

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.15012020201-214>

**A DEUSA, O CAVALO.
DUAS FIGURAS DE NUNO RAMOS***
**THE GODDESS, THE HORSE.
TWO FIGURES BY NUNO RAMOS**

André Goldfeder**

Resumo: O artigo propõe um percurso interpretativo por alguns trabalhos literários do escritor e artista visual Nuno Ramos (1960), recorrendo pontualmente a comentários acerca de trabalhos plásticos, canções e ensaios realizados pelo artista. Como mote à interpretação, discute-se duas figuras ficcionais-poéticas extraídas dos livros *Sermões* (2015) e *Adeus, cavalo* (2017), a deusa e o cavalo, postas em diálogo com duas outras figuras conceituais, a voz e o signo.

Palavras-chave: Nuno Ramos. Literatura e artes visuais. Psicanálise e linguagem.

Abstract: The paper presents an interpretative reading of a few literary works by Brazilian writer and visual artist Nuno Ramos (1960), also exploring connections between these texts and plastic works, essays and songs produced by the same author. Two fictional-poetic figures from the books *Sermões* (2015) and *Adeus, cavalo* (2017) set forth our reading – the goddess and the horse –, in dialogue with two conceptual figures, the voice and the sign.

Keywords: Nuno Ramos. Literature and visual arts. Psychoanalysis and language.

Recebido em 03/03/2020. Aprovado em 08/04/2020

VOZ, LUZ

Acompanhar a duração da atividade literária de Nuno Ramos implica reencontrar, a cada vez, um núcleo insistente que permite escandir o ritmo de atravessamentos que seus textos relançam, entre literatura, artes visuais, canção, teatro e ensaio. Esse núcleo, intervalar e paradoxal, pois simultaneamente combustível e gélido, desmesurado e latente, pode ser nomeado *voz*.

No livro de estreia do artista, *Cujo*, de 1993, a voz pode ser flagrada em posição homóloga à da moldura cenográfica que estrutura o livro, espaço de produção de materialidades languageiras heterogêneas. Em alguns momentos do livro, outro lugar de atualização da voz se insinua, com a posição liminar da voz do morto. Decisivo na poética do artista, em diversos agenciamentos e graus de protagonismo, o limiar da morte projeta,

* Este trabalho é resultado de uma pesquisa de doutorado intitulada *Coisas-mapa para homens cegos*. Nuno Ramos, *voz e materialidades em atravessamento* (2018), realizada sob supervisão de Roberto Zular, junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (Universidade de São Paulo). A pesquisa foi desenvolvida com financiamento da FAPESP, no Brasil e nos Estados Unidos (Processos n. 2014/15211-0, 2016/02481-4).

** Pós-doutorando – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: goldfeder.andre@gmail.com.

de *Cujo* ao livro subsequente, *O pão do corvo* (2001), um anúncio que fará sentir seus efeitos a partir de *Ó* (2009), estendendo-se também aos livros que serão aqui comentados com mais vagar, *Sermões* (2015) e *Adeus, cavalo* (2017).

No livro de estreia, temos a encenação enunciativa e rítmica de um movimento de busca que insiste em direção a uma sempre adiada visão da origem. Aqui, quem ou aquilo que fala não alcança contorno. Pelo contrário, faz-se apto a traçar apenas um lugar liminar, vivo-morto, a partir do qual escuta-se o ritmo truncado de um debruçar-se por dentro de uma impossibilidade que insiste em ter fala apenas para retornar a uma temporalidade estagnada: “Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive [...] Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui” (RAMOS, 1993, p. 27-30).

Já em dois textos reunidos em *O pão do corvo* outras nuances se insinuam. Em “Eu peço ao vento”, o que se desenha é um *chamado*, lançado por um leão moribundo isolado no deserto a uma inacessível leoa, que deveria “ouvir seu cheiro como a uma voz” (RAMOS, 2001, p. 39-40). Finalmente, em “Dentro do pátio sem luz”, encena-se a habitação de uma espacialidade impossível, onde cada abertura deságua em um ponto-cego espacial, o pátio invisível, espaço este dito por uma voz que se atém a mostrar o que escapa ao domínio da visão. Desaguar, ao que tudo indica, preliminar ao que fecha o texto com um reenvio da apresentação do sujeito a uma definição da “Luz” como uma espécie de *anterioridade inaugural*: “Daqui não posso vê-la direito [...], mas sei que fui amado dentro dela, mistura antiga de voz e de água” (2001, p. 73).

O que se anuncia aqui é, de início, uma terceira face da voz, legível a partir de aportes provenientes de certa psicanálise de extração lacaniana, a voz enquanto *objeto pulsional*. Em um livro como *Ó*, o que a leitura reenuncia é a noção de um processo de escrita carreado por um móvel pulsional de escuta. Desde o título, temos o mínimo ataque de fala, o “ó” que a enunciação persegue, sempre de modo residual, movido pelo constante adiamento do encontro com a fonte da voz. Em uma das mais citadas passagens do escritor, somos convidados a ressoar esse chamado simultaneamente anterior e inaugural:

então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó enorme [...] é em nossa voz o chamado longínquo de um sino, canto e me espanto com isso, demoro a má notícia, esqueço o medo imerecido, esqueço que sou triste e grito e bato os dois címbalos como se minhas amídalas abrissem caminho ao inimigo em meu tímpano, cachimbo coletivo que traga e queima o contorno do morro [...] (RAMOS, 2008, p. 59-60).

Para falar com Marília Librandi-Rocha e Jean-Luc Nancy, o que se escreve “de ouvido” é a “constante captura de uma vibração” (LIBRANDI-ROCHA, 2001, p. 3) entre o dito e o não-dito, ou um “querer-dizer que ressoa abaixo do dizer” (NANCY, 2002, p. 53), comparável à figura musical do anacruse, ataque que desencadeia o discurso a partir de sua antessala silenciosa. Já com Lacan, temos a voz como lugar de atualização de potências pulsionais, de um lado, homóloga àquele ponto que, no famoso “estádio de espelho” do primeiro Lacan, impede a totalização especular do psiquismo do sujeito; de

outro, como resto do processo de produção do significante, zona de perturbação e abertura na relação entre som e sentido.¹

É essa lógica, ou melhor, essa topologia intervalar, cuja face oposta é uma dinâmica paradoxal entre causas e efeitos no nível temporal, que se quer posta em ato em Sermões. É o que se lê em outra formulação exemplar:

Fala, agora
avesso da minha fala. Diz
palavra que não mostra, mas contamina
meus olhos com este sol
neutro, cor de iogurte.
Não te entendo, mas diga
mesmo assim, mega
voz, explica o que estou
vendo, o que sou
sendo, simples
bumbo, batimento?
Ou forma complexa, já decaída no tempo?
(RAMOS, 2015, p. 98).

Se, para Lacan, ser introduzido na ordem do simbólico significa abrir mão do mítico encontro total com o núcleo bruto e mortal da pulsão, gozo pleno reservado apenas ao “pai da horda”, o sacrifício do gozo pleno deixa um resto, sobretudo vocal ou escópico, que simultaneamente causa o desejo e é função dele. Do mesmo modo, se a linguagem é o meio que permite traduzir a pulsão em desejo, estruturá-la em reenvios significantes, a pulsão espreita a fala, nos faz falar sempre mais do que queremos dizer.

Haveria portanto, um *chamado* à fala, que a mobiliza por seu *avesso*. É o que Jean-Michel Vivès pensa como *pulsão invocante*. Falamos ou escrevemos não em busca de um objeto perdido, mas atraídos e lançados em derivas por condensações da pura energia pulsional de ligação sob a forma de *objetos*. Seria essa espécie de conchas ressoantes que nos fazem escutar o chamado do Outro, para que possamos chamar, bem como nos fazer ouvir e chamar, em um circuito que gira em torno de um vazio que a voz vem ocupar.

Daí, afinal, que o lugar do *canto* seja o mesmo do *espanto*. A voz, enquanto abertura à significação, é a voz enquanto “núcleo heteronômico” na autoafecção do sujeito (DOLAR, 2006, p. 42 e ss.). *Inimigo íntimo*, margem insistente de autodesconhecimento do sujeito, ela o faz hesitar entre *forma complexa* e espaçamento de pulsação rítmica.

Afinal, para falar novamente com Vivès, a voz pulsional não é o canto. Essa voz, “áfona” (2012, p. 24), estaria mais perto do silêncio, do grito mudo das sereias, de acordo com a releitura kafkiana do mito.² Já o canto seria a turvação da fala translúcida, o

¹ Temos em mente sobretudo um movimento crescente nas últimas décadas de desdobramento das incipientes incursões feitas em vida por Lacan pelo campo da voz em suas relações com o tema da escuta (Cf. especialmente LACAN, 2005, p. 298-303; 268-279), realizadas por autores como POIZAT (2001), DOLAR (2006), VIVÈS (2009; 2012), WILLEMART (2014), entre muitos outros.

² Cf. VIVÈS, 2012, p. 81-89.

turvamento de sua superfície, que permitiria a irrupção residual da pulsão bruta, cuja potência, como diz Lacan, só podemos acessar já “domada”, “pacificada” (LACAN, 1996, p. 110-12).

No entanto, o que fazer desse também insistente, embora não intuitivo, paralelismo, encontrado no trabalho de Nuno Ramos, entre as dinâmicas de atualização da “matéria” e da “voz”? Talvez haja algo a se pensar nessas peculiares enunciações da velha analogia entre a luz, aquilo que dá a ver sem se mostrar de modo direto, e a voz, aquilo que faz falar mas que não se pode escrever.

Lembremos, nesse sentido, de um trabalho de Ramos como *Mácula* (1994)³ que põe em diálogo a apresentação da luz do sol através de velaturas fotográficas e a figura musical do trítone, intervalo “diabólico” que, derivado da estrutura da linguagem musical, coloca em risco a ordem do Logos, da alma, do *socius*. Ou, ainda, retomemos sua leitura do trabalho do gravurista Oswaldo Goeldi, no qual

O visível surge como a discreta ordenação desse sol cegado de início pela superfície negra de onde se partiu [...] A potência cega da luz, ponto de origem do trabalho, deve ser controlada para que os seres possam propriamente aparecer. As gravuras de Goeldi ganham assim o aspecto de um *clarão contido*, já que o mundo tem seu fundamento numa *luz desmesurada e destrutiva*, que a tristeza, a solidão e a noite transformam em contorno, corpo e vida (RAMOS, 2007, p. 187 – grifos nossos).

Novamente, nas letras de Nuno Ramos que desencadearam as canções de *O disco das horas* (FRÓES, 2018), o gozo – ou seja, a própria torção infinita da pulsão sobre si mesma, que borra os limites entre prazer e sofrimento – é núcleo combustível, acessível apenas através de suas múltiplas refrações entre o fogo e o gelo. A orla desmesurada do objeto, “estrela quente” na qual o “sujeito queima seu medo”, difrata-se em “lume”, “cardume” na pira mais branda do “cume das coxas” de um outro corpo.

A voz, enfim, traz sempre consigo um clarão de *dessubjetivação*, abre o sujeito à possibilidade de ser, ainda de acordo com a canção que fecha o disco (“Décima-terceira hora”), um “retirante do gozo”, “deportado do rosto”. Contudo, diante do chamado, nem sempre é possível fazer-se escutar. Assim como nem toda luz pode ser flagrada nas ranhuras do visível, queimar o contorno do mundo, entre este e o sujeito. De todo modo, o efeito mais interessante das perguntas colocadas até aqui parece emergir não apenas, de uma resposta no campo da voz, mas de seu relançamento a partir de outras regiões do trabalho do artista.

A VOZ, A DEUSA

Em *Sermões*, o que está em movimento é um espaço de hesitação entre *voz* e *personagem*. De um lado, a organização de um fluxo retórico e poético em versos libérrimos, ou linhas abertas a todo tido de modulação. De outro, a exposição narrativa

³ Documentação do trabalho disponível em:
http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=94&cod_Serie=23.
Último acesso em 02/03/2020.

da trajetória de uma figura falante nitidamente contextualizada. Séries estas que ainda reverberam tanto aquela hesitação entre o sujeito como “forma complexa” ou como “batimento puro”, quanto outra, extradiagética, entre a conquista de uma “histericização da linguagem” (a linguagem histórica, na formulação de Meschonnic)⁴, que permite, como costuma dizer o artista, “acender” o texto, e o refluxo puramente imaginário ou improdutivamente indeterminado da fala.

O que o livro narra é a trajetória de um ex-professor de filosofia, à espera da morte e viciado em sexo, que, em meio ao declínio existencial e evasão moral, alça-se à condição de sermônista por investidura própria. A cenografia da enunciação é, agora, abertamente teatral, fundada sobre uma situação básica declamatória e articuladora da encenação de um jogo entre a potência e a impotência da palavra.

Eis o conflito da personagem, que surge tão logo percebemos que, aqui, a voz integra uma equação cuja outra variável é encarnada pela palavra onipresente no livro, o pau, tendo como produto, o *fracasso*. Veja-se a esse respeito a autodefinição decisiva fornecida pela figura que fala no livro:

O núcleo
da minha poesia trago no pau, coisa
de velho, a peçonha
da oração do meu poema
na cabeça do pau, coisa de velho
c
aquético, *fracasso*
completo – sim, fracasso
concordo
mas não daquilo de que me lembro.
Não lembro nada, *sou palavra*
sem luto
(...)
Não guardo ovelhas
nem palavras
não guardo nada. Sou a pobre
máquina do meu pau
entrando, saindo, já despido
de ambição e de memória.
(RAMOS, 2015, p. 30-31)

Na trajetória do sermônista, traçada basicamente entre a plena oferta sexual, a privação sexual, a solidão e a morte, isso se nota desde os caminhos de sua angústia com o desencantamento do mundo. Como afirma o sermônista, a “voz da natureza”, do “fluxo/hidráulico, inconsútil/ que junta madeira e veludo”, da qual seus sermões seriam simples canais aurais de transferência, “não quer dizer nada” (2015, p. 138). “Só há a voz”, diz o personagem.

⁴ Cf. MESCHONNIC, 2006, p. 64-66.

Já na relação do personagem com as mulheres, o que o define como sujeito e ser de fala é uma espécie de maquinação da satisfação pulsional. O equivalente da relação do sermoneador com o sexo é a verbosidade, modo de enfrentamento da experiência do gozo que se instala na fronteira tênue entre produtividade e improdutividade.

O que o sermoneador vive é um atrito com os limites de sua subjetivação. Ao se entregar ao pênis compulsivo do órgão sexual, o que o sermoneador faz é suplantar a busca cega do desejo, que abre o sujeito à virtualidade do ato, com uma literalização física da procura. Sua fixação sexual e verbosidade lhe causa tanto prazer como dor, porém cumpre uma função fundamental em seu sistema de vida: evitar o silêncio, preencher ou tamponar o vazio. *O pau tapa a voz*. Essa, poderíamos dizer, a sentença que incide sobre essa experiência subjetiva, marcada sobretudo pela limitação ética de uma subjetivação eminentemente narcísica.

Do mesmo modo, deitado sozinho no chão da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, onde havia se dado a cena inicial de plenitude sexual, a fantasia fundamental da personagem vem à tona: uma poção que aumentasse magicamente seu membro, até que pudesse penetrar a própria cúpula da igreja, badalando os sinos com os sumos gerados por um milagre onanista (2015, p. 178). O fracasso, afinal, é arrematado em chave de distorção narcísica suprema: a perspectiva de seu fim pessoal só pode ser apreendida como o fim do próprio mundo. Este o seu “aviso” profético, que se abateria sobre o planeta como meteoro discursivo, “pedra tão lisa, pedaço vacante de arco-íris, escama de um dragão chinês” (2015, p. 168), projetado visionariamente.

Em suma, onde a voz abre à alteridade endógena, o “pau” fecha o curto-circuito do mesmo. Daí o fracasso, como sentença irretocável, sutura cênica do hiato entre significante e significado, estabilização do quadro fantasmático do sermoneador, e, assim, dos limites do mundo tal como pode ser apreendido pelo sujeito.

No entanto, os últimos momentos do livro caminham em outra direção. Esta que parece ressoar a pergunta feita aqui, inicialmente:

Será sempre o mesmo projeto para cada pedaço
engenharia minuciosa entre o todo e a parte?

Ou tudo é sobre confusa de uma asa, c

ópula mal encaixada

com gozo e dor esparramando

matéria sem significado?

(...)

Pergunto: podia ser diferente

uma única mucosa em nossa cara

ferida salina ferindo a risada?

Raios brotando da terra, feito trigo

ao invés de descer até ela?

Merda e placenta misturados,

sem higiene nem culinária?

Equilibrados em traves

de sal, petróleo, pelúcia ou areia

não na suave cartilagem

l

íquida e vertebral da coluna

– podia ser assim?

(RAMOS, 2015, p. 102)

A princípio, a chegada ao território da morte, no último capítulo, abre as portas simplesmente para o que havia antes, para a busca do sexo. O céu aparece sob a forma de um avatar abrasileirado e revertido no suprasumo mais pedestre do paraíso – é uma *laje*. Se não retornasse ao inorgânico (a última frase do livro é “Vamos voltar para a neve”), ao que tudo indica, o sermoneiro passaria a eternidade vacilando nos labirintos de um circuito narcísico do gozo.

E, no entanto, na verdade a morte o faz efetivamente defrontar-se com sua alteridade radical, com uma exterioridade que mina de pronto todo seu sistema de vida. O que ele encontra é de certo modo o polo oposto ao da cópula com a cúpula. Uma deusa “mais que hermafrodita”, que prescinde de uma sociedade sexual com o personagem, relegando-o a encarar fascinado a visão do funcionamento autossustentado de um pênis-vagina.

Realiza-se assim algo próximo à especulação realizada em outra exploração arquitetônica pelo escritor, em comentário prospectivo à Tumba Brion, de Carlo Scarpa, em *Ó*. A de “um sistema de encaixe que ainda não compreendemos, mas com muito mais alternativas do que nossa polaridade macho-fêmea” (RAMOS, 2009, p. 44-45). Hipótese esta que coincide, agora, com a clivagem mais radical que há no interior da própria voz.

A deusa mais que bifronte não aponta apenas para fora da lógica do pau, mas também para fora da lógica do falo. Isto é, da lógica da função que representa o lugar mesmo da determinação simbólica da lei e estrutura toda a lógica da sexuação. Função que presentifica, como traço, a voz do Pai castrador ausente, mas que quando a escutamos não conseguimos discerni-la muito bem com relação à voz da mãe, que diz “vai” ao desejo do sujeito.

Daí uma ambivalência decisiva da voz: ecoar a abertura de seu chamado como uma “enunciação pura”, ou preenche-la com a injunção substantiva e monocórdia do supereu. Porém, em ambos os casos, estamos no lugar do excesso na própria lei escrita. Pois a voz vem preencher o “ponto da fundação ausente da lei” (DOLAR, 2006, p. 55), ou seja, a falta de um nome que venha dar consistência a essa posição vazia correspondente à não-existência de um Pai supremo. Ao ocupar esse ponto, emergir no lugar de sua impossibilidade, a voz situa-se simultaneamente no lugar de clivagem entre masculino e feminino e, no interior do polo feminino, enquanto polo internamente clivado e “inexistente”, no sentido de que corresponde a um modo de gozo impossível de ser apreendido no interior de uma lógica regida pela ideia de todo.

O Outro ao qual endereçamos, entre outras coisas, nossos pedidos de limitação e sentido, é ausente e furado, mas deixa um traço estrutural na lógica linguageira-social que realiza a partição abstrata dos gozos e dos sexos. Trata-se, em suma, do avesso do totem, daquilo que encarna a distribuição universal dos modos de gozo possíveis. O que a lógica sexual outra da deusa revela é o ponto que mostra que o destronamento do totem

significaria pôr em xeque não apenas a ideia de uma limitação estrutural prévia nas possibilidades de sexuação. Mas também, e no mesmo passo, o agenciamento das estruturas elementares da linguagem e da vida social, seja ou não ela sustentada pela premissa de que a rede de relações que chamamos “sociedade”, ou mesmo “mundo”, possa ser pensada sob a égide do Um, ou do todo. Aqui, escutar voz de Deus, vislumbrar em proximidade extrema “o campo de enigmas que é o Outro do sujeito”, não é algo que se faz tocando um instrumento ritualístico de comemoração da origem ausente⁵, mas experimentando a impossibilidade de se *tocar* o Deus cuja faceta feminina é a de sua não-existência, seu caráter não-todo.

Seja como for, o sermônista pode não saber, mas defrontou, no meio das pernas da deusa, o enigma que abre seu circuito narcísico a uma potência inexaurível de diferenciação, onde, ecoando a formulação de Lacan⁶, Deus não pode ser um, mas também não pode ser dois – é algo no meio do caminho.

LUZ, CAVALO

Indecidivelmente aberta, a deusa aponta para um registro extremo da voz, já no limiar com uma escritura ilegível, que endoa os deslizamentos da linguagem em uma amarração mais irredutivelmente opaca, poético-matemática, que a da voz⁷. Já outra figura-chave encontrada no trabalho de Nuno Ramos dá contornos mais nítidos às dobras entre a voz, o campo do *teatro* e outro operador decisivo, o *signo*.

No trabalho *Ensaio sobre a dádiva* (2014/2016)⁸, a figura do cavalo participa de uma reconfiguração radical dessas questões, alcançada em torno de um prisma mínimo, o que exige um deslocamento considerável com relação à metáfora da luz e sua desmesura. Como se o contínuo verborrágico de livros como *Sermões* e *Adeus, cavalo* fosse reencontrado como uma espécie de cristal imaterial, dispositivo mínimo de máxima abertura.

O trabalho consiste em um antissistema de, nas palavras do artista, “trocias impossíveis”. A proposta de materialização desse princípio resultou, na montagem de 2015, em três *Dádivas: Pierrôporcavalo, Casaporarroz e Copod'águaporvioloncelo*. Ou seja, três configurações escultóricas de um espaço de comensurabilidade incomensurável entre pares de termos: um aparelho de som tocando uma canção popular com o tema do pierrô e um cavalinho de carrossel; um copo d'água e um violoncelo; um armário e um

⁵ Trata-se da passagem do Livro X d' *O Seminário* em que Lacan reinterpreta o chofar hebraico, da qual se extrai a citação precedente (LACAN, 2005, p. 275).

⁶ *E por que não interpretar uma face do Outro, a face de Deus, como suportada por um gozo feminino?... E já que é aqui também que a função do pai é inscrita na medida em que esta é a função à qual a castração se refere, pode-se ver que enquanto isso não resulta em dois Deuses, também não resulta em apenas um* (LACAN apud DOLAR, 2006, p. 56).

⁷ É ainda Mladen Dolar quem sugere que, em última análise, a “voz pura poderia ser epitomizada pela letra, pelo matema”, já que, “mais difícil” que permanecer mesmerizado pelos ecos infinitos de *lalangue* é chegar à “letra morta”, que corta a poética do inconsciente e a lança de volta ao saber” (2006, p. 149).

⁸ Documentação do trabalho disponível em:

http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=115&cod_Serie=129.
Último acesso em 02/03/2020.

monte de arroz. De modo que as interações escultóricas entre cada par de elementos são operacionalizadas duas vezes, plasmadas em narrativas videográficas e duplicadas fundidas em metal.

No vídeo de *Pierrôporcavalo*, um pierrô é sequestrado e, em troca, um cavalo é liberado para uma deriva pela cidade. Já no de *Casaporarroz*, uma mulher doa todos os móveis de uma casa, que são jogados em meio a um descampado onde passa um largo lençol d'água, recebendo em troca arroz, que retira dos bolsos para preencher todo o piso da casa e, então, afundar seu corpo nesse leito insolitamente telúrico. Como resultado, formam-se um interior espreado pelo exterior e um exterior represado em um interior, sendo o corpo submetido a um gesto que reúne os dois polos.

No trabalho, os objetos dispostos não funcionam como ícones de coisas, mas como signos, guardando algo de seu caráter dúplice e sobredeterminado. Mais que como entidades, eles existem enquanto atravessamentos momentâneos entre todos os parâmetros de variação que um receptor em um dado contexto possa atualizar, de modo transitivo e indecível. Na verdade, o que o trabalho “faz falar”, de acordo com a reescrita do pensamento de Saussure por Patrice Maniglier, é um signo, um arranjo de *correlações regulares entre variações heterogêneas*, ou de espaços de redeterminação de “termos” resultando na produção de *valores* (MANIGLIER, 2005, p. 157). No entanto, seriam necessários outros movimentos para dar conta dessa máquina elementar de linguagem, estruturalmente pouco determinada e semanticamente inexaurível.

Já o *cavalo*, encarnação radicalmente móvel da ativação dessa espécie de grau-zero do signo, já anunciava desdobramentos do trabalho de Nuno Ramos, que ainda fariam sentir seus efeitos posteriormente. “Minuano” ([2002]; RAMOS, 2007) é um “diário de trabalho” redigido por Nuno Ramos durante a montagem da obra plástica homônima, realizada em 2000, em área rural próxima a Barra do Quaraí (RS). O trabalho consistia em “cinco blocos de mármore branco, pesando entre quinze e trinta toneladas cada um, com espelhos incrustados no interior de uma das faces” (RAMOS, 2007, p. 220).

A luz, portanto, ainda será personagem central desse texto, cuja cenografia expande em muito os limites de um diário de trabalho convencional, a cada um de seus segmentos elipticamente articulados entre si. Temos aqui um espaço de atravessamentos entre relato, reflexão artística, observação – e algo mais. Dividem o palco, de início, uma inscrição autobiográfica da voz, reflexões sobre a linguagem, anotações do fazer poético em curso e registros da localização (em sentido amplo) da obra, bem como do entorno, natural, mas também humano ao rés do chão, nesse caso impresso mesmo em certos nomes – “patrocinador”, “eleição”.

Se na chave biográfica a palavra-chave é *solidão*, o que se fala da obra traz à tona a renitente reivindicação pelo artista de um estatuto de exterioridade radical atribuída a esta última (“Não acorde o que você ama/ Fique em silêncio, sozinho” – 2007, p. 235). Mais que em termos de “exterioridade”, no entanto, a predicação do trabalho é apresentada na chave de uma “reflexividade” não autorrecursiva, mas múltipla e centrífuga. É assim que, através da camada de linguagem predominante do texto, produtiva, porém assumida em modo objetivo, lê-se o anúncio de um deslocamento radical que arrematará o diário, entre a enunciação de um pacto de recepção e a performance de uma poética dos reflexos: “As vacas serão as companheiras de minhas

pedras-espelho. Vão se coçar no mármore, sujá-lo com seu pêlo. Vão ver sua imagem refletida. Será a primeira vez que uma vaca verá sua imagem num espelho vertical (as horizontais são água). Talvez evoluam a partir disso, tornando-se bípedes, os úberes na frente” (RAMOS, 2007, p. 222).

Vêm à tona o mesmo leão que chama do texto mencionado anteriormente do contemporâneo *O pão do corvo*, assim como, de modo indireto, o “palco-túmulo” da terra de Euclides da Cunha, abordado pelo artista em outro texto do mesmo volume de ensaios⁹. Com essa última ressonância, no entanto, entra em cena outra ordem de consequências. A figuração linguageira do espaço, outro protagonista do trabalho e de sua experiência inaugural, se dá na chave, primeiro, da difração e dos reflexos: “lugar”, “imensidão domesticada”, “apenas um pasto”, mas que logo torna-se “natureza novamente”, “pasto-natureza” (2007, p. 222). E, depois, na chave da teatralidade: “Algo nessa paisagem parece demasiado exposto e no entanto simples – um *palco*, talvez, tão amplo e pleno, e repousado em si mesmo, que despreza a medida de nossos conteúdos; A cena: o ar, a vaca, as pedras, seus espelhos; manhã líquida, o tumor neblina em meu pulmão” (RAMOS, 2007, p. 225; 228 – grifo do autor).

Surge, então, o cavalo, entre o estar dentro de uma obra em processo e o estar fora-dentro das coisas ao redor. Salvo engano, aparece aqui a única menção prévia do artista à invenção nominativa que dará origem ao título da segunda exposição em que Ramos exibirá *Ensaio sobre a dádiva, Houyhnhnm*, a raça de cavalos pensantes de *As viagens de Gulliver*, cuja fala ou sonoridade (pré-?)semântica é utilizada por Jonathan Swift como matéria para a produção de seu nome. Muitas páginas após a sugestão da aliança com as vacas, encerrando o texto após uma observação do mais batido rés-do-chão dos interesses humanos, surge esse outro nome, que parece exigir um novo pacto de linguagem: “*Cavalo* – Que gosma, sangue ou cola junta a mucosa na pedra, a canela no casco? Crina, relincho, houyhnhnm, cheiro da sua bosta. Olha com globos marinhos. Por que sempre assustado? Morava num espelho? Teve a lua na barriga? A nova vida em bosta? Bosta-grama” (RAMOS, 2007, p. 239 – grifo do autor).

Na cena protagonizada por relatos, reflexões, registros e alguns reflexos até então materializados em linguagem apenas no nível da imagem, ou da figurabilidade, irrompe, então, um acontecimento que transforma esse quase-teatro:

O centauro veio até mim. Sua marcha ergueu-se desde o pasto verde, crescente, em marcha, mas logo a galope. Olhou para a pedra ainda deitada, branca, e viu sua imagem dentro dela. Circundou-a, lento. Parou. Não parecia nada curioso, imóvel e solene no alto de suas quatro patas. Sequer pôs os olhos em mim, que tentava fotografá-lo. Estava ocupado demais com sua natureza dupla, cavalo e cavaleiro, para ainda espantar-se com alguma coisa (RAMOS, 2007, p. 239).

Novamente a aparição da indiferença intocável do Outro. De uma “natureza dupla”, mas que contém em germe uma multiplicidade latente de “sistemas de encaixe” aptos à difração irreduzível das polaridades dadas. Após “Minuano” e *Ensaio sobre a dádiva*, é em *Adeus*, cavalo que esse galope se fará escutar de modo mais contundente.

⁹ “A terra [Euclides da Cunha]”, em RAMOS, 2007.

CAVALO-SIGNO

Em *Adeus, cavalo*, uma espécie de devir-voz se dá a ver em território plenamente teatral. Como argumentado por Eduardo Jorge de Oliveira (2018), o *cavalo* pode ser lido no livro de 2017 na chave da *possessão*, que ainda poderíamos abordar como uma dinâmica de encarnação e desencarnação entre voz e corpo. O texto se desdobra a partir de uma cena básica, um ator velho e moribundo, entrevistado por um repórter dentro de uma banheira, à la Jean-Paul Marat, que recebe as subjetivações ficcionais de Procópio Ferreira e Giuseppe Ungaretti, em diálogo com a de Nelson Cavaquinho.

Diferentes tempos vêm a corpo, sobretudo um passado compartilhado pelo narrador e algumas dessas figuras, com quem cultivara a prática de um “teatro em qualquer parte” (RAMOS, 2017, p. 36 e ss.), que caberia no espaço de uma canção, lembrando até certo ponto a definição, por Valère Novarina, da cena como a “casa do ator”, “sempre apenas uma tenda aérea, uma casa respirada que se leva” (2009, p. 60).

Agora, porém, uma preocupação mais candente é não a da histericização da linguagem, mas uma peculiar *historicização* cênica de materiais culturais. A escolha da figura de Ungaretti ilustra bem o novo estatuto da hesitação *forma / batimento*, ou da dinâmica de “esquecimento fundador” nomeada no livro novamente por Eduardo Jorge. A estadia brasileira do poeta italiano, como sugeriu Raúl Antelo em outra direção, configurou uma apresentação do Brasil na chave de uma “anamnese do entrelugar” e da reinvenção, permeada por uma escrita da contingência traumática do Real, de uma “tradição por simples carência e imaterialidade do tempo-já” (ANTELO, 2010, p. 208).

Nascido, claramente, de uma radicalização da dinâmica de escuta de vozes que se adensara em *Sermões*, o livro de 2015 projeta uma cena de corpos múltiplos, falantes a montante e a jusante de um solo discursivo que se constrói com linhas vagas, mas, ainda assim, nítidas. O velho, esse outro velho caniço pensante e potencialmente vegetal (ou animal), apresenta-se como polo, literalmente, de invocação de um horizonte utópico atravessado internamente por um deslocamento para fora dos efeitos da ação de uma palavra plena. Invoca sua participação em um “teatro em qualquer parte”, constantemente dissolvendo-se e recompondo-se em meio aos demais participantes dessas janelas de recepção de todos os tempos. Janelas estas que, contudo, abrem para dentro de pequenos quartos de hotéis baratos ou banheiros onde um velho ator jaz na cena de um banho morno e não tão trágico quanto o de Marat.

Entre um ficcional Procópio Ferreira e diversas sombras figurais, como os homens de guarda-chuva Goeldi-drummondianos (RAMOS, 2017, p. 12-14), uma primeira aparição solene e deslizante se dá com a presença/ausência de Giuseppe Ungaretti. Com Ungaretti o que entra em cena é um intérprete tresloucado e desterrado do Brasil, que aterrissa nos anos 70 brasileiros como se em um fim da história que é simultaneamente paraíso amorfo em que a história mundial encontra o recanto de “um grande ensaio aberto de uma tarde solar” (2017, p. 39-45). O poeta é, agora, autor de um *Alegria* lutuosa, em que o engaste da história europeia em sua figura se traduz entre o luto inacabado pelo filho biograficamente perdido e o grito de que “a vida finalmente encontrou a vida”.

Eduardo Jorge bem sugeriu como a dinâmica de despossessão e esquecimento fundante encenada no livro quer-se dramaturga de “teatros instáveis”¹⁰. Ao mesmo tempo, é preciso salientar como esse experimento poético-teatral de Nuno Ramos sintetiza em seu fluxo, de modo exemplar, a hesitação renitente entre, de um lado, o puro batimento que desfunda a história e, de outro, a memória e um desejo de mobilização e produção de símbolos altamente concretos.

Este o lugar fugidamente instaurado pela segunda aparição decisiva, a de Nelson Cavaquinho. O símbolo é concreto – a inauguração da Ponte Rio-Niterói –, mas a cena é de abertura mítica, algo raro, mas que ronda espectralmente, na maior parte das vezes pela negativa, o trabalho de Nuno Ramos. As constantes evocações, diante da impossibilidade de invocação, da figura do compositor repentinamente desaguam em uma espécie peculiar de confusão entre mito e história. A ponte, inaugurada com o fim da vida alegremente melancólica de Ungaretti, recebe, tal qual a estrada palmilhada que recebe a “Máquina do mundo”, a aparição de Nelson Cavaquinho e seu cavalo. Como que em um retorno instintivo e fulgurante similar ao retorno do cavalo do sambista e praça da Polícia Militar, que volta ao dono a despeito do golpe sofrido por seus pares que, conta-se, soltaram o animal de trabalho em represália à boêmia de quem o montava.

É nessa abertura em certo sentido mítica do histórico que encerra o livro que o cavalo se revela, de fato, um signo. O cavalo que, no interior da diegese, atravessa a recém-inaugurada ponte Rio-Niterói como súbita aparição, é o de Nelson Cavaquinho e, ao mesmo tempo, o próprio compositor. Mas é, também, o próprio corpo vacante do velho que se quer feito de múltiplos tempos, virtualizado por uma procissão de formações linguageiras que boiam sobre as réplicas como rubricas deslocadas – “CAVALO MONTANHA-RUSSA”, “CAVALO SEMBLANTE”, “CAVALO UM TRONCO”, “CAVALO AO CONTRÁRIO” e assim por diante.

O que a cena final imagina replica a pergunta do sermoneiro sobre o caráter irreduzivelmente desconstruído ou abertamente inacabado do mundo, agora submetida, ela mesma, a uma hesitação entre o histórico e o atemporal:

Não há batimento comum às coisas, como havia antes. Era isso que buscávamos, mas a dissolução chuvosa da paisagem, violenta e aziaga, desfez toda possibilidade de um coro [...] Não há também, por outro lado, [...] solidão real no mundo. [...] Tudo canta, dispersivo e sem batuque, procurando público, levando a vida a cantar. Corpos cuspidos do trilho seguro para o barranco e o muro, amor emparedado, filhos que não nasceram, pequenos poemas que viraram grito, matéria sonora sem ordem nem retorno, tudo isso formou uma massa invencível, um peso sem contraponto numa balança que ninguém vê. Lutamos contra isso, mas perdemos, diariamente perdemos, e não podemos denunciar, nem mesmo nos queixar a ninguém (RAMOS, 2017, p. 66).

Entre canto órfico da perda da unidade do mundo (tenha-se em mente a versão drummondiana do mito de Orfeu em *Claro Enigma*) e suspiro de imanência pós-utópica, retorna a lágrima do poema final de *Junco*¹¹, prismatizando o fio de mel drummondiano

¹⁰ Na orelha da edição aqui utilizada de *Adeus, cavalo*.

¹¹ Cf. a releitura d’*A máquina do mundo* de Drummond que encerra *Junco* (RAMOS, 2011, p. 108-115).

que atravessaria a noite dos homens em outra chave¹². O encontro imediato com o passado, com o arcaico – que Nelson Cavaquinho encarnaria em sua posição “extemporânea”, do alto do desterro no cume de um morro em plenos anos 60 (RAMOS, 2019) – tem em seu ápice uma palavra afetiva e, a seu modo, poderosa, eficaz: “Shhhh, felicidade”, diz Nelson Cavaquinho àquele que fala e chora. Não é, aliás, da ordem do samba (ao menos de certo samba), uma lição existencial que elabora o desencanto purgando-o e intransigentemente assumindo-o como ambivalente encanto?

O trágico alegre que fez sua tradição brasileira toma a palavra. E, ao fazê-lo, erige em emblema a vocação do autor de trabalhos como *III* e *Vai, vai* ao cultivo de uma perspectiva em nada divina, pelo contrário, sumamente imanente. Mas, mais que isso, dá forma, algo errante, assobiando um canto desprezioso, ao desejo por uma experiência de linguagem que dê corpo prismático a um atravessamento entre um campo de sedimentações históricas e culturais e algo da ordem do contínuo.

O velho quer-se casca de um molde, processo intervalar de um estranho processo de cera perdida¹³. E, contudo, como nos *Sermões* – os do personagem e o próprio livro –, dizer “o bege dessa fórmica só eu” (RAMOS, 2017, p. 8) significa dar piruetas com a palavra apenas para afundar novamente na banheira de um velho. O horizonte último, de todo modo, é a virtualização do retorno. O cavalo, afinal, é o velho que se quer feito de múltiplos tempos, virtualizado no livro pela procissão de formações linguageiras que boiam sobre as réplicas como rubricas deslocadas ou pequenos “corpos-refrões”¹⁴ em incessante reatualização. E, é claro, o cavalo de Nelson Cavaquinho, bem como seu próprio dono. É tudo isso em um só prisma.

Da lógica dos mortos, da produção e da *merda*, inicia-se, portanto uma passagem ao *prisma*, à abertura de um limiar tradutório entre linguagem e vida, que assumirá ainda outros contornos em *Ensaio sobre a dádiva*. Se em *Sermões o pau* era o significante da máquina pulsional entrópica, no livro seguinte o cavalo é radical livre de linguagem. É pura máquina imaterial de relações em atravessamento. É signo. Dele não se espera o prodígio retorno. Pede-se que dure como uma lágrima de breu, mas refratada até que seu corpo gire por toda parte, sem guarida. Este o conselho de Nelson Cavaquinho à voz-cavalo: “Nunca volte para casa” (RAMOS, 2007, p. 68).

REFERÊNCIAS

- ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2006.

¹² Cf. “Menino chorando na noite”, *Sentimento do mundo* (1940).

¹³ Provável referência ao método de fundição de esculturas: “Toda a lenta modelagem com que te fizeram, a cera pingando com que te esculpíram assim exatamente como você é, será então perdida (RAMOS, 2017, p. 18).

¹⁴ A solução linguageira, utilizada para caracterizar as “rubricas deslocadas” anteriormente mencionadas, é de Roberto Zular, em resenha a *Adeus* escrita a quatro mãos com o autor do presente texto. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/08/1911011-adeus-cavalo-novo-livro-de-nuno-ramos-faz-teatro-sem-palco.shtml>. Último acesso: 02/03/2020. A Roberto Zular agradeço também pela orientação nos trânsitos realizados nos campos da voz e do signo que originaram este artigo.

- FRÓES, Romulo. *O disco das horas*. São Paulo: YB Music, 2018.
- LACAN, Jacques. *O seminário Livro XI*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- LACAN, Jacques. *O seminário Livro X*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- MANIGLIER, Patrice. “Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud”. 365. In: *Savoirs et Clinique*, n. 6, 2005/1, p. 149-160.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, Ritmo e Vida*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.
- LIBRANDI-ROCHA, Marília. “Writing by ear”: Clarice Lispector, Machado de Assis and Guimarães Rosa and the Mimesis of Improvisation”. In: *Critical Studies in Improvisation*, Vol. 7, No 1, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *À l’écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *A invenção de uma pele*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018.
- POIZAT, Michel. *Vox Populi, Vox Dei: voix et pouvoir*. Paris: Editions Métailié, 2001.
- RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- RAMOS, Nuno. *O Pão do Corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- RAMOS, Nuno. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- RAMOS, Nuno. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- RAMOS, Nuno. “Rugas”. In: *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- VIVÈS, Jean-Michel. “Para introduzir a questão da pulsão invocante”. *Revista Latino- americana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 329-341, junho 2009.
- VIVÈS, Jean-Michel. *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contracapa/Corpo Freudiano- Seção Rio de Janeiro, 2012.
- WILLEMART, Philippe. *Psicanálise e teoria literária: o tempo lógico e as rodas da escritura e da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.