

Nuno Ramos: do corpo da linguagem narrada ao corpo matérico

127

Christiane de Faria Pereira Arcuri

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo:

Neste estudo propomos um diálogo entre a obra literária *Ó* (2008) – os capítulos “Manchas na pele, linguagem” e “No espelho” – e a obra visual – os *Quadros sem títulos* (1990 - 2008) –, de Nuno Ramos (1960). Destacamos como o autor-narrador-artista aproxima as questões indissociáveis nos corpos das linguagens que opera; das relações dialéticas entre matéria e palavra; entre corpo e imagem; entre o efêmero e o híbrido na contemporaneidade.

Palavras-chave: corpo; tempo; obra visual; literatura; contemporaneidade.

Abstract:

In this study we propose a dialogue between the literary work *Ó* (2008) - Chapters “Skin blemishes, language” and “In the mirror” – and the visual work – *Tables without titles* (1990 to 2008), of Nuno Ramos (1960). We highlight as the author-narrator-artist approaches the inseparable issues in the bodies of languages that operates; the dialectical relationship between matter and word; the dialectical relationship between matter and word; between body and image; between the ephemeral and the hybrid in contemporary.

Keywords: body; time; visual work; literature; contemporary.

Introdução

Neste estudo nos reportamos ao livro *Ó* (2008) – vencedor do Prêmio Telecom de Portugal –, de Nuno Ramos. O autor recorre com regularidade à mistura de gêneros literários – ensaio, prosa poética, conto curto, crônica, aforismos –, nos sete capítulos (não sequenciais) mencionados de *Ó*¹. No entanto, discorreremos sobre o primeiro capítulo do livro, “Manchas na pele, linguagem”, e o último, “No espelho”, uma vez que neles o autor introduz e parece concluir, respectivamente, os assuntos mencionados também nos sete *Ós*.

No primeiro e último capítulos de *Ó*, as observações e os questionamentos dos quais Nuno Ramos trata são acerca do seu corpo e da influência do tempo sobre ele. Os capítulos estabelecem uma relação do autor-narrador no cotidiano, inclusive no que tange à sua concomitante produção como artista visual onde desenvolve a relação dialógica com o corpo matérico.

A cena que dá início ao capítulo “Manchas na pele, linguagem”, em *Ó* (RAMOS, 2008, p. 11-31) é a da visão do autor-narrador perante o próprio corpo – como escritas do eu. Logo na primeira linha do capítulo, Nuno Ramos diz: “Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes”. E retoma essa impressão ao se deparar com seu corpo “no espelho” – título, inclusive, do último capítulo de *Ó* (p. 273-283) – e subitamente pronunciar que seu corpo é como “um quase-estranho, [...] que não controla a própria aparência. [...] Um misto de orgulho e de medo [...]”. Estudamos sobre o estádio do espelho (Lacan, 1998), para entendermos melhor como se dá a relação que Nuno estabelece enquanto narrador-artista; entre o corpo do imaginário e a imagem do corpo real; entre corpo e linguagem.

Quanto à obra visual nos referimos aos *Quadros sem títulos* produzidos desde a década de 1990. Através da hibridez e da

1 Os outros 25 capítulos do livro têm os seguintes títulos: Capítulo 1. “Manchas na pele, linguagem”; 2. “Túmulos”; 3. “Tocá-la, engordar, pássaros mortos”; 5. “Perder tempo, vontade, uma cena escura”; 6. “Galinhas, justiça”; 9. “Bonecas russas, lição de teatro”; 10. “Canhota, bagunça, hidrelétricas”; 11. “Manias, na trincheira”; 12. “Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?”; 14. “Prédios vazios, contra fatos, arquitetura ruim, simultaneidade”; 16. “Sinais de um pai sumido, canção”; 17. “Elogio ao bode, ironia”; 19. “Coisas abandonadas, gargalhada, canção da chuva, previsão do tempo, ida à Lua, ida a Marte”; 20. “Infância, TV”; 21. “Esquecer os sonhos, ovas”; 22. “Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não”; 23. “Mulheres nuas, segunda via autenticada”; 25. “No espelho”.

efemeridade das materialidades na composição visual esses *Quadros sem títulos*, também nos anos subseqüentes, mais precisamente até o ano de 2008, apresentam a aglomeração heterogênea de elementos com os quais Nuno Ramos convive rotineiramente.

A experiência estética nos *Quadros sem títulos* é favorecida pela saturação de materiais, os quais funcionam como imagens de acumulação e não de subtração; e tais materiais, apesar de parecerem camuflados, permitem a assunção profusa de novas combinações (inusitadas estética e conceitualmente) de formas, cores e texturas. Nos *Quadros sem títulos*, as camadas sobrepostas de elementos e substâncias também tornam obscura a identificação de uma única camada superficial e uniforme – uma epiderme, por exemplo: “Se uma superfície é aquilo que coloca um corpo em contato com o mundo externo, [...] os *Quadros* de Nuno Ramos, por mais que projetem para fora, são desprovidos de superfície” (MAMMÌ, 1997, p. 189). E sempre falta algum(a) pedaço/parte nos elementos plásticos que Nuno Ramos utiliza: um fundo de bacia, uma parte do espelho, a pele de algum organismo, por exemplo.

Confrontamos aqui a produção visual de Nuno Ramos nos *Quadros sem títulos*, desde sua temática até os aspectos perceptivos de sua linguagem estética – com a linguagem da narração dos primeiro e último capítulos de *Ó*, aproximando-os pelo viés do “reduto da memória” (FABBRINI, 2002, p. 105). Concordamos com este autor, que ressalta como Nuno Ramos busca investigar, por meio da matéria acumulada nas composições visuais, novas soluções formais já indiciadas na historiografia da arte.² A partir do pressuposto dessa abordagem, procuraremos entender como Nuno Ramos procura destacar, ao amontoar e conjugar visualmente um excesso de materiais plásticos, a incidência do tempo na decomposição dessas “coisas” matéricas, da mesma forma como evidencia o lado amorfo do cotidiano ao torná-las indiferenciadas. Entendemos que haja a complementaridade entre os corpos das linguagens expressas por Nuno Ramos, para tanto, recorreremos *A vida sensível* (COCCIA, 2010).

² Quando nos referimos à historiografia da arte, falamos das referências artísticas a que Nuno Ramos recorre, ou seja, às vanguardas modernas relacionadas ao processo de acumulação matérica, aplicado visualmente pelos dadaístas, assim como à sobreposição de objetos efêmeros pelos artistas representantes da arte povera.

Vemos também como nos parece proposital que, pelo processo de condensar esteticamente os elementos matéricos, Nuno Ramos possa evidenciar a ideia de fragmentação, de modo conceitual, da deterioração, do desgaste e do desperdício como consequências da ação do tempo sobre esses elementos ampliados visualmente pelo viés da contemporaneidade. Na mesma medida, problematizamos uma das questões historicamente mais controversas das discussões entabuladas tanto nas Artes Visuais como nas Letras – a ideia de representação, a despeito da relação entre os corpos que se apresentam.

Pesquisamos como Nuno Ramos amontoa no corpo matérico das suas composições, porém de modo fluido, os diversos e divergentes materiais e substâncias (como latão, cobre, alumínio, pelúcia, plásticos, tecidos, corino, espelho, acrílico, vaselina, pigmento, tinta a óleo e canos de aço inoxidável), na conjugação de formas e direções estéticas. Com um olhar muito particular da contemporaneidade, o artista obtém um resultado que procede plástica e conceitualmente nas especificidades efêmeras dos corpos e elementos matéricos predispostos à hibridização.

1. A complementaridade nos/dos corpos: do corpo-linguagem ao corpo-imagem

Ao maximizar o procedimento matérico na figuração do imaginário da contemporaneidade, Nuno Ramos estabelece um sentido de paroxismo: se por um lado exacerba e valora a essência matérica, por outro, propicia a sua própria exaustão, deixando expostos seus limites conceituais. O procedimento de incorporação da matéria como linguagem temporal presume a correspondência da narração textual nos capítulos em questão com as mudanças corporais de Nuno Ramos no tempo. Uma linguagem suplementa a outra.

Em outras palavras, quando dissemos uma linguagem suplementa a outra, pautamos um diálogo entre as linguagens que Nuno opera: o corpo das narrativas textuais e as percepções visuais sobre o seu próprio corpo-pele-tempo. Na verdade, um corpo único suscetível às questões implícitas às narrativas concomitantes de Nuno – a textual e a plástica.

Recorremos *A vida sensível* (COCCIA, 2010) a fim de relacionarmos a complementaridade das linguagens que Nuno desenvolve à sua reflexão contundente sobre uma física do sensível e uma antropologia da imagem. O autor, ao deslocar o sensível do psíquico, coloca-o em um “fora absoluto” e afirma que o que difere o homem não é a sua provável racionalidade, mas uma especial relação que mantém com as imagens. A imagem torna-se uma experiência da exterioridade; uma forma que vive em outro corpo; em outro objeto – daí a provável sensação de estranheza que pode ocorrer nessa relação.

A percepção do corpo e de suas transformações, relatadas por Nuno Ramos nos capítulos em destaque de *Ó*, provém da constatação “de que o corpo muda, opera o tempo todo um movimento cuja finalidade pertence apenas a ele. [...] foge [o corpo] ao nosso controle, às nossas expectativas” (RAMOS, 2011, p. 15).³ Sem dúvida, podemos relacionar essa constatação à sua experiência visual, quer dizer, quando Nuno Ramos explora imagetivamente as especificidades das matérias e substâncias, seja no ritmo da solidez do latão, do aço e do cobre, seja no brilho asséptico do plástico; no movimento das tramas dos tecidos; na rigidez do corino; nos pontos de profundidade e difusidade dos espelhos; nos contrastes de transparência da vaselina e do acrílico; na maciez da pelúcia ou, ainda, nas massas sobrepostas de luz e tonalidades dos pigmentos e da tinta a óleo.

Coccia diz, nesse sentido, que somos “atravessados” por imagens; as imagens estão no mundo indiferentemente à presença de um sujeito. Independentemente de qualquer tipo de controle – entre o observador-fruidor e o objeto de arte –, não há uma passividade incontestada nem uma relação direta, mas um mundo, um mundo sensível, um mundo de imagens: o corpo do devir. Devir, este, que recorre a um meio, a um espaço intermediário que não é, contudo, um vazio – ele é sempre um corpo, a apropriação imaterial das coisas, porque a imagem “é o lugar da perfeita coincidência entre *bios* e *ethos*, entre vida e costume, entre natureza e hábito” (COCCIA, 2010, p. 48, 90).

Ao examinar as transformações em seu corpo (perante, inclusive, a incidência do tempo em outros corpos), Nuno Ramos desenvolve a

³ A partir deste ponto, todas as páginas entre parênteses sem a referência ao autor são citações dos capítulos de *Ó* mencionados neste trabalho.

linguagem poética de *Ó* pelos aspectos ligados à visualidade da matéria, ou seja, a linguagem desses capítulos (em questão) pode ser associada às características matéricas que lhe chamam a atenção na concepção plástico-visual, confirmando a acuidade que tem como artista. Quando Nuno Ramos diz, logo no primeiro capítulo de *Ó*, “murmuro um nome confuso a cada ser que chama minha atenção e toco com meu dedo a sua frágil solidez, fingindo que são homogêneos e contínuos” (p. 18), já aponta para uma linguagem do gesto visual.

Ao se referir a esse processo de inferências sobre o corpo como “amálgama de carne e de tempo”, Nuno segue até o último capítulo, “No espelho”, enfatizando que, diante disso, se “sentia dentro daquele espelho, [como] um titular da vida” (p. 274). Como se confessasse uma constatação que o surpreende (ao se deparar com seu corpo refletido no espelho), Nuno Ramos faz mais adiante um registro: “Compreendo meu corpo agora [...] escrito pelo tempo interno dos meus órgãos e pela ação, intencional ou não, [...] dos corpos externos que me atingiram” (p. 276). O autor dá importância às “saliências da pele”, à “voluptuosidade” dos pelos, aos círculos que se formam no queixo, no lábio e no osso da canela. Todas as transformações que ocorrem são percebidas em sua “rigorosa geometria” (p. 11-12), aproximando as linguagens literária e plástica que Nuno desenvolve.

A matéria plástica, para Nuno, possui ilimitadas e intermináveis faces: como artista visual revira e desconstrói as propriedades dos elementos do cotidiano. Ademais, ele rearticula formas, planos, cores e texturas da diversidade dos elementos que emprega, ao desarticulá-los no campo da composição visual. Os *Quadros sem títulos* de Nuno Ramos têm “uma efetuação artística que implica dupla operação: [...] um trabalho da mão do homem; uma operação aritmética de soma, multiplicação, mas também de subtração de materiais” (FABBRINI, 2002, p. 115). Adições e exclusões também percebidas na linguagem do seu próprio corpo. De fato, Nuno Ramos investe na literatura como um meio (e um modo) para registrar as percepções acerca das transformações do tempo que incidem sobre o seu corpo, assim como experimenta as mutações da gramática viva da natureza no corpo visual dos *Quadros sem títulos*.

2. Reflexos nos/dos corpos: do corpo-imagem ao corpo-linguagem

“Manchas na pele, linguagem” (p. 11-31) – corpo-linguagem –; “No espelho” (p. 273-283) – corpo-imagem (e vice-versa). Reflexos em *Ó*.

No capítulo “No espelho” – em *Ó* –, Nuno, à frente de sua própria imagem corporal refletida ocasionalmente no espelho de um restaurante, surpreende-se com as inferências do tempo sobre as manchas e deformidades do seu corpo. E percebe-se “um quase-estranho, alguém que não controla a própria aparência” (p. 273). Ao compreender seu corpo como um “diário perfeito da vida” (p. 276), Nuno demonstra uma certa imprecisão dos sentimentos, num “misto de orgulho e medo [...] dotado de uma aparência sólida, que envelhece e, no limite, morre, para além do seu próprio conhecimento e controle” (p. 274).

133

Esse capítulo de *Ó*, em especial, nos remete à teoria do estágio do espelho desenvolvida por Lacan (1998, p. 96-103). Seus estudos são acerca do entendimento da relação entre a imagem e seu efeito como um efeito real, mesmo que a imagem esteja ligada ao imaginário do ser humano. A teoria explica-nos que a unidade do corpo percebida pelo homem não decorre das sensações orgânicas, mas sim da imagem encontrada no espelho e no outro (BROUSSE, 2014, p. 2, 4).

O que se percebe com a descrição de Nuno à frente do espelho, é sua experiência sensível com a imagem do próprio corpo fragmentado e múltiplo – corpo, aliás, condizente com as inferências dos ciclos de vida. Os reflexos do seu corpo no espelho, de imediato inesperados, é de um corpo exterior, porém desvelado, agora, como um corpo identitário e fragmentado, conforme a teoria lacaniana. A imagem global do corpo é associada a uma imagem caótica que o indivíduo, de acordo com *Os Discursos*, de Lacan, jamais irá se identificar totalmente. É somente com as linguagens articuladas que se tornam possíveis as referências, para Nuno, entre as experiências corporais e a sua real imagem.

O espelho é esse lugar intermediário por excelência, nele o sujeito contempla sua imagem separada de si, fora de si. Ali, o sujeito existe como mera visibilidade, como exterioridade a si mesmo, sem consciência, porém, com estranheza. Os espelhos, para Nuno Ramos,

são elementos visuais muito recorrentes (desde os anos 1990) nos *Quadros sem títulos* compostos pelo artista. Os pedaços e as sobras de espelhos, em suas obras, surgem “do arqueamento de materiais planos, com pouca espessura e grande maleabilidade” (NAVES, 1997, p. 190) e conversam com as superfícies e os planos, do mesmo modo como com as cores e as texturas matéricas dinamizadas plasticamente na massa pictórica.⁴

Os *Quadros sem títulos* também (re)apresentam um corpo fragmentado, múltiplo, caótico e, definitivamente, orgânico. Nuno, entre as últimas palavras a que recorre na obra literária *Ó*, sustenta que, apesar de haver a relação do seu corpo com tudo o que está à volta, tanto a linguagem como o espaço suscitam um verdadeiro desmantelo, que se esvai com o tempo (assim como com o pergaminho e a areia).⁵ E constata: “Somos pergaminho, areia. Sofremos a compressão contínua dos outros corpos no nosso, que vão imprimindo ali uma forma de escrita que ninguém lê e depois se apaga sozinha” (p. 279). O que se percebe é que, em *Ó*, Nuno relata a relevância, para ele, do tempo sobre os corpos.

Para Lacan (1998), a imagem corporal tem um papel fundamental na constituição do sujeito, já que é a imagem especular que dá possibilidade ao sujeito de estabelecer a relação de seu corpo e de seu eu com a realidade que o cerca. Entretanto, o que há de mais essencial na assunção da imagem do corpo no espelho, é quando Nuno obtém, nesse momento reflexivo, a autenticação e o reconhecimento dessa imagem como de um corpo. Lacan (1966, 1998b) faz referência ao corpo e à materialidade da linguagem ao afirmar que “a fala, com efeito, é um dom de linguagem, e a linguagem não é imaterial. É um corpo sutil, mas é corpo. As palavras são tiradas de todas as imagens corporais que cativam o sujeito” (LACAN, 1998, p. 302).

Uma das questões historicamente mais controversas das discussões entabuladas tanto nas artes visuais quanto nas letras é a

4 O artista faz o seguinte registro sobre sua obra visual: os espelhos “não são apenas fontes de multiplicação, mas formas de repetição e aprisionamento. Utilizá-los para salvar o sinal luminoso das superfícies absorventes, onde se apagam, mas evitar colocar um em frente ao outro. O ideal é que tenha reflexos e que não dure muito” (RAMOS, 2011, p. 39-40).

5 “A areia depositada sobre a areia não altera de modo significativo a superfície. A um processo como esse podemos dar o nome de *amorfo*. [...] O *amorfo*, disforme, monstruoso ganha o contorno invertido do sublime” (RAMOS, 2011, p. 41-43).

ideia de representação. Nuno Ramos problematiza, através da relação que estabelece com sua própria imagem no espelho, a articulação do imaginário (pelo autor-narrador) com o simbólico (pelo artista); do significado ao significante (e também ao contrário). A imagem do corpo matérico está espelhada no corpo da linguagem narrada (e vice-versa). Baseado na ideia de que o eu se constrói primeiramente a partir do outro, em especial a partir da imagem que lhe é devolvida pelo semelhante, Lacan (1998) marca o desconhecimento e a alienação como constitutivos do eu. As formulações posteriores, sobre o sujeito, a linguagem e o Outro, apontam, por sua vez, para um dos pontos fundamentais da teoria lacaniana, qual seja, assim como em *Ó*, o da importância do nascimento do sujeito como submetido à linguagem.

Pelo relato, no primeiro capítulo de *Ó*, de “um envelhecimento inevitável” (p. 17) do corpo, torna-se possível estabelecermos referências com a reincidência dos elementos matéricos a que Nuno Ramos recorre nas obras visuais. Ao relacionar a linguagem de *Ó* a “frases compulsivas” e à “fusão indeterminada na matéria” (p. 17), o artista confirma que no processo visual as inúmeras combinações matéricas a que recorre também funcionam como testemunhas da cristalização do tempo. Com o adensamento do tempo registrado na matéria, Nuno Ramos configura plasticamente o elemento inutilizado, dilapidado e que retém marcas e sinais. Nas matérias amalgamadas nas obras visuais, o artista reverbera o tempo antecedente, compondo artisticamente as coisas reapropriadas pelo tempo. O suporte da tela, por ser convertido num espaço de exposição do tempo, parece deter o tempo. Nuno Ramos expõe a acumulação do tempo por meio da ação ampliada pelo gesto estético-visual. A configuração plástica é o recurso que Nuno Ramos utiliza para estampar a incidência e todas as fissuras causadas pelo tempo nas materialidades. O artista examina, poética e plasticamente, a entranha das matérias e ali encontra analogias, formas, indícios e referências suscitados pelo tempo.

Em *Ó*, o narrador inscreve a matéria no tempo, ao inscrever a ruína na linguagem, de modo que o corpo se torna “amalgama de carne e tempo” (p. 15) e a linguagem, “amalgama aflito de palavras” (p. 17) em busca de seu “halo de inexpressividade” (p. 20). Ou melhor, assim como enumera as transformações que ocorrem em seu corpo, Nuno Ramos descreve algumas das coisas corriqueiras que procura experimentar

e que acumula visualmente em suas composições plásticas: “pedras, organismos, catarros, rima feita de bosta, fosforescência no organismo, órgãos entranhados na matéria inerte, como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem?” (p. 18). Na obra visual Nuno Ramos cataloga a vida dos materiais, imersa no fluxo do tempo, por exemplo: na calcinação dos pigmentos de cor ou nas substâncias e elementos que registram o tempo através da exposição de suas próprias características – os tecidos, as folhas, os papéis, a madeira do suporte das obras, entre outros.

Mantendo-se “no reino da pergunta” (p. 18), Nuno Ramos prossegue, por meio da linguagem, “tentando unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas” e levanta uma questão: “de que é feita esta ferramenta?” (p. 19). O que, de fato, o autor pretende comunicar através da (e pela) linguagem do corpo? A palavra é fixada como demarcação entre sujeito e mundo; como uma ocorrência que separa o um e o outro, a palavra projeta o sujeito “para fora do corpo” (p. 18), elegendo imagens que lhe aferem fisicalidade. O caráter corpóreo da textualidade é a estratégia da linguagem para tornar o texto um espaço de reflexão e produção literária, para pensar a arte e sua práxis fora do império da tecnologia, inscrevendo o sujeito na história.

Fabulando, ainda no primeiro capítulo de *Ó*, sobre a origem da linguagem (“queremos comunicar o que está acontecendo”, diz na página 24) e sobre a arbitrariedade dessa origem – uma vez que a linguagem para Nuno Ramos presume uma “moeda de troca, uma comunhão na doença” (p. 22) entre os primeiros seres humanos –, a formulação que Nuno faz referência à astúcia da linguagem – presente na página 23 –, é “a de substituir-se ao real como um vírus à célula sadia”.

Da investigação à constatação da interferência do tempo nas manchas e nas deformações da pele, Nuno Ramos amplia a observação da “transitividade do corpo” (DIAS, 2011, p. 26) por meio de uma reflexão poética da linguagem de *Ó*. Assim como faz na tentativa de reconhecimento da origem e do “nome definido” (p. 12) da mancha. Nuno Ramos problematiza, através desses capítulos, a origem e a função da linguagem (pág. 24), ou seja, a fim de entender sobre a incidência do tempo no corpo, o narrador se utiliza da palavra para discorrer sobre o processo de transformação do corpo.

Conta-nos o autor que esses homens (os “heróis mudos”) não necessitavam do verbo, mas foram integrados à matéria de modo que “cada gesto seria um texto” (p. 29). Empregaram os alfabetos físicos como veemências da natureza, de modo que tudo passasse a pertencer à linguagem, sem cisão ou alheamento, isto é, sem mediação ou representação. A palavra, nesse caso, não era a remissão de alguma coisa, mas a própria matéria física e, como qualquer outra, “mutável e perecível” (p. 29). Havia assim, com caráter um tanto paradoxal, um texto dissipado por tudo e entre todos. Após um grande cataclisma, a matéria-texto emudeceu para sempre, obrigando sua substituição. Desde então os homens (os “seres linguísticos”, p. 28) apoderaram-se da linguagem, tendo que substituir o que fora perdido, e desenvolveram a língua instrumental que utilizamos hoje para nos comunicar.

O tempo dos trabalhos visuais (e que concomitantemente ronda esses capítulos estudados de *Ó*) não é somente o tempo da sucessão, permitindo que as coisas se acumulem e que nada mais perdue daí em diante, mas é um tempo que se torna poroso por ser operante imediatamente no presente. Ou melhor, ocorre que, quando uma coisa é somada à outra na composição, a última coisa anula os movimentos posteriores do artista. As coisas matéricas excessivamente flexíveis e de certo modo rejeitadas da sua original função cotidiana, ao adquirirem nova função estético-conceitual, sublinham a incidência do tempo através, inclusive, do aspecto de inacabado e da sensação de conflito indicados pela disposição dos elementos na obra visual.

Nos *Quadros sem títulos* dos anos 2000, Nuno Ramos intensifica o que vem desenvolvendo plasticamente desde o fim dos anos 1980 (início de sua produção visual) ao contrapor a tinta a óleo a materiais resistentes ao tempo como plásticos, latão, cobre, alumínio, aço inoxidável, assim como a outros elementos mais facilmente deterioráveis e frágeis, como pelúcia, tecidos, espelhos e acrílico. Dessa forma, o artista parece aproximar a intervenção do tempo que incide na transitividade do corpo da composição visual na mesma medida em que ela inflige seu próprio corpo.

O trabalho ficcional de Nuno Ramos, em *Ó*, pode ser entendido pela exacerbação das relações entre matéria e palavra, entre corpo e pele, o que permite experimentar o mundo sinestesticamente e em detrimento do tempo. Nuno Ramos afirma que “a pele, além de

tradutora de uma língua interna, seria o espaço poroso em que interior e exterior se comunicam; a natureza e tudo o que é matéria teriam sua própria linguagem” (RAMOS apud AGUIAR, 2011, p. 1). Para Nuno Ramos, o alfabeto físico é substituído pelo alfabeto abstrato (e vice-versa): os pedaços e fragmentos de objetos já existentes estabelecem reflexos com os diversos gêneros encontrados na narrativa de *Ó* – na verdade, existe um só corpo narrativo no qual cada gênero literário fala por si, do mesmo modo que ocorre com os elementos plásticos na composição visual ao serem identificados isoladamente, apesar de formarem uma configuração única.

3. O tempo-memória nos/dos corpos

Aproximando as questões que dialogam nos corpos das linguagens operantes de modo concomitante, o adensamento do tempo se faz recorrente na obra visual à medida que Nuno Ramos emprega na obra plástica elementos e substâncias desgastadas com o tempo e predispostas a uma nova funcionalidade. Dito com outros termos, a aglomeração matéria nas obras visuais de Nuno Ramos funciona como uma representação do consumo e do descarte na entropia da contemporaneidade na mesma medida em que é um processo artístico para expressar a filtragem do tempo em relação às questões cotidianas do narrador-artista; a obra visual é a materialização das questões narradas por Nuno Ramos também nos capítulos de *Ó*.

Quando não registra em palavras, Nuno expõe, por meio da narrativa visual, a sua preocupação com a incidência do tempo sobre o corpo das materialidades, o que resulta na incidência plástica das espessas camadas de tintas e/ou substâncias que utiliza juntamente com o acúmulo dos materiais descartáveis – como uma (res)significação simbólica dos elementos do cotidiano.

Isso posto, levantamos alguns conceitos fundamentais que são anunciados e representados por Nuno Ramos, de modo coeso, em *Ó* – nos capítulos “Manchas na pele, linguagem” (p. 11-31) e “No espelho” (p. 273-283) –. Para uma leitura teórico-estrutural destacamos, em *Ó*, como a ideia de tempo-memória e como noção de forma-espaco podem ser articuladas (AGUIAR, 2011). É curiosa a relutante preocupação de

Nuno Ramos no que diz respeito às transformações que seu corpo tem sofrido com o decorrer do tempo. É notório que a influência dos ciclos do tempo equipara-se às mutações matéricas que provoca como artista visual. As vozes de narrador/artista (e vice-versa) que Nuno Ramos alterna entre as metáforas e as parábolas da linguagem de *Ó* estão relacionadas ao corpo das obras visuais; as marcas e as cavidades das camadas das peles das matérias estabelecem relação com as cicatrizes tanto do corpo linguístico quanto do corpo visual. Em outras palavras, à medida que Nuno Ramos percebe as variações no seu corpo com o decorrer do tempo, nos *Quadros sem títulos*, o corpo matérico também lhe possibilita múltiplas versões de figuração: “O suporte reconstitui-se após cada investida, como se sua cicatrização adviesse do próprio gesto que a atravessou” (FABBRINI, 2002, p. 114).

A noção de forma-espço dos corpos linguístico e visual se une à ideia de inferência no tempo cronológico, quando se torna também uma recorrência no capítulo “Bonecas russas, lição de teatro” (p. 99-110) de *Ó*. Não poderíamos deixar de mencioná-lo, já que Nuno Ramos, através da metáfora do título, procura explicar o fluxo ininterrupto da natureza e o fluxo cronológico do tempo sobre o corpo, relacionando-os ao empilhamento utilizado na boneca russa: “Quem põe uma boneca russa dentro da outra é o dia. E quem põe um dia dentro de outro sou eu. [...] Vamos escondendo bonecos iguais a nós mesmos, uns dentro dos outros” (p. 99). A imagem da boneca russa aponta para a pele como vestido, ou seja, ao longo do tempo vamos ganhando diferentes vestidos, na medida em que o envelhecimento pode ser visto como uma coleção de peles até o último vestido de cada um (DIAS, 2011, passim). Como Nuno Ramos diz, é como um ciclo, “uma espécie de pele impenetrável [...], numa matéria diversa, que morre conosco. [...] Sabemos de sua potência-ó, de seu destino voz” (p. 104).

Em outras palavras, a linguagem do corpo estabelece relação com a repetição infinita da boneca russa, em que há “dor dentro da dor, nervo dentro do nervo, coração interno ao coração” (p. 100).

Mais adiante no mesmo capítulo, Nuno Ramos se refere à natureza como uma máquina, que permite aos homens a sua reprodução incansavelmente contínua, assim como pode ocorrer com as múltiplas tiragens de uma gravura. A natureza funciona como uma matriz, uma “boneca russa principal, no centro de todas as outras: o fato de

uma superfície aceitar a outra, [...] [elas] acabam confundindo-se, embrulhando-se, decompondo-se, gerando umas às outras” (p. 102). Ou seja, as matérias ou matrizes trabalhadas por Nuno Ramos sofrem tudo o que podem suportar, aceitam e recebem tudo, sem mensurar as ambiguidades e as imprecisões ocasionadas por si mesmas.⁶

As obras de Nuno Ramos “são inquietas por natureza” (KLABIN, 2000, p. 6) como se propositalmente ignorassem a estabilização, a constância e a permanência de seus elementos. Assim como a linguagem de *Ó*, as obras visuais utilizam o “ciclo mecânico” da transformação da natureza em técnica ou mecanismo. Como se as camadas e as superfícies dos materiais se tornassem aparentemente homogêneas, porque feitas “à semelhança de algum protótipo” (p. 100), assim também a literatura “torna as palavras inexpressivas [a fim] de fazê-las ganhar consistência” (DIAS, 2011, p. 27).

Indiferente à diversidade da matéria, Nuno Ramos condensa, nos *Quadros sem títulos*, as disparidades formais dos elementos numa unidade visual: “Descontínuas, uma continuidade de mesma intensidade faz as diferenças passarem umas às outras. [...] Há sempre, para cada obra, uma continuidade” (TASSINARI, 2000, p. 12); vimos aí a continuidade nas diferenças, assim como ocorre na prática de empilhamento da boneca russa.⁷

A noção do tempo-memória incidindo sobre o fluxo da forma-espaco volta a ser retomada no capítulo seguinte, “Canhota, bagunça, hidrelétricas” (p. 111-124). A conveniência e eficácia da mão destra são colocadas por Nuno Ramos como opostas às da canhota, mão esquerda que tem atitudes desastradas, mas que são espontâneas e se opõem às reações maquinais dos costumes cotidianos. A canhota pode indicar algo aparentemente idiossincrático que não foi perdido

⁶ “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 umidade da lama que dissolve e repõe. É preciso que o plástico não destoe da fibra das folhas para que uma eternidade, perdida para os 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” (RAMOS, 2011, p. 59).

⁷ “Dá sempre no mesmo [...]. A natureza é mais repetitiva do que gostaríamos de admitir – é que somos tão repetitivos quanto ela: por trás da ambição, a ambição, no interior do cansaço, o cansaço mesmo” (RAMOS, 2011, p. 39).

na repetição dos atos rotineiros. Essa singularidade preservada é que parece restar na canhota. Seu lugar no texto não reside, portanto, só como agenciadora de bagunça e desastres. Ela realizaria uma espécie de “preservação honesta” de certas idiossincrasias, como Nuno Ramos enfatiza no trecho seguinte:

Na esquerda as coisas acontecem sempre pela primeira vez, não há como educá-la. Alguma coisa em nós – uma mania, um cacoete, um automatismo da pestana – tem ainda a firmeza de caráter de não aprender nunca, de não passar adiante aquilo que nos ensinam, de permanecer, sisuda e em silêncio, exatamente como sempre foi. Em nossa canhota somos, de alguma forma, recém-paridos, e é isso o que parece catastrófico, sermos ainda livres para derrubar o copo, livres para cortar o dedo, livres para deixar um objeto no bueiro, como um bebê que engatinha e arrisca a vida por pura curiosidade (p. 113-114).

A partir de tais constatações de Nuno Ramos, o texto traz uma reflexão acerca dos processos de classificação e de suas relações com a moldagem da experiência humana. Por exemplo, as cores e os tamanhos (além de outros critérios) usados nos arranjos das gavetas e nas categorizações dos arquivos tornam-se tentativas de organizar o caos do entorno. Para Nuno Ramos, porém, os métodos de organização (simplórios, previsíveis, impessoais) usados pelo homem podem ser tão desajustados quanto uma mão esquerda.⁸ Todavia, não é com olhar depreciativo que ele lança luz à desordem, já que esta seria um lugar no qual as coisas não estão dispostas de acordo com a sua funcionalidade. A desordem pode estar relacionada à circunstância em que as coisas são guardadas, assim como ao “fluxo em direção a um determinado objetivo” da própria canhota: “A bagunça determina a posição, a velocidade e o sentido de cada detalhe que nos circunda” (p. 114).

Nuno Ramos prossegue no capítulo discorrendo sobre os artefatos. Destaca que deveriam ser objetos efêmeros – “o ideal”, para Nuno Ramos, seria utilizar a matéria descartável do próprio objeto para produzir um novo objeto (p. 119-120). Inversamente à acumulação e à proliferação de objetos descartáveis, o trabalho para Nuno Ramos estaria, desse modo, livre da sujeição, tornando-se mais próximo do

⁸ “Todas as medidas quantitativas, devido à sucessão inesgotável de possibilidades, ficariam reduzidas a uma única medida. O mesmo com as cores, as palavras [...]” (RAMOS, 2011, p. 67).

livre-arbítrio e da criação do artista que o desenvolve. A bagunça da composição visual, no entanto, existiria à revelia dos costumes mecanicistas. O tom de digressão que o narrador assume decorre das sondagens acerca do modo de a mão esquerda se portar, num exercício de reflexão que desemboca na (des)organização das coisas e nas escolhas que se pode fazer para organizá-las.

Atorreado pelo cotidiano mecanizado da eficiência da (mão) destra, Nuno Ramos, todavia, passa a se referir ao relógio, ainda nesse capítulo, como mais uma menção ao tempo-memória e à forma-espço das materialidades: o autor fala sobre o relógio como se ele fosse “severo e poderoso [...] como se devesse alguma coisa a ele [...]”. E Nuno Ramos segue questionando mais adiante: “Como foi que chegamos a este ponto? [...] Cuspiamos tempo. Defecamos tempo. Quem sabe apodrecemos tempo. Relógios são apenas os ícones mais explícitos [...]” (p. 121).

142

Adiante, Nuno Ramos menciona a incidência do tempo marcado no relógio, dizendo, inclusive, que “a tecnologia não é a falsa maravilha, mas a mais violenta delas, já que cala todas as demais” (p. 124). Dias identifica a prosa de Nuno Ramos como resistência à intervenção da tecnologia na sociedade: “Por outro lado, a tecnologia não é apenas instrumento de disseminação da cultura de massa, mas, muito mais, a arma que o homem usou, historicamente, para dominar o mundo e que, agora, está dominando o próprio homem” (DIAS, 2011, p. 19). Em outras palavras, a cultura da tecnologia introduz o problema da representação ao opor a materialidade da natureza (produto da técnica) à imaterialidade vigente na tecnologia.

4. Os corpos indissociáveis das linguagens – considerações finais

Nuno Ramos destaca as tensões entre superfície e profundidade, corpo e linguagem, pares esses articulados com movimento e fixidez, matéria e palavra, tempo e memória na literatura; assim como procura “transformar o grito áspero da matéria” (p. 115) na relação entre forma-espço nas artes visuais. E sobre isso escreve nesse capítulo:

[...] o segredo [está em] reduzir a diversidade de tudo o que nos cerca, transformando os artefatos em matéria novamente. Ao invés de diversificar primeiro

nossos produtos numa miríade de aspectos (cores, brilhos, texturas, densidades) para depois aproximá-los novamente em categorias arbitrárias (grande, pequeno, novo, velho, barato, caro), talvez a mais alta tecnologia devesse alcançar este mistério – produzir objetos que já de início não consigam singularizar-se minimamente, acoplando-se à nossa vida e despedindo-se dela com a velocidade e a indiferença desses mosquitos de fim de tarde. [...] Os mais preciosos materiais seriam os menos duráveis, aqueles que nos livrassem rapidamente de sua companhia. (p. 119)

Isso pode ser percebido nos *Quadros sem títulos* que Nuno Ramos vem desenvolvendo no curso de sua trajetória visual: a aglomeração e a mistura desordenadas de cores e superfícies, quando tomadas pelo ângulo da linguagem visual da forma, podem ser (aparentemente) discordantes e discrepantes, o que torna a composição disforme e descontínua, num primeiro olhar. Nuno Ramos não tem a preocupação com a “coincidência do gesto e de seu resultado. Há momentos mais amplos de cor e mais variações nos detalhes. O amálgama buscado é agora entre os veículos da pintura e pedaços de coisas” (TASSINARI, 1997, p. 20). A massa pictórica desconexa evidencia e uniformiza a efemeridade e a hibridez das materialidades expostas, gesto esse que poderia ser originário da canhota.

Entendemos que, para Nuno Ramos, o que importa é “a resistência da matéria”, por isso o caos e a desordem do seu processo artístico tornam-se “uma remissão ao gesto” expresso fragmentado na obra; “uma expressão integral do fazer delas” (TASSINARI, 1997, p. 17-18).

O artista parece sempre ter buscado a tensão de uma poética visual que desse continuidade ao descontínuo. O mosaico visual suscitado pela justaposição de elementos matéricos cria amálgamas com diversas coisas, assim como garante a continuidade entre elas. O contraponto se dá entre o que está explícito e o que se torna com duplo sentido; trata-se de uma via dupla de encantamento e de estranhamento/caos.

Adicionalmente, ao agrupar nos *Quadros sem títulos* os divergentes materiais como elementos estéticos, Nuno Ramos produz uma correspondência entre a dinâmica visual e o universo das imagens repertoriadas na cultura contemporânea, estendendo a linguagem da sua

memória pessoal, narrada (concomitantemente) em *Ó*, à representação do corpo coletivo. Desse modo, o “entulhamento” matérico nos *Quadros sem títulos* propicia a metaforização do imaginário atual, do “excedente de riquezas e da exclusão social crescentes, ou seja, [...] o excesso de estímulos visuais e o adensamento populacional das metrópoles como a inflação das obras e o crescimento exponencial [...]” (FABBRINI, 2002, p. 115). Em outras palavras, o acúmulo matérico criado por Nuno Ramos representa uma alusão plástico-conceitual ao desgaste, à instrumentalização e à desordem urbana atuais; as composições aludem a formas orgânicas difusas e incitam um olhar sobre o caos e o excesso de informações simbólicas na atualidade. Assim, da obra visual à obra literária *Ó* (e vice-versa), aproximamos as questões atreladas tanto à matéria como à linguagem. Destacamos como a incidência do tempo opera sobre o corpo matérico assim como move o corpo da linguagem, ou vice-versa.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, A. “O corpo do texto e o texto do corpo”. In: PIETRANI, A. et al. *Revista do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, n. 5, 2011.

BROUSSE, M-H. “Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o estádio do espelho”. In: *Opção lacaniana online*, ano 5, n. 15, novembro de 2014.

COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura & Barbárie, 2010.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DIAS, A. “Nuno Ramos e suas torres de babel: o criador como tradutor”. In: ALENCAR, A. et al. *Tradução literária: a vertigem do próximo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

FABBRINI, R. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: UNICAMP, 2002.

KLABIN, V. *Nuno Ramos*. Catálogo (apresentação). Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1999; São Paulo, MAM, 2000.

LACAN, J. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 96-103.

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

RAMOS, N. *Cujo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

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

TASSINARI, A. O encantamento do mundo. In: *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1999; São Paulo, MAM, 2000.