudo, como quando pomos um espelho em frente ao outro (mas como seria monótono!). A identidade de um objeto depende antes de mais nada da sua opacidade (RAMOS, 1993, p. 49).

O autor parece desafiar a fragilidade dos signos, cuja materialidade é composta só pelo risco da tinta no papel, fazendo textos em relevo em todas as esculturas mencionadas. Desafia a matéria que vira linguagem pura, e desafia a linguagem forçando-a em uma materialidade que não lhe pertence, sublinhando dessa forma mais uma vez essa contradição da pretendida mimesis, a linguagem deveria representar ou estar por algo sem de fato ter as propriedades das coisas. Por isso a semelhança é uma miragem, “a semelhança é o melhor disfarce” (RAMOS, 1993, p. 73). Pode-se dizer, portanto, que:

- o mesmo jogo de construção da imediatez do caligrama que junta texto e referente, se faz e desfaz tanto na obra de Magritte quanto na de Nuno Ramos;
- o mesmo papel fundador de contradição que é desenvolvido pelo pronome demonstrativo *ceci* e a negação *ne* em *La trahison des images* (1929), nas obras

de Nuno Ramos é dada pela ilegibilidade do texto, pela opacidade ou pela simulação da transparência criada pela matéria que o cobre (ora breu, ora vidro, ou ainda óleo). Nos dois casos há um elemento plástico e um elemento verbal que querem se igualar, sem conseguir fazê-lo;

- nos dois casos é questionada a capacidade de representação da linguagem, tanto sensível quanto extrassensível, pois na linguagem não há nem imanência nem função referencial, ela é puramente convencional, portanto deferível e pode ser sempre renegociada, dependendo de situações, contextos e interlocutores. Na obra de Magritte, tanto o desenho quanto a escrita, uma representante do plástico outra do verbal, são elementos fracos porque não trazem consigo o objeto ao qual se referem, ao contrário, confirmam o fato de ele não estar lá. Em Nuno Ramos o texto, portanto, o elemento verbal, que também é feito de matéria (vaselina, carvão etc., às vezes em relevo, como que para realçar por oposição visual a sua natureza inefável) é o elemento fraco; o elemento escultural plástico configura-se como elemento forte. Apesar da mutabilidade da matéria e do seu contínuo fluxo entre o ser, o não ser e o devir outra coisa, ela sempre é atingível pelos sentidos, pela presença. Os textos presentes nas obras poderiam até contradizer a parte matériaca, mas esta última enquanto presença nunca seria posta em xeque, no caso sempre e somente o texto, portanto, a linguagem, seria insuficiente ou falsa.

Mas em que tipo de regime se inserem essas operações estéticas e que tipo de prática adotam para chegar aos efeitos desejados? Que tipo de operação permite sair do convencionalismo e, mais ainda, gerar uma metarreflexão que envolva a linguagem e leve a arte a repensar suas formas de expressão através da expansão de suportes que indicam expansões de práticas?

A frase-imagem: uma nova montagem que divide e junta

Visto os efeitos causados pelo tipo de associação de planos das obras analisadas, cabe agora uma reflexão sobre a tipologia de prática em que se inscreve essa escolha estética. Ou seja, é óbvio que as inquietações de obras de arte modernas ou antigas se expressam em planos estilísticos completamente distintos da arte contemporânea, em que a rígida especificidade dos meios, das técnicas e dos suportes desmorona a cada instante, mas como se realiza essa friabilidade dos suportes? Parece interessante entender um pouco melhor como e por que acontece a passagem de uma arte específica para uma arte do inespecífico, e ver que tipo de recursos são utilizados em termos de escolhas estéticas para que seja alcançado o efeito almejado.

Há várias nomenclaturas que poderiam ser utilizadas para problematizar essa nova forma de regime estético: arte do inespecífico (GARRAMUNO, 2014), frase-imagem (RANCIÈRE, 2014), forma fraca (RAMOS, 2011 e STUDART, 2014). Todas referem-se a um uso particular do híbrido, que não é simples acoplamento de coisas diversas, mas sim a ideia de uma pluralidade necessária para suprir novas exigências expressivas. Na produção de arte contemporânea, não é tudo o que se mistura e junta

ou faz referências a planos distintos que possui a força da frase-imagem, nova fórmula expressiva que foge da enumeração esquizofrênica e da linguagem mercantil ao mesmo tempo (RANCIÈRE, 2014 [2003], p. 58). A diferença está na ideia de montagem, em como “os diversos” são montados entre eles. Destarte, Nuno Ramos escreve:

As árvores e a natureza de modo geral pertencem a este tempo, mas também o plástico e os objetos banais, desde que dentro de um continuum, sem montagem, sem que se tornem parte. Quando se tornam parte se contentam, perdem a unidade da lama que dissolve e repõe. É preciso que o plástico não destoe da fibra das folhas para que uma eternidade, perdida para dois, apareça. A duração, superior à aparição contrastante dos elementos, é que deve governá-los. Seria prepotente e falsamente prometeico montá-los, como se fôssemos nós os autores. É preciso devolver aos objetos fabricados e de uso comum a autonomia do que não tem autor nem utilidade nenhuma (RAMOS, 1993, p. 59).

Nesse texto de *Cujo*, o autor parece afirmar que não deveria existir montagem nenhuma, deixando os objetos ao seu próprio destino, como se fossem realidades ontológicas autônomas, sem porquê e nem razão exterior a eles mesmos. Na verdade, o que Nuno Ramos está afirmando é que a sua montagem é uma não montagem, no sentido em que a matéria é tratada pelas suas propriedades físicas, e são essas propriedades reais, esses elementos que parecem ser juntados naturalmente sem um autor que prometeicamente tenta fechá-los em uma moldura ou no perímetro de uma estátua, tanto que é a matéria derretendo e se transformando protagonista de suas obras. Ao observar as obras selecionadas: o vidro de *Vidrotexto 3* quebra, o óleo e a parafina molham o chão, saem das garrafas, enquanto as lâminas de vidro derretidas e a vaselina de *Vidrotexto 1* molham o chão, fluem sem contenção. Isso de alguma maneira é montar sem montar, no sentido em que a matéria é deixada solta, se dispõe em um continuum de heterogêneos, que, por ser natural e não prometeicamente encaixada em uma forma da arte específica figurativa ou plástica (tradicional e com suporte único), não resulta falsa.

“A aposta da arte contemporânea no inespecífico” reside nessas “porosidades de fronteiras” (GARRAMUÑO, 2014, p. 15-16). Um dos exemplos, além das obras acima mencionadas, é *Fruto Estranho* (2010, imagem 5). Essa última obra faz uso de áudio, audiovisual, materiais plásticos (dentre os quais madeiras, arsênico, contrabaixos, aviões monomotor...). Nessa obra, para além da junção de elementos díspares e em contraste, a rede de referência que cada meio utilizado propicia é muito extensa. Há duas árvores e aviões recobertos de sabão e das árvores goteja soda cáustica caindo nos contrabaixos. A árvore gotejando veneno seria inspirada por um conto de Pushkin (GARRAMUÑO, 2014, p. 94). Dois altos falantes passam tocando *Strange Fruit* (1960), de Billy Hollyday, enquanto um monitor mostra uma cena em looping de *A fonte da donzela* (1960), de Ingmar Bergman. Falando em montagem em lato sensu, não compreendendo essa palavra apenas como montagem cinematográfica, mas sim como processo de elaboração de obras através da junção de diferentes suportes ou de elementos díspares dentro de

uma mesma forma expressiva, pode-se dizer que os processos utilizados por Nuno Ramos são comparáveis aos usados por Godard na criação do filme *História(s) do cinema* (1988). No caso de Ramos, o díspar e o cruzamento de referências leva a questionar o porquê da aproximação da música de Billy Hollyday, composta contra o linchamento dos afro-americanos, ao gotejar do arsênico nos contrabaixos, colocando o espectador no centro de uma problematização e de um entendimento que não se desvela facilmente. Contra toda homogeneização da mensagem midiática entra o enigma, pedindo ao espectador uma participação ativa na recepção da obra, um pouco à medida do espectador emancipado e de um artista ignorante, para brincar com títulos de outras obras de Rancière⁷.



Imagem 5: Fruto Estranho (2010), Nuno Ramos.

Retirada de: RAMOS, Nuno. Site do autor.

<http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106>. Acesso em: 27 Jul. 2018.

A comparação entre Godard e Ramos é natural, pois Rancière usa esse filme exatamente para analisar uma nova escolha estética da contemporaneidade que, apontando para o inespecífico, faz uso dos díspares em um efeito de junção e disjunção com vistas à perda da medida comum, ou melhor, à edificação de uma nova medida comum:

A essa literalização, de espírito surrealista, responde aqui uma relação enigmática do texto com a voz, e da voz com os corpos visíveis. (...) O que fazem as palavras do texto relativamente aos elementos visuais? Como se ajustam aqui o poder de conjunção, pressuposto pela montagem, e a potência de disjunção implicada na radical heterogeneidade de um plano não identificado de uma escada noturna, do testemunho sobre o fim do gueto de Varsóvia e da aula inaugural de um professor no Collège de

⁷ Faz-se aqui referência aos livros "O espectador emancipado", 2012 [2008] e "O mestre ignorante", 2002, [1987].

France que não tratou nem de cinema nem da exterminação nazista? Já podemos entrever aqui que a medida, o comum e a relação entre os dois se dizem e se conjugam de várias maneiras (RANCIÈRE, 2014 [2003], p. 48).

Parece portanto que o que as novas formas de arte colocam em discussão é o entendimento da medida comum: textos de matéria que fazem desmoronar o sentido do texto, pois não podem ser lidos; folhas de palmeiras que são utilizadas para dar forma aos pedaços de vidros soltos que cobrem parte do Vidrotexto 3; matérias gritantes como óleo e vaselina por vezes impossivelmente solidificadas. Já outras obras de Nuno Ramos deixam essa proposta de forma ainda mais evidentes, como os quadros em relevo de 1991, em que as matérias que os compõem nessa justaposição harmoniosa quebram a superfície linear própria do quadro para se projetar no mundo, marcando a presença junto com o espectador. Portanto, o “choque do heterogêneo fornece a medida comum” (RANCIÈRE, 2014 [2003], p. 55), que é de alguma maneira entendida como desmedida.

A medida comum, fora da frase-imagem (nova forma de montagem), poderia ser entendida tanto como a qualidade do que é próprio, ou seja, o específico como forma expressiva (pintura, literatura, escultura como campos autônomos e definidos), quanto como o relato de eventos específicos definidos, como por exemplo um quadro que retrata um evento histórico importante. A nova medida comum, dentro da frase-imagem, pode ser entendida ao contrário tanto como junção de materiais diversos, quanto como referências distintas em termos de assuntos/objetos, exatamente como a realização de Godard, que é um cinema feito por uma “série de apropriações de outras artes” (RANCIÈRE, 2014 [2003], p. 52) que “atravessa as fronteiras das artes e denega a especificidade dos materiais” (Idem). Essa escolha estética que Florencia Garramuño chama em um viés positivo como arte do inespecífico – no sentido de uma reconstrução de espaços de reconfiguração da arte para encarar condições híbridas do mundo contemporâneo que possam responder a exigência de construção de novas comunidades – poderia ser associada ao que Rancière define como frase-imagem. Nada mais aplicável à obra de Nuno Ramos, já que a ideia de frase-imagem discute as configurações da arte partindo das funções peculiares dos planos de intersecção muito usados pelo autor, como vimos nas obras selecionadas, o dizível e o visível, algo da linguagem e algo das artes plásticas. Com essa expressão não se pretende necessariamente que a frase seja o dizível e a imagem o visível (RANCIÈRE, 2014 [2003], p. 57), pois nas obras analisadas os textos perdem a função do dizer, já que não é possível lê-los senão em maneira fragmentada ou aproximativa; assim como a imagem não é mais o visível, pois o que se vê nas obras de Nuno Ramos é o fruto de um processo que não tem uma função referencial. Os produtos plásticos no fundo não representam nada senão a matéria na sua soltura, a matéria em transição:

Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença, que lhe conferia carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica (RANCIÈRE, 2014 [2003], p. 57-58).

Essa descrição do que seria o processo de montagem operado através da frase-imagem parece refletir o processo usado por Ramos, pois qualquer tipo de encadeamento consequencial de ações encontra-se desfeito, isso com ou sem a presença de um texto verbal, assim como a parte plástica não desenvolve mais uma simples função de representação transparente. Obviamente Rancière alerta: a “frase justa” não excede nem na esquizofrênia da enumeração caótica de elementos, nem nas formas de arte do “embrutecimento consensual” (RANCIÈRE, 2014 [2003], p. 58). Imagina-se que o filósofo francês esteja defendendo a ideia de que “a grande parataxe” (Idem), essa verborragia da arte contemporânea feita de uma mistura de práticas, assuntos, suportes e materiais não signifique que tudo vale (rejeito da esquizofrênica da enumeração), e também que existem para ela dois caminhos possíveis: se inserir em uma simples lógica de arte livre (tipo de produção valorizada) ou em uma arte funcional à lógica de mercado (tipo de produção rejeitada porque funcional ao embrutecimento consensual). Nem tudo o que é produção artística contemporânea pode ser considerado dentro da escolha estética da “grande parataxe”, apesar de poder apresentar alguns traços de combinação de elementos diversos. Nuno Ramos falando de si em uma entrevista a Rodrigo Naves afirmará:

Acho que o que acontece no meu caso é que trabalho com uma noção de forma fraca, o que me obriga a uma movimentação constante, como se o chão estivesse quente sob os meus pés. Este movimento expansivo, como um pulmão dilatando, é decisivo para cutucar o mundo e examinar o que a arte pode. Para isto, não tenho à disposição um coração formal, universalizante, como o construtivismo tinha. Ao contrário, minha ideia de forma é a de uma goma, sempre em potência e nunca completamente determinada (28 de novembro de 2011).

Essa afirmação confirma a “potência da grande parataxe”: “onde todo ‘próprio’ desmorona, onde todas as medidas comuns das quais se nutrem as opiniões e as histórias são abolidas em proveito de uma grande justaposição caótica, de uma grande mistura indiferente das significações e das materialidades” (RANCIÈRE, 2014 [2003], p. 54).

Conclusões finais

Nuno Ramos, em suas práticas e escolhas estilísticas, representa a pleno título o regime estético da arte que faz da escolha de uma nova montagem seu expediente favorito. As formas movediças e interseccionadas, e os procedimentos estéticos aplicados incorporam os questionamentos que ele faz sobre linguagem. De fato, suas obras tematizam muito a diátribe entre linguagem e matéria, no sentido de questionar o poder de representação da linguagem, usando técnicas que, através do cruzamento de verbal e não verbal, visam mostrar a fragilidade dessa ferramenta, fazendo emergir algumas das aporias da linguagem, tais como indicar substância sem ter a terceira dimensão da substância.

Essa forma de montagem usada por Nuno Ramos, podendo ser definida como forma de arte do inespecífico (GARRAMUÑO, 2014), como frase-imagem (RANCIÈRE, 2003) ou como noção de forma fraca (STUDART, 2014), nos termos acima expostos, configura-se, em todos os casos, como uma dimensão contemporânea do estético que não se oferece, nem se revela ao espectador dizendo e mostrando algo. Sua recepção está, portanto, sujeita a um processo de montagem que também envolve o engajamento ativo de quem frui da obra e não só de quem a realiza.

Estas se configuram apenas como reflexões iniciais e não exaustivas sobre novos regimes estéticos e novos processos de montagem que caracterizam tanto as produções híbridas nas artes plásticas quanto na literatura; chama-se por fim a atenção para a necessária convergência de diferentes campos do saber na articulação de uma reflexão crítica que possa abranger a amplitudes discursivas dessas produções.

LANGUAGE AND MATTER: WHEN ASSEMBLAGE DIVIDES AND COMBINES

Abstract: The following article aims at conducting a critical analysis comparing the works of René Magritte, *La trahison des images* (1929), and some visual arts works of Nuno Ramos, especially those that unite different media and ways of expression such as *Breu* (1990), *Vidrotexto 1* (1991), *Vidrotexto 3* (1991). The comparison between these works will be made through the analysis of issues related to the philosophy of language, among them, the disparity between language and matter, the insufficiency of language as a mean of representation, and the complementarity or contraposition of the media used in new artistic processes at play.

Keywords: language; representation; Nuno Ramos; Magritte.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In:_____. *Magia e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução por Sergio Paulo Rouanet. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1933], p. 109-113.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1966].

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2008 [1973].

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos. Catálogo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo, Editora 34, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução Monica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014 [2003].

STUDART, Julia. *Ciranda da poesia*, Nuno Ramos por Júlia Studart. Rio de Janeiro: EdUerj, 2014.

Entrevista:

Transformar a desmesura em liberdade - Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves. São Paulo: 28 novembro 2011. Acesso em: 05 out. 2018. Disponível em: http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=36.

Imagens:

Imagem 1: *Breu* (1990), Nuno Ramos. Retirada de: RAMOS, Nuno. Site do autor. <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=90&cod_Serie=8>. Acesso em: 27 Jul. 2018.

Imagem 2: *Vidrotexto 1* (1991). Retirada de: RAMOS, Nuno. Site do autor. <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=14Ac>. Acesso em: 27 Jul. 2018.

Imagem 3: *Vidrotexto 3* (1991). Retirada de: RAMOS, Nuno. Site do autor. <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=16>. Acesso em: 27 Jul. 2018.

Imagem 4: *La trahison des images* (1928-29), René Magritte. Retirada de: <<http://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/07/critica-storia-immagini/attachment/rene-magritte-la-trahison-des-images-1928-29-los-angeles-county-museum-of-art-los-angeles/>>. Acesso em: 27 Jul. 2018.

Imagem 5: *Fruto Estranho* (2010), Nuno Ramos. Retirada de: RAMOS, Nuno. Site do autor. <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106>. Acesso em: 27 Jul. 2018.

ARTIGO RECEBIDO EM 14/08/2018 E APROVADO EM 12/09/2018