

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Ana Tereza Muylaert Salek

MODOS POÉTICOS DA RUÍNA

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Helena Franco Martins

Rio de Janeiro
Abril de 2014



Ana Tereza Muylaert Salek

Modos poéticos da ruína

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Helena Franco Martins

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Joao Camillo Barros de Oliveira Penna

UFRJ

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de abril de 2014.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ana Tereza Muylaert Salek

Graduou-se em Letras pela PUC-Rio em 2011.

Ficha Catalográfica

Salek, Ana Tereza Muylaert

Modos poéticos da ruína / Ana Tereza Muylaert Salek ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2014.
90 f. : il. (color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Ruína. 3. Poética. 4. Literatura. 5. Artes visuais. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

**Dedico essa dissertação a meus irmãos Pedro,
Luiza e João.**

Agradecimentos

Agradeço à Capes, pelo apoio a esta dissertação.

A minha orientadora Helena Franco Martins, pela orientação e paciência durante a pesquisa.

Aos meus pais Flavio e Silvia.

A minha avó Maria Luiza, pelo acolhimento incondicional.

Às professoras Rosana Kohl Bines, Marília Rothier, Eneida Leal Cunha, Frederico Coelho, Paulo Henriques Britto, Julio Diniz, Karl Erik Schoolhammer, pelas aulas instigantes.

A Ligia e Guilherme pelas conversas sobre o projeto.

A Isabel Fabris, pelo acolhimento e conversas instigantes.

A Joana Muylaert, Juliana Muylaert e Elizabeth Muylaert Duque-Estrada pelas ótimas conversas.

Ao Joel Birman, pelas ruínas revisitadas.

A todos os amigos e familiares que de algum modo me estimularam ou me ajudaram na realização deste trabalho.

Resumo

Salek, Ana Tereza Muylaert; Martins, Helena Franco. **Modos poéticos da ruína**. Rio de Janeiro: 2014. 90p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Na dissertação cartografa-se distintos modos com que a escrita e, num sentido mais amplo, as artes, se relacionam com a noção de *ruína*. Parte-se do ponto de tensão entre ruir e criar a fim de explorar o paradoxo de que nos fala Maurice Blanchot em *O espaço Literário*: “a literatura se edifica a partir de suas próprias ruínas.” Detendo o gesto cartográfico em uma região particular, tomo algumas obras do escritor e artista visual Nuno Ramos como ocasião favorável para refletir sobre a relação entre destruição e criação na fronteira entre escrita e linguagem visual. O trabalho segue dois eixos que se querem recíprocos, não hierárquicos: no primeiro eixo acentua-se a parte teórico-crítica da pesquisa. No segundo, apresenta-se poemas e outros textos pessoais, escritos que, produzidos ao longo da pesquisa, fazem parte da reflexão.

Palavras-chave

Ruína; poesia; artes visuais; campos expandidos

Abstract

Salek, Ana Tereza Muylaert; Martins, Helena Franco (Advisor). **Poetical forms of ruins**. Rio de Janeiro: 2014. 90p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In this dissertation I cartograph distinct ways in which writing and, in a broader sense, the arts, relate to the notion of ruin. I begin at the point of tension between collapse and creation, to explore the paradox Maurice Blanchot speaks of in *The Literary Space*: “Literature is built upon its own ruins”. Holding the cartographic gesture in a particular region, I review works of the writer and visual artist Nuno Ramos as a favorable occasion to reflect on the relationship between destruction and creation on the border between written and visual language. The work follows two reciprocal axes, non-hierarchical: the first axis is emphasizes the theoretical and critical part of the research. In the second, it presents poems and other personal texts, writings produced during the research, and that are part of the reflection.

Keywords

Ruin; poetry; visual arts; expanded camps

Sumário

1 Introdução	10
2 Ambiguidades	13
2.1 Nostalgias, futuros	12
2.2 Dispêndios, sacrifícios	19
2.3 Vazio, cisão	23
3 Campos de forças	29
3.1 Outro mau vidraceiro	34
3.2 Cheios e vazios	38
3.3 Riscos e detritos	43
3.4 Listas, matéria pulsante	46
3.5 Monólogo de um nome em fuga	48
3.6 Anotações, metástases	51
4 Fragmentos, anotações	53
5 Desequilíbrios em vidro e outras ruínas	65
6 Referências bibliográficas	87

Lista de figuras

Figura 1 - Ruínas, de Giovanni Piranesi	17
Figura 2 - Ruínas, de Giovanni Piranesi.	17
Figura 3 - Carceri d'Invenzione, de Giovanni Piranesi.	18
Figura 4 - Carceri d'invenzione, de Giovanni Piranesi.	18
Figura 5 - Undying Faces: A Collection of Death Masks, Ernst Benkard, 1929.	28
Figura 6 - Undying Faces: A Collection of Death Masks, Ernst Benkard, 1929.	28
Figura 7 - Spiral Jetty, R.Smithson, 1970.	33
Figura 8 - Spiral Jetty, R.Smithson, 1970.	33
Figura 9 - Exposição Aranha, de Nuno Ramos, 1991.	36
35	
Figura 10 - Imagem do livro Junco, de Nuno Ramos.	36
Figura 11 - Imagem do livro Junco, de Nuno Ramos.	37
Figura 12 - Sem título, Nuno Ramos, 2009.	37
Figura 13 - Milky Way, 1995.	41
Figura 14 - Sem título, Nuno Ramos.	41
Figura 15 - Sem título, Mira Schendel, 1954.	42
Figura 16 - Globo da morte de tudo, Nuno Ramos e E. Climachauska, 2012.	45
Figura 17 - Globo da morte de tudo, Nuno Ramos e E. Climachauska, 2012.	45
Figura 18 - Frame de Monólogo para um cachorro morto.	50
Figura 19 —Frame de Monólogo para um cachorro morto.	50

1

Introdução

Nesta dissertação, investiga-se relações que noção de *ruína* mantém com a escrita e, de maneira geral, com as artes visuais na contemporaneidade. Explora-se a produtividade do motivo da *ruína* – e de outros signos que gravitam em seu entorno, como o fragmento e a destruição. Num passeio cartográfico por textos e obras visuais atravessados pela *ruína*, sublinha-se modos singulares da aparição do termo. Busca-se brechas, passagens que elucidem modos distintos de percebê-lo, na tensão entre destruição e criação, seja como vestígio, objeto de nostalgia, seja como perda produtiva, desejada.

Em *O Espaço Literário*, Maurice Blanchot discorre sobre a noção de ruína como sendo essencialmente ligada à escrita. Para ele, a escrita literária tem sua morada no desastre, no eterno inacabado (1980). Escrever, nos diz, é “correr o risco da ausência de tempo, onde reina um eterno recomeço” (1955, p.20). E afirma: “a literatura se edifica sobre suas ruínas. Esse paradoxo nos é lugar-comum.” (1949, p.312).

A dissertação gravita em torno desse paradoxo. Analisa-se a relação entre ruína e a edificação do fenômeno literário e visual na contemporaneidade, que, ao mesmo tempo em que se torna ruína, também faz dela o seu potencial. Nesse sentido, explora-se a noção de campos ampliados, ou campos expandidos, para analisar as forças que entram em jogo na relação entre escrita, ruína e visualidade. Do ponto de vista formal e estrutural, o signo da ruína funcionou como um catalisador de imagens e fragmentos textuais.

Optou-se por encenar rupturas e cortes secos entre os capítulos no primeiro eixo da pesquisa, que inicialmente não seriam coordenados numa “narrativa” sobre a ruína, mas desmontáveis, como nos micro-ensaios que compõem o capítulo “Outro mau vidraceiro”. O segundo eixo do trabalho, condensado no capítulo 5, é reservado a poemas de autoria pessoal, escritos que foram produzidos na esteira da pesquisa, sendo contaminados pelo seu enfoque.

Exemplares de obras visuais e literárias do artista Nuno Ramos são tomados como ocasiões especialmente favoráveis para a reflexão que se

desenvolve, seja porque trazem a ruína como motivo recorrente, seja porque instanciam elas mesmas a zona fronteira entre o literário e o visual.

A partir do dispositivo da ruína, buscou-se um passeio cartográfico, por textos e imagens, em busca de brechas, passagens que elucidam modos distintos de perceber tal noção – e outros termos “satélites” como a perda, a destruição, o vazio – na sua relação com a criação. Assim, pergunta-se: como é possível refletir e criar a partir das *ruínas*? Como esboçar os contornos da ruína na escrita e na linguagem visual? De que modos ela aponta para uma perda e ao mesmo tempo para a constituição de uma linguagem?

O trabalho segue dois eixos recíprocos, não hierárquicos: no primeiro eixo acentua-se o aspecto teórico-crítico da pesquisa. O segundo eixo do trabalho é reservado a poemas de minha autoria. O termo “cartografia” é mais apropriado aos movimentos da dissertação, no modo como busca se apropriar de materiais sensíveis às questões que enfoca.

Uma cartografia difere de um mapeamento: o segundo é estático; o primeiro, dinâmico. O cartógrafo conforme caminha, lê, escuta e percorre paisagens angaria o material que lhe servir, sem restrições: “tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele [para o cartógrafo] é bem-vindo.” (Rolnik, 1989) Esse material é digerido, remodulado, ressignificado e transvalorado:

Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. (Rolnik, 1989)

A cartografia ou “mapa aberto” é algo que, “conectável em todas as suas dimensões”, é “desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente, podendo mesmo ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza”. (Deleuze; Guattari, 1995, p.22)

Cabe ressaltar que este trabalho não pretendeu definir ou exaurir o signo da ruína, tampouco limitar as experiências literárias e artísticas a ele associadas,

mas apontar possibilidades e potenciais da polissemia do termo na relação com a criação artístico-literária.

No capítulo 4 (Fragmentos, anotações), reproduzo notas que tomei durante a defesa da dissertação, comentários feitos pela banca, bem como anotações e fragmentos que fizeram parte do processo de pesquisa e escrita. Apresento as anotações que fiz durante o mestrado, na forma mesma como elas se encontravam, lançando mão dos resíduos, ruídos e ruínas da pesquisa, em papéis e arquivos diversos.

2

Ambiguidades

2.1.

Nostalgias e futuros

O interesse por ruínas é um fenômeno que atravessa a Modernidade Ocidental, ao menos, desde o século XVIII. Nas últimas décadas, a relação com as ruínas ganhou contornos que apontam para uma *ruinofilia*¹, obsessão pelas ruínas. Mas quais elementos povoam o seu imaginário contemporâneo ?

O germanista Andreas Huyssen tenta responder a essa questão no texto “Nostalgia de ruínas” por meio de exemplares visuais da obra do arquiteto italiano Giovanni Piranesi, com destaque para as imagens das ruínas romanas e para os *Carceri d’Invenzione* (1750), série de 16 gravuras de prisões imaginárias.

Huyssen assinala alguns elementos históricos que moldaram variadas relações entre as sociedades e a ruína. Esse percurso histórico, que não será aprofundado em sua complexidade aqui, transita entre duas noções caras à Modernidade: a nostalgia e o progresso. A nostalgia, “a doença moderna per se”, remete a um sentimento melancólico de perda, de alguma coisa que não está mais acessível: “no corpo da ruína, o passado está, ao mesmo tempo, presente em seus resíduos e não mais acessível, tornando a ruína um gatilho poderosíssimo da nostalgia.”²

O crescimento agudo da nostalgia, que ocorreu a partir do século XVII, deve-se ao surgimento de um “novo sentido de temporalidade cada vez mais caracterizado pelas assimetrias radicais de passado, presente e futuro” (Huyssen, 2013, p.163). A acepção negativa da nostalgia como patologia associa-se ao fato de que tal signo desafia a crença – basilar da Modernidade – na ideia de progresso, seja ele histórico, sociológico ou econômico. Esse anseio por um passado – aspecto temporal – é também permeado por um aspecto espacial, isto

¹ Termo utilizado por Svetlana Boym

² Ibidem.

é, a nostalgia é um anseio, não somente por um tempo ido e acabado, mas também por um outro *lugar*.

A nostalgia pode ser compreendida como uma utopia às avessas, que projeta o horizonte para trás. A ruína ativa a nostalgia pois subsume suas características ao conjugar duas dimensões: espaço e tempo. A relação nostálgica com a ruína é atravessada pela utopia de uma época anterior em que ainda era possível antever e imaginar novos futuros, capacidade que foi posta em xeque ou, ao menos, foi desafiada após as duas grandes guerras mundiais.

No período pós-guerra, a obsessão por ruínas ascendeu através de um amplo “discurso sobre memória e trauma, genocídio e guerra” (Idem, p.164). Diante das ruínas e escombros da barbárie, o que está em jogo não é a nostalgia, mas a catástrofe. Os sujeitos voltavam “mudos” das guerras, mais pobres em experiências intercambiáveis, e isso não era de se estranhar, uma vez que a experiência da guerra de trincheiras desmoralizou “o frágil e minúsculo corpo humano” (Benjamin, 1994b).

A nostalgia por um momento anterior, em que ainda havia projeções, crenças em direção ao futuro – saudade de um tempo em que o homem não se sentia esmagado entre futuro e passado – ganha expressividade no poema³ “Troca de pneu”, de Bertold Brecht. Embora este não faça alusões diretas ao vazio deixado pelas grandes catástrofes, reproduz a encruzilhada temporal que esmaga o sujeito em um misto de ansiedade e descrença:

Sento-me à beira da estrada
 O motorista troca o pneu
 Não quero estar lá, de onde venho
 Não quero estar lá, aonde vou
 Por que assisto à troca do pneu com impaciência?

As ruínas de Piranesi (Figuras 1 e 2), assinala Huyssen (2013), não configuram “um retorno da arquitetura à natureza” (p.173) promovido pelas inevitáveis “devastações de tempo” de que falava Diderot, ao contrário, dão a impressão de

³ Trad: de Ricardo Domeneck, disponível em www.revistamododeusar.blogspot.com

estarem conectadas organicamente ao solo, como se brotassem “das entranhas da terra” (p,173).

Nas gravuras dos *Carceri*, as leis do espaço euclidiano são anuladas por meio de um espaço de fabulação: num jogo perturbador de entrelaçamentos de espaço/tempo, exterior/interior, luz/sombra, as gravuras contrariam as percepções desses contrastes – são ruínas onde falam “as vozes dos mortos” – contaminando essas oposições em um labirinto em que as paredes “sugam a luz ao invés de refleti-las” (p.174).

Os entrelaçamentos de tempo e espaço nos *Carceri* permitem ver as gravuras sob diversos ângulos, como se estivéssemos ora caminhando entre ruínas, calabouços e salas de tortura, ora deslizando em uma fita de Moebius, em que dentro e fora são torções. Conforme o filósofo francês Georges Didi-Huberman, nas ruínas o olhar é constantemente desafiado: “em cada imagem que olhamos e relacionamos com outras imagens e textos, podemos descobrir pontos de convergência de múltiplas temporalidades diferentes.” (Didi-Huberman, 2013b)

Ao atravessarmos as pontes, escadarias e objetos medievais de tortura das prisões imaginárias de Piranesi, o olhar é provocado por luzes que não iluminam, mas escurecem, fazem curvas, dobrando-se em torno dos objetos. As ruínas e Carceris são alegorias⁴ de uma modernidade em que “a utopia de liberdade e progresso, de tempo linear e espaço geométrico não é apenas questionada, mas anulada por elas”. (Huyssen, 2013, p.163)

Ofuscado pelo Iluminismo, há um lado sombrio da Modernidade visível nas ruínas. O que era visto como um retorno da arquitetura ao estado de natureza, uma reconciliação do “espírito com a natureza”, em Piranesi é uma opressiva conjugação de presente e passado, natureza e cultura, vida e morte. As gravuras da prisões desafiam os limites da razão iluminista, lembrando os monstros produzidos pelo *Sueño de la razón*.

⁴ A ruína em Benjamin e Baudelaire apresenta acentos relacionados à alegoria e ao *spleen*. Walter Benjamin reconhece no poeta uma reabilitação da alegoria: não mais tomada como recurso estilístico calculado, nos termos da retórica clássica, a alegoria transita agora entre ambiguidades e contrastes, retomando com vigor renovado o que promete a etimologia – a palavra “alegoria”, do grego *allogorein*, um “outro dizer”. Diferentemente do símbolo, que evoca uma unidade entre significante e sentido, a alegoria daria a ver aí uma dissonância, uma fratura, abrindo-se a múltiplas significações, conforme o jogo do alegorista.

Huysen mostra que o “imaginário de ruínas autênticas” – cuja autoridade estaria localizada num passado perdido e vetorizado por uma nostalgia do homem às origens – é um produto histórico que teve expressividade particular no período do Romantismo, sendo hoje uma ruína histórica, cuja genealogia já pode ser traçada.

A ruína é um gatilho ambíguo que pode ser nostálgico, mas também criticamente reflexivo e produtivo. Nostalgia e pensamento crítico não necessariamente se opõem, na medida em que memórias afetivas não nos impedem de, por serem afetivas, refletir/reconstruir criticamente sobre, e a partir, delas.

A obsessão contemporânea por ruínas reside numa saudade de um tempo que representa uma “promessa de um futuro alternativo” (Huysen, p.165). Como aponta Svetlana Boym no texto *Ruinophilia*, a obsessão por ruínas não estaria voltada para o futuro utópico modernista, tampouco para a nostalgia do passado, mas talvez *para os lados*.

A autora distingue “modernização” de Modernidade, tomando esta última no sentido cunhado por Baudelaire. Para a autora, ser moderno é, justamente, tornar-se crítico do processo de modernização e industrialização. O excesso de mercadoria e estímulos de produtividade que a modernização impulsiona gera uma atmosfera inóspita à reflexão, em que o tempo, matéria prima do pensamento, passa a ser monetizado, e sua passagem improdutiva é sinônimo de “perda de tempo”.

No livro de ensaios *Ó* (2009), Nuno Ramos aborda com sarcasmo a perda de tempo. Diz tratar-se de algo especificamente humano, já que somente esta espécie acredita que se é possível, em contrapartida, ganhar tempo: “entre o que podemos de melhor e mais generoso, entre todas as chamadas virtudes (...) nenhuma se equipara à capacidade de perder tempo.”



Figura 1 - *Ruínas*, de Giovanni Piranesi

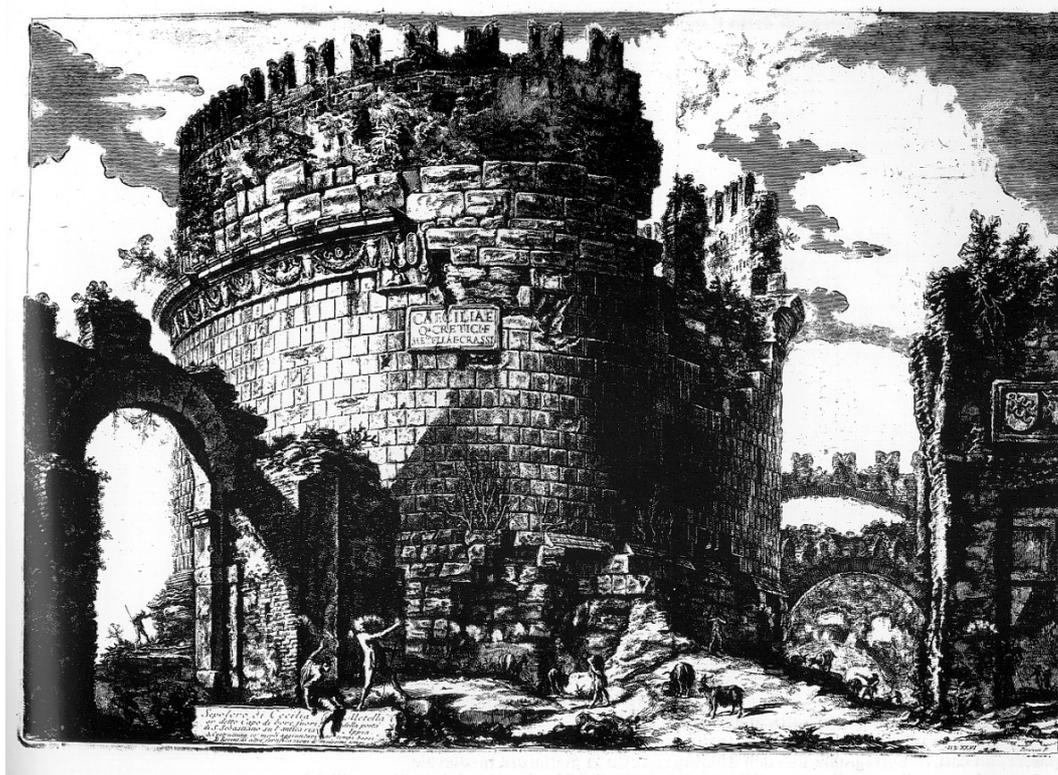


Figura 2 - *Ruínas*, de Giovanni Piranesi



Figura 3 - *Carceri d'Invenzione*, de Giovanni Piranesi

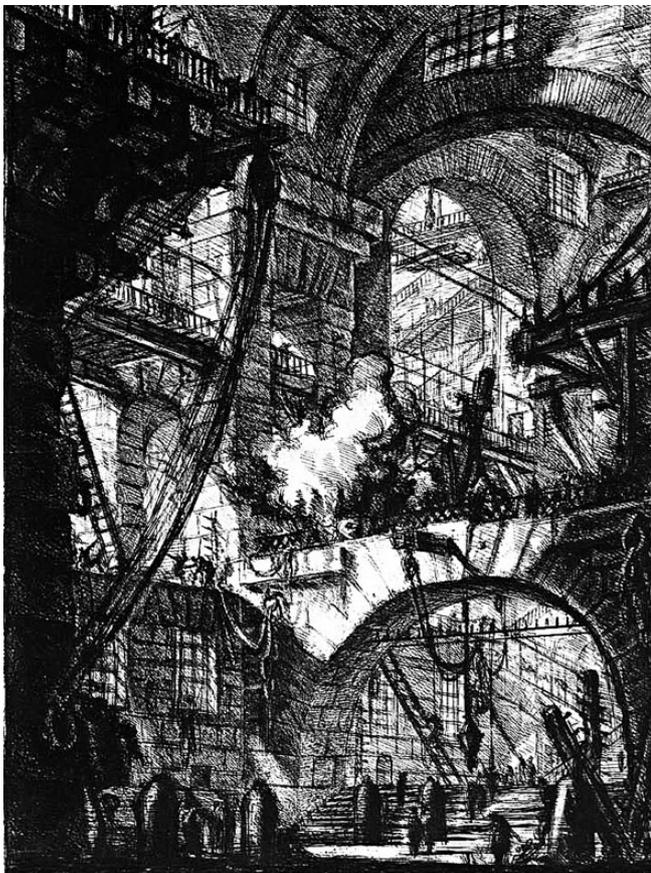


Figura 4 - *Carceri d'invenzione*, de Giovanni Piranesi

2.2. Dispêndios, sacrifícios

Como seria pensar a ruína não somente enquanto uma perda no passado, ligada à nostalgia, mas também como perda visada, como uma busca “destrutiva” ?

No poema em prosa “O mau Vidraceiro”, de Charles de Baudelaire, o narrador assinala uma ação que irrompe violentamente em certos ânimos propensos à inatividade, naturezas “impróprias à ação”:

temendo encontrar com seu porteiro uma novidade triste, perambula, covardemente, diante da porta sem ousar entrar, ou, então, que conserva por quinze dias uma carta sem abrir, ou o que só se resigna, após seis meses, a tomar uma decisão que já era necessária há um ano, se sente, bruscamente, precipitado a agir por uma força irresistível como a flecha em um arco distendido.

Em sintonia com a economia do desperdício, em *A Parte Maldita*, de Georges Bataille, frequentemente os atos tomados por tais ânimos são dispendiosos, improdutivos. Não se sustentam em uma economia de bens e serviços, prazeres ou utilidade, mas denotam uma economia da perda, economia de pulsões e investimentos/dispêndios libidinais.

No poema em prosa citado, Baudelaire nos fala de um sujeito que, por capricho e ociosidade, põe fogo a um barril de pólvora numa “espécie de energia que salta do tédio e do devaneio”. O demônio do meio dia é ambíguo: o ser melancólico, pouco colérico, numa expressão gélida da bÍlis negra, sem flama, sem fleuma, é subitamente tomado por um ébrio desejo pirotécnico, que o impele à ação absurda, inexplicável.

Segue-se que ele mesmo, o narrador de “O Mau Vidraceiro”, foi pego por um desses demônios: “uma manhã levantei-me aborrecido, triste, fatigado de ociosidade, preguiçoso e disposto, parecia-me, a fazer qualquer coisa de grande, uma ação de brilho”. Entediado e debruçado à janela, o narrador observa um vidraceiro que caminha por um ordinário quarteirão de Paris. Ao notar o vidraceiro anunciando sua mercadoria, o sujeito é tomado intempestivamente:

Enquanto eu refletia, não sem alguma alegria, que o quarto ficando no sexto andar e sendo a escada muito estreita, o homem [o vidraceiro] teria algum trabalho na sua ascensão e, certamente, engataria em alguns lugares sua frágil mercadoria.

Certamente o que anima esse sujeito é a possibilidade eminente de quebra: fissura do vidro, da mercadoria. O narrador deseja que se atualize o acidente intrínseco ao objeto frágil, aquilo ao qual é propenso: quebrar-se.

Ao narrador lírico e solitário, descompassado entre as relações temporais de produção do capital, da frágil mercadoria representada pelo vidro, a economia a que importa esse homem não é a economia produtiva: esse sujeito, um esteta do infortúnio, valoriza a os acontecimentos incongruentes, como a imagem do louco a queimar dinheiro, propenso ao desperdício.

Numa economia dispendiosa, os limites da razão são questionados nos empurrando para a penumbra de uma economia *patológica*, porque grávida de pathos:

Aproximei-me do balcão e tomei um pequeno vaso de flores, e quando o homem reapareceu ao abrir a porta eu deixei cair, perpendicularmente, meu engenho de guerra sobre o rebordo posterior de seus ganchos, e, como o choque o derrubou, ele acabou de quebrar sob seu dorso toda a sua pobre fortuna ambulatória que resultou na fragorosa barulheira de um palácio de cristal destruído por um raio.

Prensado contra o tédio, o narrador busca algum lampejo: “o lado belo da vida!, o lado belo da vida!”, ele exclama. A beleza estava, violenta e frágil, nos cacos vidro quebrados. A dimensão destrutiva que vemos no final poema encontra uma singularidade liberadora para Walter Benjamin:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. [...] Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas. (Benjamin, 1995)

No primeiro capítulo do livro de *A Parte Maldita*, Georges Bataille afirma que a economia clássica imaginou que a troca primitiva das sociedades se dava por meio do escambo e que tal economia não supôs, com alguma razão, que a troca, como meio de aquisição, pudesse ter tido sua verdadeira origem, não na necessidade de adquirir mas, ao contrário, na necessidade de perder, de destruir.

A perda deliberada desafia os princípios da racionalidade e da utilidade, valores caros à economia clássica: “toda vez que o sentido de um debate depende do valor fundamental da palavra *útil* [...] é possível afirmar que o debate é necessariamente falseado e que a questão fundamental é eludida.” (2013, p.19).

Sua crítica à utilidade deve-se ao fato de que esta é regulada, em teoria, pelo princípio básico da utilidade clássica: o *prazer*. O prazer contemplado nesse modelo é considerado redutor e medíocre, pois não considera o que ele denomina de “prazer violento”, condenado como patológico na teoria da economia clássica.

Em *Memórias do Subsolo*, Dostoiévski nos apresenta um narrador de consciência hipertrofiada cujo comportamento desafia a razão e a vantagem na utilidade. Cito-o:

Quando foi que aconteceu ao homem, em todos esses milênios, agir unicamente em prol de sua própria vantagem? E o que fazer então dos milhões de fatos que testemunham terem os homens, sem conhecimento de causa, isto é, compreendendo completamente suas reais vantagens, relegado a estas um plano secundário e se atirado em outro caminho, em busca do risco, ao acaso, sem serem obrigados a isto por nada nem por ninguém, mas como que não desejando justamente o caminho indicado (...) a seu bel-prazer, procurando quase que nas trevas esse caminho árduo, absurdo? (2009, p.33)

Limitados, os modelos econômicos falseiam ou empobrecem a maneira como o humano e as sociedades lidam com a homeostase da vida, que para Bataille não se dá somente através de ganhos mas também, por meio de perdas.

Cito, novamente, Dostoiévski: “E se porventura acontecer que (...) em certos casos, desejamos para nós mesmos o prejuízo e não a vantagem?” (Id. p.33). Há uma irracionalidade no comportamento humano em que o cálculo das vantagens e utilidades erra: “a ruína está justamente em que esta vantagem [obscura] e complicada não se enquadra em nenhuma lista”(Id, p.33). A ruína figura no rol das coisas inúteis, junto com a poesia e com as meias sem par. Já dizia Leminski: “a poesia é um inutilisílo”.

Bataille aponta a dificuldade em se justificar, a não ser pela via da patologia, um comportamento juvenil, dispendioso, esbanjador que destrói resolutamente, desafiando os termos da razoabilidade e da utilidade: “prefiro não ser razoável agora”, diz o personagem de *Bartleby, o escrivão de Wall Street*, de Herman Melville, quando presta-se a perder tempo, todo o tempo.

Um jovem que se comporte assim, julgar-se-á doente, jamais pensará que uma sociedade possa ter, assim como ele, “interesse em perdas consideráveis [...] depressões tumultuosas, crises de angústia e, em última análise, um certo estado orgíaco” (Bataille, 2013, p.20). No caso de Bartleby, “perder tempo” aos poucos revela-se uma curiosa e singular forma de vida.

Assim, reconhece-se o direito de adquirir, conservar e consumir racionalmente, elidindo o dispêndio improdutivo: o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa.

Tais atividades, ao menos em condições primitivas, “têm em si mesmas seu fim” (p.21). A essas formas improdutivas, Bataille denomina: *dispêndio*. O que há em comum a todas essas atividades é um acento na *perda*, “que deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido” (p.21)

No caso dos sacrifícios, por exemplo, o que se produz são coisas sagradas: sacrificar é *tornar sagrado*. No sacrifício não há soma de valor agregado para a economia de bens e serviços, mas produções simbólicas. A poesia é avizinhada à ideia de sacrifício como “produção por meio da perda” e implica em um sacrifício vital daquele que a assume: “ela [a poesia] o consagra [o poeta] [...] à busca de sombras inconsistentes que nada podem oferecer além da vertigem ou do furor.” (p.23)

A experiência poética moderna é uma experiência de crise, da ordem da ruína e do colapso. A “produtividade da perda e da morte” (Gagnebin, 2011, p.8) forma um núcleo de forças que atuariam a poesia moderna produzida a partir de Baudelaire. O poeta francês Stéphane Mallarmé confirma: “a destruição foi minha Beatriz”⁵.

No paradoxo enunciado em *O espaço Literário*, Blanchot nos diz que a literatura se edifica a partir das suas próprias ruínas, sendo a sua própria impossibilidade a sua condição primeva.

Se a linguagem, e especialmente a linguagem literária, não se lançasse constantemente, previamente, para a sua morte, não seria possível, pois é nesse movimento em direção à sua impossibilidade que é sua condição e seu fundamento. (Blanchot, 2007, p.26)

⁵ Célebre expressão utilizada pelo poeta em carta de 27 de maio de 1867, ao seu amigo Eugène Lefébure.

Conforme assinala Mascos Siscar (2007), Mallarmé adota uma postura radical diante da ruína e da crise da poesia já indicadas em Baudelaire. Mallarmé faz delas o operador da linguagem que, destroçada, passa a ser, ainda ou já, outra linguagem: “o que é a impostura para Baudelaire será a preciosidade e o luxo para Mallarmé”, marcando a escrita poética moderna como a “experiência exemplar do colapso”. (Siscar, 2007, p.185)

Reproduzo abaixo uma das partes mais belas do poema *Um lance de dados*, de Stéphane Mallarmé, baluarte da poesia moderna e “precursor” ou, ao menos, inspirador, da poesia concreta. Pode-se ver no poema, a emergência do desgaste do verso metrificado, a sua disposição inovadora pela página, ressignificando o suporte da mesma, aproveitando brechas e vazios da folha em branco, abalando a estabilidade dos significados ao atentar para as superfícies página e do significante:

PORQUE

o Abismo

Branco

se expõe

furioso

sob uma inclinação

desesperadamente plana

d’ asa

a sua

recaída prévia dum mal de se erguer no voo

coabrindo os impulsos

cortando rente os ímpetos

no âmago se resume

a sombra que se afunda nas profundas nessa alternativa vela

para adaptar

a tal envergadura

as suas horríveis profundas como o arcaboço

duma construção

que balança dum lado

para o outro

2.3.

Vazio, cisão

O artista Jasper Johns⁶ da vanguarda americana reivindicava produzir (Didi-Huberman, 2013) “um objeto que falasse da perda, da destruição, do desaparecimento dos objetos”. Como é mostrar um objeto que fala da perda, do vazio? Como é um objeto, um corpo, que quando o vemos não experimentamos possuí-lo mas perdê-lo, como se estivéssemos diante de uma ruína por vir, algo que nos olha do próprio objeto apontando para o seu/nosso próprio desfalecimento?

“O que vemos é suportado e remetido a uma obra de perda”. (Didi-Huberman, 2012). O plano ótico que vemos é uma potência visual que nos olha na medida em que “põe em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (Didi-Huberman, 2012, p.33)

A experiência familiar de ver nos remete à sensação, de *ter*, possuir. Mas a modalidade do visível torna-se invencível quando passa à sensação de *perder*, de que algo mesmo nos escapa, nos atingindo no “ser”, “à nossa semelhança, a perda da fala, dos movimentos, da capacidade de nos olhar” (p.34) O que vemos só tem valor para nós porque inevitavelmente *algo* nos olha naquilo que vemos. Os corpos assinalam a sua espessura, sua organicidade, seus cheios e vazios.

Essa zona de interseção entre aquilo que vemos e o que nos olha no que vemos, entre a capacidade do corpo de fazer volume e ao mesmo tempo de se abrir ao vazio, provoca uma cisão. Huberman evoca a experiência de Stephen Dedalus, alterego literário de James Joyce e assinala que após a perda de sua mãe, quando a ela já não mais o vê, todo espetáculo do mundo irá mudar de cor e de ritmo, e ele passará a vê-la em tudo, embaçando a sua visão e sua experiência sensível, na maré que sobe e desce, no sargaço vomitado pelo mar, nas coisas que sobem à superfície e retornam. A experiência de Dadalus carrega em si todos os componentes que fazem de uma experiência ótica simples, uma potência visual que nos olha pondo em jogo as oscilações de ritmo, de

⁶ comentado por John Cage e Didi-Huberman

esvaziamento/preenchimento, de existência e não existência. (Didi-Huberman, 2012).

Penso aqui nas máscaras mortuárias de Ernst Beknard (Figuras 6 e 7), que nos olham do ponto de tensão entre corpo e ruína do corpo, nos olham de olhos fechados, no “fechamento definitivo de nossas pálpebras”(Didi-Huberman, 2012, p.34)

No filme *As horas*, baseado no romance homônimo de Michael Cunningham, a personagem de Virginia Woolf, interpretada por Nicole Kidman, deita-se no jardim ao lado de uma andorinha morta e olha os olhos da ave – que a olha de volta, sem ver. A personagem conclui: “it’s possible to die”. Surpreende-se diante da factibilidade da morte, com a centelha dos mínimos grandes descobrimentos. Ela opta por não matar Clarissa, a heroína da novela que está a escrever (*Mrs. Dalloway*), mas para poupá-la deve-se pagar com outra perda, o suicídio de Septimus. Virginia suicidou-se no Rio Ouse, em março de 1941.

Ao longo dos séculos, conforme Didi-Huberman, as artes empreenderam investimentos problemáticos para vencer essa cisão – convocada na zona de contato entre o que vemos e o vazio estranho que nos olha do âmago daquilo que vemos –, a fim de ultrapassar a agonizante percepção da cisão provocada, da abertura do corpo ao a esse vazio. Tais investimentos, que se deram por meio da linguagem, ocorrerem de duas maneiras: a primeira consistiu em, uso as palavras mesmas do filósofo, “tapar buracos”. Isso consistiria em recalcar, preencher o vazio “pondo cada termo da cisão em um espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão”(Didi-Huberman, p.38).

Em suma, suturar seria recalcar, não mais ver o que nos olha, ater-se apenas ao que se vê: o volume, o monolito. Seria situar-se *aquém* da cisão aberta por aquilo que nos olha naquilo que vemos, detendo-se com frieza à forma, ao concretismo do de um túmulo. Esse gesto seria uma dupla recusa: a recusa do cheio, do volume de um semelhante morto e também uma recusa aos seus vazios e silêncios. “Tapar buracos” seria “permanecer nas arestas do volume”, em sua formalidade pura.

Os investimentos racionais de se manter aquém da cisão consistem em um exercício de *tautologia*, uma vã tentativa de convencer-se de que isso que se vê [o túmulo] é apenas o que se vê, “um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento”, a fim de soterrar uma verdade já soterrada, subterrânea, o nada que habita – ou não habita – embaixo da superfície.

Tal tautologia configura uma falsa vitória da linguagem sobre a cisão: o homem da tautologia é aquele que diz “isso é isso e nada mais”, uma crença em um “olho puro”, como quis Donad Judd. Se o homem da tautologia ignora o que nos olha do túmulo, ele é apenas um dos lados da moeda, reativo às investidas mitológicas do “homem da crença” que, por sua vez, preenche o vazio com o imaginário.

O homem da crença vai *além* da fratura provocada pelo ponto de tensão entre aquilo que vemos e aquilo que nos olha. Dirige-se a uma dimensão imaginária, uma promessa num sonho lúcido. Cria narrativas, sonhos – tarefa bem realizada pelas religiões, ao invocarem reinos paradisíacos, messiânicos para o vazio que habita o corpo: a vida que continuaria num outro plano, metafísico. Esta seria uma outra forma de (falsa) vitória da linguagem sobre o olhar, a outra face da mesma moeda.

A arte cristã se ocupou em criar imagens de túmulos vazios, ao modelo cristão – promessa de ressurreição, de transposição da vida alhures – que justamente por serem vazias, esvaziam a potência do encontro entre o que vemos e aquilo que nos olha. Essa remissão à ressurreição é também uma alusão a um juízo final, “de astúcias ou punições” – ao paraíso ou ao inferno –, momento em que “as efigies fúnebres se erguem de suas tumbas” e “se apresentam face a face a seu juiz supremo” (Didi-Huberman, p.42).

Lembremos do final da peça *Tio Vânia*, de Tchekov, quando Sônia e seu tio Vânia lamentam-se de suas vidas infelizes. Sônia diz ao tio que, apesar dos infortúnios, há de chegar um dia em que serão recompensados, felizes:

Suportaremos com paciência os golpes do destino; trabalharemos sem descanso pelos outros, agora e na velhice, e quando chegar a nossa hora morreremos em paz, e lá, além do túmulo, diremos que sofremos, choramos, tivemos muitas tristezas, e Deus então se apiedará de nós. (Tchekov, p.35)

As hesitações de Sônia causam estranhamento, ela parece não acreditar no que ela mesma diz. Enquanto segue seu monólogo, “tenho fé nisso, titio, creio ardentemente, apaixonadamente” (Tchékov, p.35), a rubrica da peça aponta que sua voz está cansada, indicando que seu corpo talvez saiba o fim, não só do corpo, mas também do “espírito”.

Na montagem de *Tio Vânia* do grupo Galpão, isso fica muito claro: ambos, Vânia e Sônia, tanto na voz quanto no corpo, indicam ter conhecimento de que não havia futuro para eles, embora o discurso diga o contrário. Ela quer ter esperança num futuro redentor, apaziguar a cisão, a morte próxima, a vida que já não promete e ameaça encerrar, mas ela chora, o corpo mingua como se já não acreditasse: “você não conheceu a alegria em sua vida, mas espere, tio Vânia, espere... Descansaremos...” (Tchékov, p.35). A cortina desce. Tchékov não mostra o juízo final de Tio Vânia nem de Sônia. A peça acabou. Resta o pano, o palco vazio.

O homem da crença “verá sempre alguma coisa outra além do que vê, quando se encontra face-a-face com uma tumba”. (Didi-Huberman, p.38) Seja positivamente como nas imagens cristãs, seja numa inversão negativa como no Inferno de Dante, onde os Heréticos sofrem o seu castigo. Em ambos os casos, é sempre um além que está em jogo. O resultado é o esvaziamento dos túmulos de “suas carnes putrescentes”, para enchê-los de imagens feitas para confortar e informar, fixar “nossas memórias, nossos temores, nossos desejos.” (Didi-Huberman, p.38)

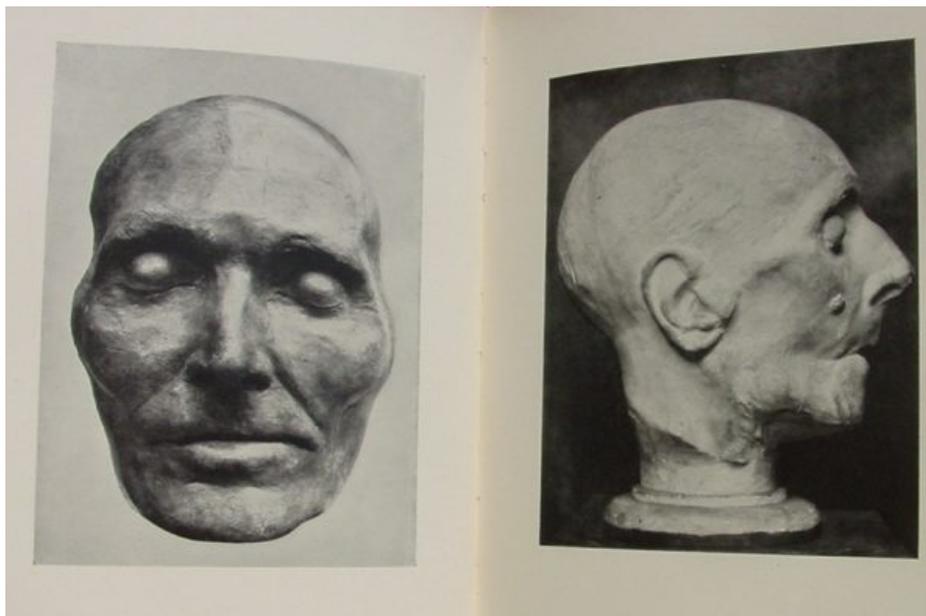


Figura 5 - *Undying Faces: A Collection of Death Masks*, Ernst Benkard, 1929.

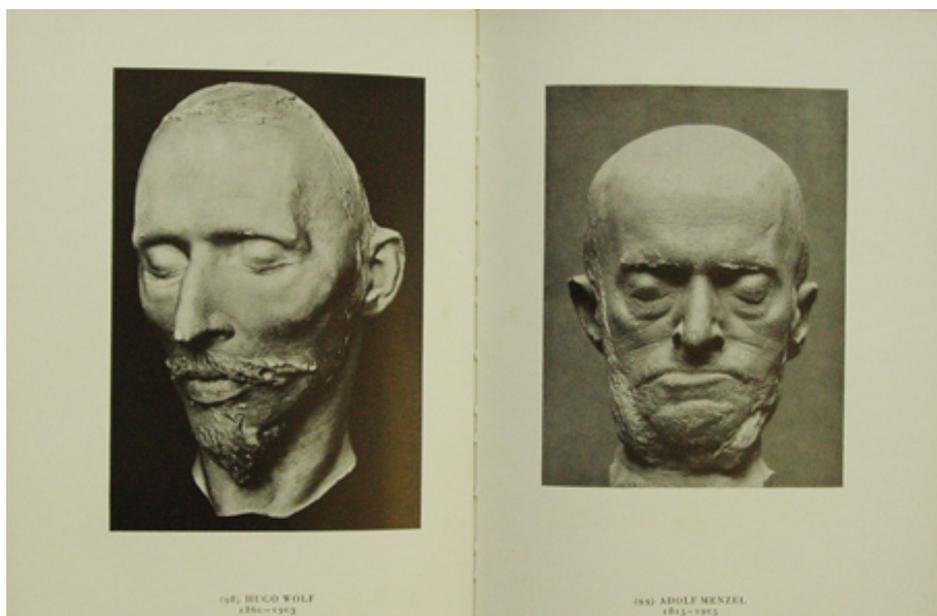


Figura 6 - *Undying Faces: A Collection of Death Masks*, Ernst Benkard, 1929.

3

Campos de forças

No conjunto da obra do artista visual e escritor Nuno Ramos, a escrita, o samba, a pintura e o audiovisual surgem com frequência misturados em “agregados sensíveis”. As fronteiras borradas entre as diversas atividades permitem falar em “arte expandida”, “cinema expandido”, “escultura no campo ampliado” e assim por diante.

Tais expressões são amplamente utilizadas muito em função das reflexões de Rosalind Krauss sobre a escultura no pós-modernismo que está suspensa num conjunto de oposições históricas, tais como escultura/paisagem, arquitetura/não-arquitetura paisagem/arquitetura, paisagem/não-paisagem. O campo ampliado da escultura pós-moderna é, precisamente, um campo gerado através de uma ruptura histórica, isto é, pela *problematização* dessas oposições. Expansão nesse sentido, portanto, consiste em interrogar, problematizar tais binômios:

A ampliação do campo que caracteriza este território do pós-modernismo possui dois aspectos já implícitos na descrição acima. Um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão. Em ambos, as ligações das condições do modernismo sofreram uma ruptura logicamente determinada. (Krauss, 1984, p.3)

O campo ampliado, por ser resultante da problematização de estruturas logicamente determinadas, é finito. Isso quer dizer que a escultura não é um conceito infinitamente elástico, de modo que os artistas contemporâneos não devem ser considerados “eccléticos”, nessa perspectiva. Isso porque supor que a escultura é algo infinitamente elástico seria incorrer em um apagamento das diferenças e multiplicidades que geram novas posições a serem ocupadas no campo ampliado, posições distintas da que ocupava a escultura no sentido clássico-representativo ou moderno, situada no termo “neutro” entre não-paisagem e não-arquitetura.

O trabalho *Spiral Jetty* (Figuras 7 e 8), de R. Smithson, ajuda a compreender a problematização do binômio “arquitetura e paisagem”: o espectador só percebe a obra quando observada de muito longe. De perto, ela

parece confundir-se com a paisagem, dificultando a percepção de seus contornos com nitidez.

A escultura, no sentido moderno, é auto-referencial, uma negatividade de seus opostos – paisagem e arquitetura. Essa auto-referência denota uma descontinuidade com a ideia “clássica” de escultura, antes inscrita nos moldes do monumento e da representação. Quando a escultura moderna suprime a base, o suporte, jogando-o para dentro de si mesma, ela revela algo como uma falta de “abrigo”. A escultura modernista, desabrigada, é o negativo do monumento, calcado na representação: aqui vemos uma inversão de uma estrutura lógica e uma descontinuidade em direção ao neutro.

Essa falta de lugar, o vazio auto-referencial da escultura modernista já não é o mesmo no pós-modernismo. De acordo com Krauss, outras rupturas foram operadas: enquanto a escultura moderna seria uma espécie de elemento neutro, situado no lugar da negatividade, a escultura no campo ampliado seria uma problematização dos termos que sustentavam a noção clássica e moderna de escultura.

Nesse sentido, a pintura também teria sua própria lógica, historicamente constituída, isto é, para compreender o que está em jogo na pintura “expandida”, seria preciso analisar os pares sobre os quais uma categoria como pintura se estruturou historicamente no Ocidente. Do mesmo modo, a literatura também sofreu mudanças no modernismo e na contemporaneidade e seria preciso averiguar, quando se fala em literatura expandida, quais pares estão em questão, quais estruturas e oposições estão sendo problematizadas ou desconstruídas.

Portanto, como se disse, não se trata de afirmar que os artistas contemporâneos são ecléticos por fazerem o uso de muitos suportes ou meios. Isso consistiria em incorrer num vício “purista” herdeiro da crítica modernista que compreende uma especificidade das categorias: a suspeita de uma trajetória artística que se move continuamente além da área da escultura deriva, obviamente, da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão.

É interessante notar que esses pares que sustentam categorias como escultura ou pintura são não somente historicamente determinados, mas também espacial e culturalmente determinados.

Krauss mostra que outras culturas, ancestrais e orientais, não tinham a mesma percepção de escultura que o modernismo ocidental supôs, definindo-a como negativo da paisagem e da arquitetura. Ela mostra que labirintos e trilhas podem ser *ao mesmo tempo* paisagem e arquitetura, do mesmo modo que os “jardins japoneses também são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura” (Krauss, 1984, p.8). As categorias e noções clássicas e modernistas da arte, quando problematizadas, nos deslocam para o labirinto múltiplo de Piranesi: pelos Carceri e ruínas, em que as percepções de oposições tidas como estáveis como luz/sombra, tempo/espaço, causa/efeito são desafiadas criando outras possibilidades de ver e olhar.

Autores brasileiros como Roberto Corrêa dos Santos e Ricardo Basbaum têm pesquisado as questões relativas ao campo ampliado – ou expandido – para compreender como ocorrem esses processos, não somente com as artes visuais, mas também com a literatura e com a crítica, através de um exame desconstrutivo de “noções que nortearam até o modernismo tanto artístico quanto histórico e crítico” (Correa; Rezende, 2011, p.8). Nesse sentido, pensam a poesia, a escrita e a plasticidade enquanto “campos de força”. O encontro entre escrita e artes visuais situa-se nos campos ampliados que lidam com “tipos múltiplos de escrita e plasticidade (...) reforçando, em especial, a tensão afirmativa entre arte e escritura” (p.8).

Florencia Garramuño, no ensaio “*Especie, especificidad, pertenencia*” sugere pensar o espaço poético contemporâneo através do conceito de inespecificidade, análogo à *Art in general*, termo utilizado por Rosalind Krauss. Diferentemente da noção de arte híbrida, ou mesmo do ecletismo, que pode sugerir uma mistura resultante do encontro entre práticas específicas – correndo o risco de incorrer no purismo crítico modernista –, a inespecificidade promove uma desconstrução da própria ideia de *ser*, isto é, questiona que o hibridismo seja resultante de uma mistura entre coisas/seres homogêneos que resultariam em trabalhos heterogêneos. A inespecificidade interroga a própria ideia de especificidade, aquilo que faria de uma linguagem ou suporte serem o que são. Cito Garramuño:

É essa ideia de uma arte em geral, que prefiro chamar de arte não-específica, que eu gostaria de explorar como uma figura, extremamente poderosa, de não

pertencimento. De maneiras diferentes, com as operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, inúmeras práticas artísticas contemporâneas, mesmo aqueles que, do ponto de vista do ambiente concebido como suporte material, são limitadas a um único “suporte”, tem sido desmanteladas, cuidadosa e minuciosamente, todos os tipos de ideia de propriedade, tanto no sentido do idêntico a si mesmo quanto no sentido de limpo ou puro⁷

A crise da especificidade vai de encontro a uma expansão em que uma “linguagem” se contamina por outra em um movimento de expansão e apropriação, gerando novas linguagens e categorias. Cito Garramuño:

A crise da especificidade do meio não foi durante estas últimas décadas, a única maneira com que a arte contemporânea tem sido definida como uma ideia de inespecificidade e não pertencimento. Dentro de uma mesma língua ou suporte literário ou artístico, o mesmo movimento de questionamento sobre o pertencimento e a especificidade encontra outras maneiras de se manifestar. Não só é possível dizer que a literatura tem expandido seu meio ou suporte para incorporar, de forma crescente, outras línguas para o interior do seu discurso literário, como a incorporação de fotografias, imagens, blogs, bate-papos e e-mails, por um lado, mas também, por outro lado com os pontos de conexão e fuga entre diferentes discursos literários, como as memórias, o documental, o ensaio, entre outros.⁸

Nos campos alargados, combinam-se forças, disjunções: choques das “forças de campo” de que fala Roberto Corrêa. Como refletir, então, sobre o trabalho de artistas, como Nuno Ramos, que misturam diversas técnicas num campo de forças múltiplas, no panorama pós-moderno (nos termos de Krauss), ou contemporâneo (nos termos de Roberto Corrêa) ?

⁷ Garramuño. Disponível em <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e101ramosmultimediaensayo>

⁸ Idem.



Figura 7 - *Spiral Jetty*, R.Smithson, 1970.



Figura 8 - *Spiral Jetty*, R.Smithson, 1970.

3.1.

Outro mau vidraceiro

Como aponta Florencia Garramuno, Nuno Ramos é um artista que utiliza vários suportes e materiais, e transita por diversas linguagens nas artes visuais e na escrita: vídeo, instalação, fotografia, pintura, ensaio, poesia, conto, poema em prosa, etc. Os trabalhos “exibem uma dimensão material intensa em que nada é confortável. As operações estéticas aderem decididamente a contradições e ambiguidades.” (Klabin, 2012).

Se Nuno Ramos está situado no campo alargado ou ampliado, no sentido em que o termo é tomado por Krauss, é justamente porque está em um campo que problematiza os pares sobre os quais categorias como pintura ou escultura se sustentavam no Modernismo. Algumas de suas pinturas (2008) aproximam-se de “não-pintura” por serem tridimensionais, suas esculturas são instalações que utilizam técnicas mistas, vídeos, som, fotografia, poesia, música pintura, etc.

Podemos apontar pelo menos dois campos em que o artista é institucionalmente situado: artes visuais e literatura. É difícil estabelecer uma autonomia entre esses dois campos na análise das obras de Nuno. Seus trabalhos literários e visuais parecem apontar uns para os outros, como na prosa poética e fragmentária de *Cujo*, em que seu processo de criação visual é comentado em fragmentos reflexivos. Enquanto escritor, o artista opera a palavra através de ensaios (*Ensaio Geral, Ó*), minicontos (*O mau vidraceiro*), anotações poéticas e fragmentárias sobre obras visuais (*Cujo*), poemas (*Junco*), e uma espécie de prosa poética (*O mau vidraceiro, Ó*).

Em todos os casos, trata-se de livros que, além de mesclarem os “gêneros” literários (ensaio, poesia, narrativa, fragmento), alguns mais outros menos, também se contaminam com as artes visuais num processo retroalimentador: as anotações feitas em *Cujo*, por exemplo, são contaminadas pela vivência no ateliê, ou seja, saem das artes para o livro e depois retornam às artes, como em *Aranha* (Figura 9), de 1991. Literatura e artes visuais entrelaçam-se no mesmo processo a que dão testemunho. Essa contaminação mostra que artista e escritor não estão apartados e que, embora operem usualmente em campos distintos, como ocorre tanto na prosa de *O Mau Vidraceiro*, quanto nas

pinturas, terminam combinadas em zonas indistintas, onde livro, poema, instalação entram em um choque produtivo. É o caso de *Junco* (Figuras 10 e 11), em que fotografia e poema entram em contato, de uma forma não representativa, não ilustrativa, em que os poemas ora parecem fragmentos independentes, ora aparentam ser um grande poema longo, mas fragmentado. São fragmentos que parecem falar a “mesma língua”, “por meio de destroços” (Ramos, 2008, p.31).

Embora as imagens e os versos livres e fragmentados de *Junco* estejam afinados no mesmo dialeto, imagem e palavra não se fecham em um regime representativo, não se completam. Conforme Julia Studart (2012):

Temos aí uma espécie de quebra da lógica representativa, ou seja, uma queda da legenda. Isto pode ser também um procedimento evidente que passa a constituir a “carne passiva das coisas sem razão” nesse projeto da publicação que segue o modelo de um caderno de notas aleatórias, magro e com espaços brancos que desfaz, assim, qualquer possibilidade de leitura das imagens como legendas dos poemas e vice-versa, ou seja, dos poemas como legendas das imagens.⁹

Fotografia e palavra entram em contato no livro, mas não somente: as fotografias do cachorro morto em *Junco*, reportam a outros momentos da obra do autor em que o cão aparece replicado em três “guardiões do Hades” na instalação *Globo da morte* (2012), junto a dentaduras, ossos e outros elementos residuais. O cão também aparece em *Monólogo para um cachorro morto* (2010). Os campos por que Nuno transita tocam-se nos destroços: a ave morta na capa de *O Mau Vidraceiro*, os urubus deslocados do seu habitat “natural” para o museu, como em *Bandeira branca* (2010), as carcaças e pedaços de animais, presentes tanto nos trabalhos visuais quanto nos escritos.

⁹ Disponível em: revista Z cultural



Figura 9 - Exposição *Aranha*, de Nuno Ramos, 1991.



Figura 10 - Imagem do livro *Junco*, de Nuno Ramos

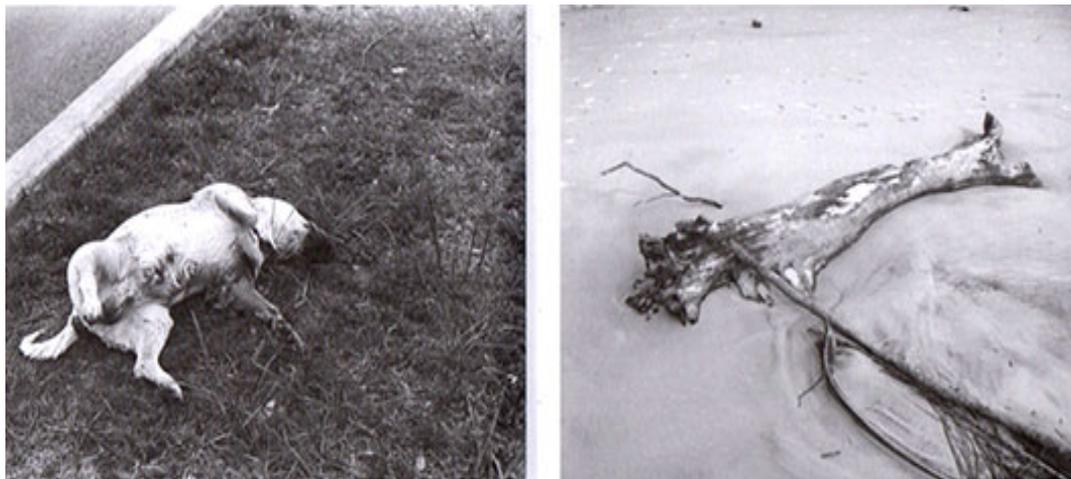


Figura 11 - Imagem do livro *Junco*, de Nuno Ramos.



Figura 12 - Sem título, Nuno Ramos, 2009

3.2. Cheios e vazios

A matéria que escorreu pela cabeça do professor – a clara do ovo, a gema – a matéria de que era feito o escuro/ausência de luz quando seu avô apagou as luzes após vendear seus os olhos, as matérias que estudou na faculdade de filosofia, a linguagem, a matéria da linguagem, o pensamento, o corpo que ameaça encerrar, a barba, o pus, as infecções na pele, as erupções, os círculos – vazios – que irrompem no rosto numa manhã qualquer, as pintas no corpo da amante, a mulher, as fendas, o cachorro atropelado, a voz do monólogo, locução sem interlocutor, a matéria vazia, o sabão da gordura, o cheiro do sabão, o odor.

O artista realça o vigor da matéria pela veracidade que ela carrega: “mil quilos de matéria, antes de mentir, caem”¹⁰. A materialidade é um signo medular na “poética” de Nuno Ramos. Cria-se uma confusão proposital de materiais, como em *Milky Way* (1995) ou na série de pinturas tridimensionais (2008) em que os quadros são compostos por alumínio fundido, vidro, água, cal, vaselina e parafina, dando a impressão de sucatas, resíduos reaproveitados. Materiais hostis e reaproveitados são postos em contato, habilmente fundidos pelo artista, promovendo choques e contrastes.

A monumentalidade e o excesso são frequentes nos trabalhos plásticos e literários do artista. Nuno afirma: “tenho horror ao vazio, sou um artista do cheio [...] eu vou enchendo de corpo, acredito no corpo”¹¹. O vazio, com o qual se diz horrorizado, é associado por ele a artistas que, no entanto, admira, como Waltercio Caldas ou Mira Schendel.

Nuno estima imensamente a obra de Mira, com quem conviveu na década de 80, tendo escrito diversos ensaios sobre sua obra. Essa relação ambígua com o vazio, de admiração e repulsa declarada, parece ser uma possível porta de entrada para refletir sobre o trabalho de ambos.

No ensaio “A construção no vento”, dedicado à obra de Mira, Nuno assinala uma dimensão lúdica no seu processo de criação, aspecto que aliviaria o “pesadume metafísico” dos vazios angustiantes e solenes. Através de análises

¹⁰ Cf. entrevista disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/nunoramosconstroiglobosdamorteemgaleriadorio-6709769>

¹¹ Idem.

sobre as “bolaçons”¹² de Mira, Nuno destaca o humor no horizonte do trabalho da artista.

O caráter lúdico de alguns trabalhos de Mira, em especial aqueles que lidam com grafismos impressos realizados desde o final dos anos 60 e início dos 70 —, se organiza a partir deste fundamento: o signo, a letreset ou stencil, a esfera manuscrita, a vírgula, os dois pontos, o tipo de máquina de escrever, todos participam com igual direito deste jogo onde devem, fundamentalmente, conviver dentro de um campo circunscrito.

Nuno assinala que Mira seria capaz de fazer arte com o ar, com o vento, mesclando a violência árida das ruínas e do vazio à uma delicadeza que convoca, como a leveza e a transparência do papel arroz, utilizado nas monotipias com que trabalhou no período entre 1964 e 1966.

O crítico Paulo Venâncio, por outro lado, em um ensaio sobre Mira Schendel comenta a aparência “devastada, árida, desolada” da obra de Mira. O ambiente arrasado (Figura 15), segundo Venâncio, denota um espaço devastado, catastrófico. A obra seria uma espécie de testemunho de uma sobrevivente da destruição que traz consigo “a mudez solene do horror”.

Cabe ressaltar que Mira Schendel foi uma artista Suíça radicada no Brasil. que Foragida da guerra, mudou-se para a Bulgária, antes de vir morar em São Paulo. O poeta brasileiro Haroldo de Campos, amigo da artista, dizia que Mira não falava de seu passado durante a guerra porque o esquecera. Mas esse passado e essa memória destroçada, mesmo que esquecida, se daria a ver nos espaços vazios e singulares de duas obras, nas monotipias, nas droguinhas – “o espaço vazio me comove profundamente”, declara a artista – nas letras despedaçadas que caem como corpos em ruínas, como assinala Verônica Stigger (2007), na aridez dos espaços, como aponta Paulo Venâncio (2013).

Em 1994, Waltercio Caldas realizou o trabalho *Los Velasquez* em que o esvazia o ambiente do clássico *Las Meninas* (1656) de Diogo Velasquez, apagando os personagens reais em cena: o pintor, o rei e a rainha – não mais refletidos no espelho –, a infanta Margarida, a anã, o cachorro, ninguém mais está lá. Seriam esses os vazios com que Nuno se diz apavorado e que deseja, a qualquer custo, preencher de matéria?

¹² Termo usado por Mira Schendel e descrito por Nuno como sendo um “projeto inacabado”.

Eis um ponto delicado: seria apressado concordar com Nuno quando ele afirma que o vazio se opõe à sua obra. Se o vazio o amedronta, não por isso deixa de se presentificar nos trabalhos do artista. Pode-se pensar que o vazio se mostra na própria matéria. O desejo de preencher os espaços, verificar o comportamento dos materiais, a putrefação dos animais mortos, o odor dos detritos testemunha a matéria sem ânimo, vazia. Nesse sentido, a matéria mórbida é cindida, vazia de “espírito” ou, por isso mesmo, é o “espírito” do trabalho, que vai de encontro com o horizonte vazio da cisão em que fitamos “aquilo que nos olha”.

Encher de corpo é preencher os vazios com mais vazios. O sabão de Fruto Estranho, que alude à gordura, à banha do animal morto, é mais dessa matéria vazia de “ânima”.

Em *Globo da Morte* uma outra relação se dá com o vazio. Numa outra perspectiva, mais próxima do esvaziamento literal e, portanto, mais próxima de Mira. Nuno não tem a pressa de encher de corpo e matéria, mas ao contrário o êxtase de desobstruir, abrir espaços, num enlevo orgíaco e dispendioso, como em *Globo da morte de tudo* (2012), em que, quanto maior for a perda de objetos, mais a atividade ganha sentido e potência.



Figura 13 - *Milky Way*, 1995.



Figura 14 - *Sem título*, Nuno Ramos

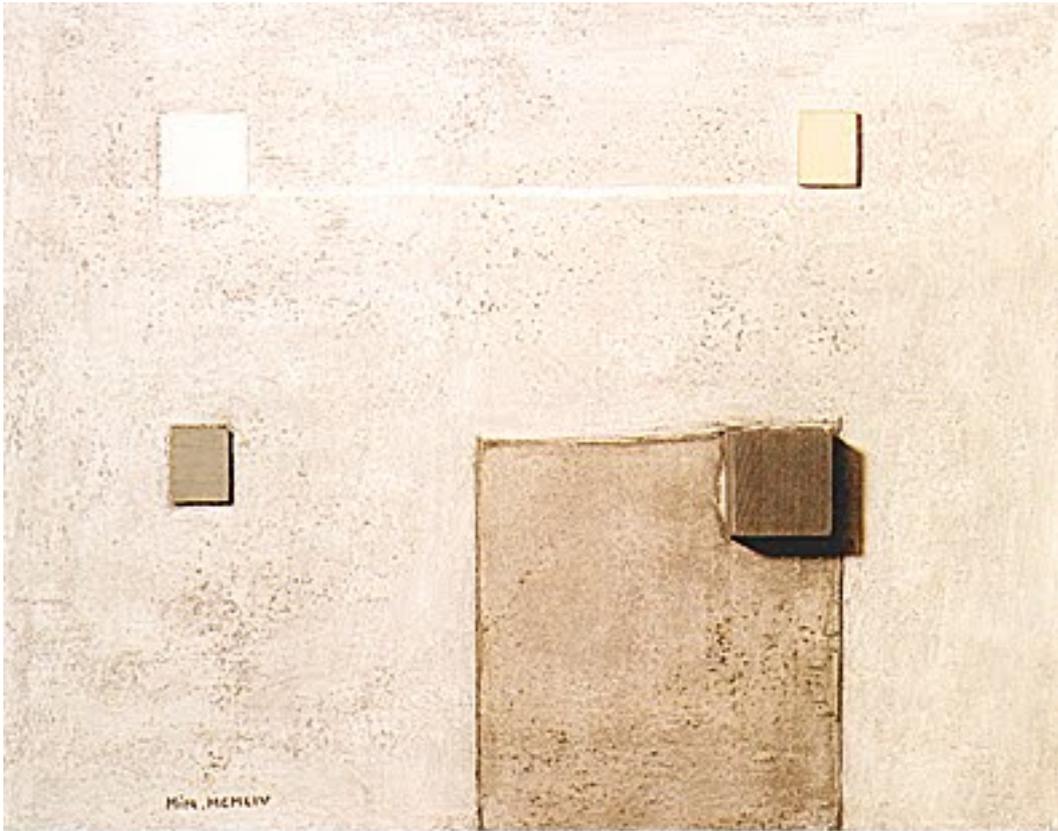


Figura 15 – Sem título, Mira Schendel, 1954.

3.3. Riscos e detritos

Brás Cubas na prateleira, perto de fios de alta tensão, dossiês presidenciais perto de copos de cerveja. Cigarros e esmaltes ao lado de elefantes vendados, chinesas de porcelana conversando com bules fâlicos, três cães negros perto de um relógio central, *chronos*/saturno devorando os filhos, o cigarro, os fármacos, a tinta nanquim.

Esses são alguns dos elementos visuais que compõem as estantes de *Globo da morte de tudo*¹³ (Figuras 12 e 13). Trata-se de um trabalho constituído por dois cenários. No primeiro, os objetos estão arrumados nas estantes em torno dos globos da morte, globos utilizados nos números circenses. No segundo cenário, os objetos estão fragmentados no chão. O que leva um cenário ao outro é a performance¹⁴ de dois motoqueiros dentro dos globos, conectados às estantes por cabos de aço, que partir do movimento/aceleração das motos, promovem a queda/quebra dos objetos.

Não há contudo um movimento linear da vida para a morte, os objetos por si só, de antemão são envoltos por uma atmosfera fúnebre: muitos deles, já são antes mesmo de serem destruídos, mortificados. Dentaduras, restos de animais, objetos de coleção, antiguidades, diplomas, fantasmas, arquivos pessoais. O que parece estar em jogo é uma urgência de dispêndio, de promover a destruição, uma ébria despesa de elementos que pautam o imaginário coletivo e individual.

As perdas são como transmutações dos excessos por meio do esvaziamento, da abertura de fraturas que possibilitem ventilação. Livrar-se de

¹³ Exposição feita em parceria com o artista Eduardo Climachauska, em 2012, na Galeria Anita Schwartz. A montagem consiste em dois globos da morte, expostos no centro da sala, contendo, cada um, uma motocicleta. Em redor dos globos, quatro paredes formadas por estantes. Cada parede corresponde a uma “área da vida”, conduzida por um elemento essencial: a área do cotidiano, cujo elemento é a cerveja; a área das coisas ancestrais, cujo elemento é o barro, a área da cosmética e da estética, cujo elemento é a porcelana; a área da morte, cujo elemento é nanquim.

¹⁴ “Globo da morte” é um conhecido número circense desafiador que coloca em risco as vidas dos acrobatas que precisam ter grande habilidade para não se machucarem. Ramos e Climachauska terceirizaram a filmagem da performance. O registro não pertence aos autores, mas à produtora contratada. Numa conversa com os artistas na galeria Anita Schwartz em dezembro de 2012, Nuno Ramos disse que os artistas não incluíram a documentação da performance como parte da obra.

memórias, objetos, parasitas, fetiches e costumes não é tarefa fácil e requer um movimento de risco: a começar pelo risco que é encenado na instalação performática por meio do resgate de um número circense, o “globo da morte”, famoso por colocar em risco os corpos que nele se apresentam.

O movimento da instalação, em seus três momentos, antes durante e depois da performance, não é uma operação que vai do *todo* para o *fragmento*, antes há a incompletude fragmentada da obra e depois a fragmentação dos fragmentos, que são multiplicados pelos abalos vindos do globo da morte – do informe para o informe.

Em *A escrita do desastre*, Blanchot afirma que o desastre não é um horizonte, isto é, não se encontra no futuro. Ele está *ao lado* (Blanchot, 1980) e ameaça, porque está fora. O desastre toma conta de tudo (1980). As definições enigmáticas que Blanchot faz do *desastre* apontam que este é algo calmo e permanente, uma nota silenciosa. Após a performance barulhenta documentada em vídeo, retoma-se a calma inicial do mutismo dos objetos ou de sua tagarelice monocórdica nas estantes. Mas desta vez estão quase todos em silêncio, partidos no chão. As prateleiras tem mais espaço, aberturas novas. Alguns objetos restam intactos, contudo, para o bem ou para o mal, relíquia ou angústia, insistem nas prateleiras.



Figura 16 - *Globo da morte de tudo*, Nuno Ramos e E. Climachauska, 2012.



Figura 17 - *Globo da morte de tudo*, Nuno Ramos e E. Climachauska, 2012.

3.4.

Listas, matéria pulsante

É frequente a utilização da enumeração nos escritos de Nuno Ramos, muitas vezes como tentativa de dizer as propriedades da matéria. Em *Cujo*, tudo é “poroso, caudaloso, branco, espumante, em rotação (...), espalhado, talhado, molhado, silencioso, calado, assustador, redondo, em espiral, movediço, pantanoso, (...) gosmento, penetrante, mole, invasivo” (Ramos, 2011a, p.47). Em *Junco*, mais adjetivos: “o mole/informe/sujo/modo da vida breve” (Ramos, 2011b, p.30). E substantivos: “foz e química/ poça e lume/ pus e trigo e unta, junco/cobre, lenho/salga, sal/ o cão no asfalto.” Em *Ó*, mais nomes: “sapatos, cartas, óbitos, sussurros, frêmitos, ofertas únicas, talão bancário, jornal do dia, palmilha, dentes” (Ramos, 2009, p.60)

Nessas listas, os signos às vezes apontam objetos, outras vezes propriedades desses objetos. Se nos trabalhos plásticos, Nuno trabalha com o excesso, com “o cheio” numa mistura de materiais – cal, areia, vidro, detritos, metal, animais, em instalações que acumulam esses detritos – essa abundância também aflora na sua escrita, “em peso, em bife e sangue” (Ramos, 2009, p.70).

É curioso perceber que nas obras plásticas os materiais, quando aproximados, formam uma composição orgânica, mesmo que a partir de recursos e materiais de natureza conflitante. Nuno Ramos quer fundir combinações nervosas, opostas “às vezes fisicamente, em fusão, fazer um sabão desses opostos.” Mesmo que em desafino, os materiais vêm todos de uma vez, embalsamados em cores e texturas. As obras podem formar uma massa onde fica difícil distinguir quais são os materiais utilizados, isto é, onde começa e termina cada um.

Nos trabalhos literários, por sua vez, os materiais – através do significantes – surgem um a um. Em *Cujo*, são resultado de anotações do processo criativo do artista, dúvidas, comentários, procedimentos. “Estilhaços da vivência do ateliê”, os signos que designam esses materiais (às vezes listados em substantivos) ou a propriedade deles em adjetivos enumerados, surgem um após do outro, numa coordenação linear.

Como situar essas listagens? Seriam uma vontade de apanhar a materialidade das coisas através das palavras em “estruturas linguísticas

compatíveis com a matéria”? (Mammi, p.201) Ou trata-se da incorporação da linguagem verbal à arte, uma tentativa de “descobrir dentro da linguagem, o elemento matérico, inarticulado” (Mammi, p.201) ?

Avessa ao símbolo, desmemoriada, a palavra parece ganhar um sentido tautológico, pois designa uma pura atualidade que se fecha no mutismo físico. Similar à tautologia minimalista, conforme Georges Didi-Huberman (1998), é como uma materialidade imediata onde “o que se vê é o que se vê”: a palavra súbita se conecta à realidade física sem se deixar atravessar por nenhuma interpretação, bloqueando relações de sentido e impondo um indevassável signo-matéria. O minimalismo dos fragmentos, portanto, se caracteriza por palavras simples, unívocas e axiomáticas, que sempre redundam no peso e na inércia da realidade material. (Mammi, p.201)

É possível que ocasionalmente os versos de Ramos se encerrem na tautologia, não conseguindo presentificar “aquilo que nos olha” (Didi-Huberman) nas listas de signos da matéria. Nas obras plásticas, ao contrário, o vigor da matéria presentifica, a um só tempo, as contradições dos materiais, a putrefação, a veracidade da matéria muda, residual, mas injetada de vida. Em outros momentos da escrita, em que as listagens estão em movimento, em que imagens são construídas, ou micronarrativas se ensaiam e se fragmentam, como ocorre no ensaio *Manchas na pele, linguagem*, esse alcance parece ser maior, uma vez que a cisão fica suspensa entre o imaginário e a tautologia, na zona de tensão: “é necessário notar que, ao contrário dos cubos minimalistas, a matéria de Nuno Ramos inegavelmente pulsa”. O artista a coloca em suspensão e revolve suas entranhas para despertar uma vitalidade estranha aos minimalistas.” (Ji, 2011. p.11)

3.5.

Monólogo de um nome em fuga

Monólogo a um cachorro morto (Figuras 14 e 15) é uma videoinstalação em que Nuno Ramos recita versos a um cão morto na beira da estrada. Ele para o carro ao avistar o animal e recita versos que são gravados em vídeo. O artista se avizinha da morte do cão, em um processo de despersonalização em que a voz do monólogo, em derrelição, perde seu próprio nome:

centenas de jovens maciçamente vestidos de blusas coloridas perseguiriam meu carro e me tirariam lá de dentro, cachorro, algemando meus pés ao guardrail. Depois jogariam seus calhambeques mal cuidados, carros com mais de trinta anos de uso, em altas velocidades contra mim, me despedaçando como despedaçaram você. Cachorro, você faria o mesmo? Faria o mesmo que eu fiz? Faria o mesmo por mim? Incendiaria meu corpo num barranco, num chão com folhas de mamona? Cobriria meus olhos com dois girassóis enormes e botaria fogo? Colheria as minhas cinzas cuidadosamente? Cachorro? E quando reclamassem meu corpo, a família e os amigos enlutados reclamassem meu corpo, como descobriria meu nome? Que nome daria a eles? Que nome você daria? Qual o meu nome, cachorro?¹⁵

Ao lado do da instalação, outras instalações monumentais de sabão e pedra-sabão exalam o “cheiro de morte” no ar. A morte do cão, a gordura mórbida, um reaproveitamento de matéria, a pedra-sabão, o devir corpóreo. O monólogo é apresentado em um filme precário. O cão na beira da estrada é um ponto cego, nenhum carro para a fim de assistí-lo, ele está como que na sombra, sem nenhuma visibilidade, a temporalidade de sua morte não foi visitada por ninguém. Exceto pelo poeta, pelo artista. Era preciso estar ali, na margem onde a luz não alcança, cindir a temporalidade da autoestrada, deixar-se levar pelo afeto de impessoalidade de um animal.

Tornar-se um outro, um morto, um bicho, uma pele, comungar com os resíduos. Didi-Huberman escreveu que “longe do reino e da luz, portanto, Bataille tentava emitir seus sinais na noite” (Didi-Huberman, 2011, p.45). Nuno Ramos, envia seus obscuros lampejos em imagens de cachorros, fragmentos, pássaros, asas mortas. A ruína do cão joga o sujeito para uma zona indiscernível em que ele se desconstrói num autorretrato às avessas em que termina na ruína do nome, da identidade: parte-se do humano ao animal, do nome à perda do

¹⁵ Texto do vídeo-instalação disponível no site do artista www.nunoramos.com.br

nome e é justamente ali, onde o nome falta que vem a pergunta: “Quem é? Qual meu nome?”



Figura 18 - Imagem de Monólogo para um cachorro morto.



Figura 19 - Imagem de Monólogo para um cachorro morto

3. 6

Anotações, metástases

Algo nas imagens, mesmo que em ruínas, sobrevive. Algo de que talvez se possa “falar e escrever com destroços.”

Metástase: “um crescimento orgânico que destrói inexoravelmente qualquer tentativa de controle formal”. Desde os quadros de 1988, pintados com vaselina, parafina, cera, óleo de linhaça, terebintina, pigmentos, esmalte sintético, feltro, corda, tecidos, gavetas e outros materiais sobre madeira até a última exposição de 2014 podemos ver em diversos momentos da obra do artista um movimento de erupção e expansão da matéria.

Os trabalhos de 1989, de *Pele: cobra*

Em *Breu e Teia*, os escritos de *Cujo* vão à obra. Do ateliê ao livro, do livro à obra, a linguagem passeia, permeia os trabalhos.

craca de 1997, um câncer.

"Nas artes plásticas, nunca tenho pleno controle"¹⁶. E na escrita?

infecções: infectar aquilo que compreendemos com a morte (Blanchot). Como seria pensar espaços de infecção em que a morte contamina a vida, ou a vida contamina a ruína, habita-a, frequenta-a, faz dela o seu próprio substrato? vaso ruim de 1998 vaso tomado por uma infecção, um pus.

Contaminação do inorgânico com o orgânico, injeta vida nas coisas (através de um movimento infeccioso que leva que leva à morte se não curado). Pulsão de

¹⁶ Ramos, Revista Piauí. Ed.40, 2010.

vida e pulsão de morte. “A matéria de Nuno Ramos inegavelmente pulsa”
(Lorenzo Mammi)

*Eu estava próximo dos destroços dos cipós (que eram os próprios cipós nascendo), às folhas derretidas (que eram outras folhas nascendo), às rochas se desfazendo em pedregulhos e aos pedregulhos se desfazendo em grãos de areia (que eram outros pedregulhos e outras rochas se formando)*¹⁷

*Costurar. Costurar as próprias cinzas. Costurar as próprias cinzas num corpo novo, frágil, feito de cinzas.*¹⁸

¹⁷ Ramos, 2011.

¹⁸ Ramos, 2011.

4

Fragmentos, anotações

(para um capítulo por vir)

Pode-se dizer que Junco é um livro melancólico. Não significa, contudo, que Junco seja um livro triste, ao contrário. Junco é um canto “caudaloso e úmido” .

“talvez sua sombra largada no chão” (p. 57) “pronto pro assalto (p.73)“
 “minha astúcia/ faz do luto, minuto/ de silêncio/ imenso”(p.101)

*“Não devo completar tudo. Estar em dia consigo é uma forma de avareza.
 Preciso encontrar a fração correta de fracasso.”*

Kafka: “sou apenas literatura e não posso nem quero ser outra coisa.”
 (Blanchot,2011a. p.20)

Espaço, paradoxo, risco e ruína. Em direção à solidão essencial. Limite entre *existir e existir*.

Kafka é a “manifestação quase nua” do movimento paradoxal da impossibilidade literária. A literatura nasce de onde ela é impossível.

“No fundo... não sei narrar, nem sequer sou capaz de falar. Quando conto qualquer coisa, tenho quase sempre aquela sensação que poderiam ter criancinhas que tentem os primeiros passos”.

“Estou *dentro* e o mundo parece um rumor” (Ramos, p.17, 2011) → ver Blanchot e Barthes, O rumor da língua.

As *undying faces* de Ernst Benkard parecem os desenhos de cego das análises de Derrida em Memórias de cego.

“Aflição das coisas que duram” (p.33)

“Há um clube dos melancólicos, como há um clube dos alpinistas” – Nuno Ramos, em Junco.

«Escrever sobre a melancolia não teria sentido, para aqueles que dela sofrem, se a escrita não encontrasse aí a sua origem» → Kristeva.

dentado ugo

dentado ugo

dentado ugo

dentado ugo

unido ugo

unido ugo

como os ugos

unidos

cartas de
amor?



desenho ceg
 desenho ceg
 desenho ceg
 desenho ceg
 desenho ceg
 desenho ceg

VARIÁZIA

→ implicações / leções

cristas, labirintos

↳ falta de paradas
↳ paradas

chocantes de olhar

único, resto, missão, dispêndio
inútil, nada.

mentogram → porque isso importa

recortes de
vestibular epistemológicos
diferentes

fragmentos se montam dps de
a reflexão mais ampliada.

↳ Se eu tiver
↳ trazido o Novo desde o início

abandono → estado, troca
de pneu, Numd.

Sintomático

→ PERFEITO

mal escrito

{
relato do meu
e o meu relato do Baudelaire

Diente do lei →

~~uso~~ usos patetas despero

→ campo expandido.
reperda a estrutura.

para uma revisão

encenas no relato técnico-artístico

SINTOMA = encenação

~~de~~ fico alienado
uma articulação
dos parvos com
o Nuno.

"Não que isso importa"
verão → desabriga

promessa de hiperlink que não se dá.

"Falar do Dionísio Alinger"

"infinito de relações"
entimado de auto-nomotivos

o hospitalar (sonotóico
e hospitalis)
gubelo do SEM.

talbo.

upeneis (coneco e abandere)

↳ mutado.

quer mais

2 negativos / produtivo

improdutivo

negatividade
improprante

destruere
mais
onde eu
paru

↳ encarceramento
no existência

- composição
- sub-avaliação

Arquifeo J.C. Penna

colocam de um adensamento interno

↳ lógica mimética

↳ junção

↳ trásil
junção

decano e forja a junção, que é aquilo que o trabalho se propõe

↳ os links são dados

trabalho justaposto

fazem as questões com, do início relacional.

↳ Beato Tommaso

↳ Laenzio Manni

↳ Parte inicial embutido no Numo.
o povo a ser realizado

linha, o resto, o ruído. (em nenhum momento eu navei)

locura, 51 link

CPA
origem → tensão entre
destruição crítica e promessa
de redenção.

tragédia x drama barroco

símbolo x alegoria

↳ reabilitar
uma visão duas-
tadora do tempo
e da história.

alegoria x símbolos

temporalidade e historicidade
eternidade
(ver Peter Szondi)

alegoria → um outro
disser, mais
verdadeiro do que o
literal.

Truífo do Renascimento
e dps da Reforma, há
uma "volta aos textos"
que perdura até hoje e
desloca a interpretação
alegórica. ↳ alegoria seria
muito arbitrária

↳ Aos olhos deste novo
pensamento, a interpre-
tação alegórica não oferece
nenhum fundamento
seguro.

ver epifania

símbolo → uma significante
e significado, ilumina
como um raio.

interrupção da cronologia
é uma operação simbólica
que reúne o tempo na
belza da imagem.

símbolo → utopia de
evidência de sentido

alegoria → extrai o núcleo
do abismo e nele expres-
são e significação.

(significação transitiva)

símbolo → unidade do
ser e da palavra
alegoria → fuga perpetua
de um sentido último.

alegoria → tristeza, luto
provocados pela ausência de
um referente último.

↳ luto e jogo

↓
produtividade
da perda.

"em Baudelaire → o jogo
está impregnado de
melancolia, tomado pelo
perda de uma regra de
limitativo" pg 39

pl Benjamin, não há + sujeito
soberano, num mundo
onde as leis de mercado
regem a vida de cada
um.

Spleen de Paris → perda
da aureola.

ppq ela tb é
↳ melancolia
redentora?

p/ Simone Mouie
isto é mt distante
de uma melancolia
decadente ou de uma
gratuidade esteticizante.
↳ tal qual talvez
denuncia

melancolia → redenção
messiânica

filosofia da história
verificar movimento
pendular na visão
aleópica.

"A obra de arte cons-
trói ... sua própria to-
queira e sua última
verdade sua e todo
que a conserva"

papel da crítica (pg 45)
tirar das formas artís-
ticas e linguísticas e
seu vulto futuro, tal
qual a morte o melhora.

cit pg 46: "A interpretação
aleópica, uma produção
abundante de sentido, a
partir da ausência de um
sentido último"

↳ esta produção
abundante de
sentido como? exemplo.

em Baudelaire, essas
formas se constroem
em ruínas.

"eleger domicílio no
número, no orlão,
no momento, no fugidivo
no infinito" maqui-
lhar na multidão, ser
seu espelho, seu coler-
doscópio dotado de
consciência"

↳ a beleza do
efêmero.

p/ Benjamin, Baudelaire,
é moderno por sua
obra moderna remete
à questão da impossibi-
lidade ou possibilidade
da poesia lírica ~~de~~ no
espoco.

"O que caracteriza em Benja-
min a lit moderna é
a consciência aguda do
tempo, ou melhor da tem-
poralidade e da morte."

— ver se agamben
se enquadra num
pensamento da
espera.

↳ como não, a crítica
de didática +
traz.

Nos "olhos o horizon-
te pode ser indumentária
para nos mantermos
distantes dele, para
nos preservarmos do
> segredo, da revelação
final, do verdade e
podemos viver em
paz.

5

Desequilíbrios em vidro e outras ruínas

Os textos e poemas que se seguem foram escritos ao longo do mestrado, na esteira das leituras e temas percorridos durante a pesquisa.

Busca-se o encontro amoroso com o outro, através de uma voz monocórdica e insistente. Um outro estranho e fugidio, cujos contornos são difíceis de traçar com precisão. Sua silhueta não é bem delineada, mas esboçada como em “Desenho cego” e outros poemas da série “Não que isso importe“. Busca-se uma impressão sensível, sonora e tátil desse encontro amoroso, que se mantém suspenso na dúvida do encontro, tensionado entre o monólogo e o diálogo.

Os limites e desejos do outro ecoam misturados à voz que a ele se endereça, sendo impossível perceber a si mesmo ou ao outro fora dessa zona indistinta. “O outro”, assim como o corpo e a voz que fala nos poemas, aparece como uma subjetividade em ruínas, inconsistente, com “as mãos perdidas”, em pequenos “*frames*” fragmentados, escritos, imagéticos e sonoros.

Os últimos poemas, “Notas do plano” e “Catedral”, abordam o tema da velhice e da morte, em contraste com a assepsia hospitalar. Entrecruzam-se os espaços da intimidade marcante do lar e da impessoalidade das clínicas, injetada no espaço íntimo por meio do *homecare*. Busca-se o retorno da experiência da morte afastada do lar, experiência que retorna com seus termos resguardados por limites hospitalares e planos de saúde. A polifonia de vozes, a pulsão de morte, bem como a sua impossibilidade e inevitabilidade paradoxais são entrecruzados em cenários hostis e impessoais.

Desenho cego

não que isso importe
mas gosto dos signos
em rotação
quando escuto você falar
sua pulsão, a sua própria
língua de sinais
foi assim, de repente
um senhor com o andador
de #boina e suspensórios,
foi assim que vi seu tronco
de terno, de costas
as imagens dobradas no vidro
suspensas/fatiadas
em luzes tailandesas
#ilusãodeótica sem compasso
duas sopas com gengibre
duas pimentas dedo-de-moça
eu pedi duas pimentas dedo-de-moça
mas você quer mais duas taças de vinho
e eu quero mais duas taças de vinho
nos encontramos
entre um gole e outro
quando tocamos as mãos
na toalha branca salpicada
de cinzas

atrás das garrafas – gravata vermelha
e olheiras – seu olhar nada revela
a não ser o cansaço
das mãos sem retórica
sob a penumbra acobreada
ansiando mais vinho
arriscando um gesto no ar, uma autoridade
(são mãos perdidas,
mãos que eu amo)
por trás das notas musicais
o garçom diz que a comida
vai melhor com cerveja
“é por causa da pimenta, meninos”
me distraio facilmente
com a música dos pratos
caindo no chão, batendo
uns nos outros,
como o tilintar dos copos
em Combray
o garçom enrubescido
pelo olhar severo do gerente
assim que me distraí
a cadeira vazia à frente,
palpitação no peito sem despedida
estive sozinha durante
todo esse tempo? “Moço”,
pergunto ao garçom
inclinado aos cacos
num malogrado quebra-cabeça
“eu estava acompanhada, não estava?”
ele balança a cabeça negativamente
“não, senhora”, pode ser que faltem peças,
elas mudam de forma – lanço
os dados – quando muito próximas

umas das outras: #miragem ou #sonho
a silhueta ambígua, o cabelo fino na testa
a voz rouca – era minha ou sua? – entre guardanapos
o lábio roxo dos tintos
haveria conversa entre dois silêncios?
me despeço de mim mesma
“por favor, a conta?”, convencida de que
invento seu rosto
num autorretrato de
sobremesa, mas o garçom informa
(noutra esquina, você tem um cigarro
aceso nas mãos, nas mãos que eu amo)
“a conta já foi paga, senhora”

Não que isso importe,
mas numa tarde
bordada em floreio
as iniciais estampadas
na toalha
desejam dizer seu nome
em algum lugar de veneza
revelado aos poucos
pelo vento que abre (um pouco)
a cortina
e fecha em seguida e abre
de novo
quando percebemos
diminutos brilhos
pela veneziana
as estrelas
equidistantes
em compassos firmes
alguém caminha
no andar de cima
os passos no andar de cima
você os escuta e tem certeza
de que são os seus próprios passos
você mesmo andando em
círculos
no andar de cima, você diz
“eu ando me perseguindo”

“quem, eu?”, “não você, eu”
suas queixas ecoam
em perspectiva, jogos de espelho
que multiplicam e repetem
os próprios gestos
imitando um reflexo, uma cadeira
um #chiste
de dois – um risco – ou três anos atrás
cardiogramas e datilografias
roídas até o sabugo
linguagens mínimas no assoalho
poderiam ser meias-luas brancas
não fossem as unhas
no cinzeiro, no prato de sopa
gatilho da discussão
infinita: “é um prato”, “é um cinzeiro”
“é um prato!”, “cinzeiro”
um #tique,
um movimento
intruso, impossível
seu nome em gerúndio
“sou eu mesmo”
mistura-se a termos como
#aleivosias, contumélias
pensei que fossem plantas
crescendo em fermento
para os lados da forma
onde você se esconde
você se esconde
tenho às mãos a toalha
a que me agarro – cabelos
molhados – antes da partida

Não que isso importe,
mas o dia passa em camadas
nessa tarde em que
me pergunto sobre o amor
“sinto que eu próprio me sou pouco”
diz o poeta debruçado à janela
numa linguagem física
a conversa dos surfistas
invade o inverno
de malas prontas
anseiam por #kuta
arriscam o básico
selemat jalan
no idioma indonésio
falam das ondas e dos corais
mas não compreendo
o dialeto
grudado à garganta
o mutismo que
veste as pedras portuguesas
estaria mentindo
se dissesse
que não sinto sua falta
sem posição geográfica
invento uma arqueologia
de desencontros
coleciono pedras, #granadas

em alto gradiente geotérmico
não possui instrumento
de perfuração
no silêncio
freático
(os braços nos lençóis)
cavo um risco em branco
incompleto
“o amor virá ou não virá?”
em mãos, o mesmo livro
dos poetas russos
avisa que o amor, se vier
será pequeno e dócil
um canivete
perfeito para o porta-luvas

Não que isso importe,
mas adio urgências,
obrigações de escritório
dessas com nó de gravata
em madrepérola, o espelho
reflete seus ombros encolhidos à mesa
a pilha de livros
serve de apoio
e sustento para as bonecas russas
elas cobram prazos,
sufocam a menor boneca
a mais interior
e uterina de todas
engolida pelas outras, gordas
famintas e silenciosas
elas descansam
uma dentro da outra
ocas e partidas
com exceção da menor
que é única

Não que isso importe,
mas dobrada aos recônditos
da saleta no escuro
escuto entre as folhas
de uma biografia
a profusão de insetos
que se lançam à luz
e queimam no tapete.
busco o mel de abelhas
na colmeia crescente
ao som do opus
o néctar em cura
as turbas, a bateria acústica
das antenas retorcidas.
lá fora, o sol acusa
é meio dia, nem parece
miro as tábuas corridas
elas movem-se livremente
como proteção de tela
como as moscas, antes.

Desequilíbrios em vidro

you sugere uma aventura
em versos: regras para
a contagem de estrelas
sobre uma bicicleta
em alta velocidade

penso em regras
que (não) possam ser
obedecidas
como andar de bicicletas
de roda frágil como o vidro

ombros encostados
na minha própria sombra,
impossível a contagem
o breu lá fora cobre a maior
das estrelas

é uma regra
não haver brilho
algum. céus cobertos
de fumaça,
o cigarro desenha
nuvens no escuro

penso em pontuar

no início,
penso em não haver pontuação
e decido por não pontuar.

penso em criar estrelas
para que eu possa contá-las
no final das contas,
não tenho bicicleta
tomo a sua emprestada
e busco ensinar a mim mesma
como andar sem as mãos.
tarefa difícil o equilíbrio,
traço um risco no chão
antes da queda, o pneu
afundou no cimento fresco
o acidente marcado
naquela rua
da infância onde caí

com esforço
você pedala no aterro
ansioso pelo café
você é quase um ciclista,
quase não é um

você sorri
quando leva a colherzinha à boca
enrolado numa tarde
lá atrás

você dorme com um romance
aberto
você gosta de caminhar pelo centro
vazio

aos finais de semana
você, num lance de dados
aposto
senta-se sempre na mesma mesa
do seu restaurante favorito
de hábitos francos e simpáticos
avesso a grandes encontros e festas
conhece o nome dos garçons

viro uma esquina
na bicicleta com rodas de vidro
canelas cortadas,
me pergunto
se vão sarar os seus machucados
contando estrelas você
perdeu o equilíbrio
mas a esta altura
já não sabia
como levantar da cama
para esvaziar o cinzeiro
sem estrutura
ou velocidade
se com a perna direita, se com a esquerda
se com as mãos apoiadas no criado
mudo

Variações sobre pontes

sempre gostei de pontes
ela diz
enquanto observava o trânsito
lá embaixo o calcanhar
elevado
os sapatos parecem
um tamanho menor
quando ela vai alçar voo

I like bridges

ela diz
sapatos quadrados mas delicados
a valise com as iniciais
desalinha os ombros
sem mistério

depois da ponte
não lembro o cheiro
mas imagino o cheiro
que chamou você
para o outro lado

perto da ponte
tinha uma fábrica
de chocolates
um poço fundo
de onde se via a ponte
nunca tivemos coragem de atravessar
longa
naquele tempo

era perto da ponte
perto da fazenda *Buhler*
uma fábrica de chocolates
perto das árvores
e dos cavalos

depois da ponte
o tinho dos cavalos
dizia que o fâisca
era o seu cavalo

você pensava
que ele esperava
o ano todo
para você montá-lo
no inverno
selado, calado

ainda existe a casa
a outra casa
o jardim com frangos
que você chamava de galos
em frente ao poço
perto da Fábrica de chocolates
ao lado da ponte
onde cresce um capim alto

o capim alto em torno da ponte
tomou-a
por inteiro
uma folhagem estranha
cresceu entre as tábuas
com o intuito de separá-las

as tábuas
foram improvisadas
postas lado a lado
cada uma querendo ir num sentido
como as palavras, cada tábua

Sra. M (Notas do Plano)

I

dois galhos
em cima do banco de palha
as pernas de Sra. M

derrames em série
a queda do castelo de cartas
aparta a visão de seriados
ou novelas
a essa altura mal enxergava
o contorno diluído
das figuras

o vulto em cima da legenda
borrada de amarelo
era,
quem era?

Sra.M mandou me chamar
meu amor, arrume
uma tv maior, sim?

II

o plano de saúde
as enfermeiras, o plantão,
a máfia impessoal deles

é pior
que todas as máfias juntas
gerenciam a organização
sem ao certo saberem-se
parte de uma

com tralhas, tubos
armados contra a morte
praticam o golpe
delicadamente batizado de
home care

integro a iniciativa terrorista
Life is good
mas todos os dias
desejo secretamente
ir com Sra. M

e se eles descobrirem?
não conte a ninguém

III
na LG nova 60”
o slogan
Life is good descortina
a tipografia neutra
ao fundo negro
moçinhas, diz Sra. M
chegou a minha hora
Life is good
então elas ficam nervosas
se mexem muito na cadeira
engolidas pelo mantra
Life is good

ressoa
numa voz robótica
Life is good
às cinzas sulamita
a noite chegou e os bárbaros não vieram
murmuram que não há mais bárbaros
nem zona fronteira
disque barbárie no 0800
ninguém atende por bárbaro
mas há cadastros, números
diários de guerra
eles estão em toda a parte, Sra. M
eu os vi uma vez
aqui entre nós.

Catedral

I

o corpo deixa a casa

horizontal

como o rio seco

a enfermeira testa

rins, coração, pulmões

falência múltipla

ocê vê melhor

de olhos fechados

a vó parece um vulto

a luz fria convida à tortura

não folheia

nenhum livro

II

no balcão muitas perguntas

(arquivos de bulas, léxico espúrio

sem boca)

a senhora

tem algum plano?

penso em tomar aulas de jardinagem
digo, de saúde, ela explica
olhos impacientes
atrás da lente
reconheço o rosto,
não lembro qual

III

a velha obtusa olha do vitral
quer trocar a fralda
“não sou enfermeira”

busca um reflexo
na porta translúcida
a voz se alastra
“não sou enfermeira”

partido o cristal,
fractal do alabastro
delírio de frascos
“ei, enfermeira”

a conversa entre
os médicos
escalavra sem lastro
uma criptografia
em termos técnicos:

(pausa na insuspeita decodificação
do inventário de signos
sem epicentro)

as enfermeiras alertam
depois do infarto
“não pode fumar aqui dentro”

6 Referências bibliográficas

BASBAUM, Ricardo. **Manual do Artista-etc**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. "A modernidade". In: ----- . **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996.

_____. Charles. **Flores do Mal**. 2008.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo horizonte: Autêntica editora, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Obras escolhidas, v. 3). São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. **Alegoria e drama-trágico** in *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **O caráter destrutivo**. In: BENJAMIM, Walter. *Rua de Mão Única. Obras Escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

_____. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 197-221

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Editions Gallimard, 1949. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

_____. **A conversa infinita 2: A experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **L'Écriture du désastre**. Editions Gallimard, 1980.

_____. **O espaço literário**. Editions Gallimard, 1955. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

_____. "O pensamento e a exigência de descontinuidade". In: ----- . **A conversa infinita**. Trad. Aurélio Guerra Neto, São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **L'Écriture du désastre**. Editions Gallimard, 1980.

BOYM, Svetlana. *Ruinophilia: appreciation of ruins*, in: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of->

transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html. 2014.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. IN: _____ .**Mil Platôs**. V.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **O que é a filosofia?** Editora 34, 1992

_____. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo, SP, Editora 34. 2000.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de Cego**, O auto-retrato e outras ruínas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2011.

_____ 2013b, disponível em
[.http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/03/16/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.asp](http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/03/16/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.asp)

DOSTOIEVSKI, Fiodór. **Memórias do Subsolo**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**.

HUYSSSEN, Andreas. **Nostalgia de ruínas** in: Revista Serrote No 15. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Ipsis Gráfica e Editora, 2013. p.163-181

KLABIN, Vanda. 2012. Disponível em
http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=1609

KRAUSS, Rosalind. –Ed.1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, 1984.

JI, Renan. **A escrita plástico poética de Nuno Ramos**. In: Vários autores. Deslocamentos críticos. São Paulo: Babel, 2011.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. “A exigência fragmentária”. (trad. João Camillo Penna). **Terceira Margem**.VIII (10: 67 – 94), 2004.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta, Arte e Crítica de Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: CosacNaify, 2001.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NANCY, Jean-Luc. **O intruso**. Paris: Éditions Galilée, 2000.

RAMOS, Nuno. **A construção no vento**, 2011. Disponível em http://www.nunoramos.com.br/portu/ensaios2.asp?flg_Lingua=1&cod_Deptoimento=32

_____. **CUJO**. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Ensaio Geral**. Editora globo, São Paulo: 2007.

_____. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Ó**. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2009.

_____. **O mau vidraceiro: São Paulo: Editora Globo, 2010**.

_____. Revista piauí, Ed.40, 2010. Disponível em <http://revistapiauí.estadao.com.br/edicao-40/anais-das-artes-plasticas/o-disforme>

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROLNIK, Suely: Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. e REZENDE, Renato. No Contemporâneo: Arte e Escritura Expandidas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.

SISCAR, Marcos. **Responda, cadáver**. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/alea/v9n2/a03v09n2.pdf>

SOUZA DIAS, Geraldo. **Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade**. São Paulo: CosacNaify, 2009.

STIGGER, Verônica. **Mira Schendel e o esvaziamento**. Disponível em http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/VERONICA_STIGGER.pdf

STUDART, Julia. **Um procedimento de Nuno Ramos: a imagem moderna desdesobrada**, 2012. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/um-procedimento-de-nuno-ramos-a->

imagem-moderna-desobrada/

TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo e NAVES, Rodrigo. **Nuno Ramos**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

VENANCIO FILHO, Paulo. **A Presença da Arte**. São Paulo: 2013, Cosac Naify