

A PAIXÃO SEGUNDO N. R.

André Winter Noble

Doutorando na UFRGS

*Um lugar é um chão
que a palavra chão
não pisa nem descreve.*

Nuno Ramos, *Junco*

RESUMO: Este ensaio é parte do resultado de pesquisa de doutoramento, e tem por tema a produção plástico-literária do artista e escritor brasileiro Nuno Ramos. Neste texto, é desenvolvida a hipótese de que há dois procedimentos antagônicos na produção de Nuno, sendo, na produção plástica, uma tendência à conformação da matéria informe e, na produção literária, a deformação da matéria conforme, o signo verbal. Concluo que os dois procedimentos fazem parte de um esforço heroico do artista em fazer emergir a materialidade dos objetos nas ruínas de seus significados.

PALAVRAS-CHAVE: Procedimento; Conformação; Deformação; Matéria; Nuno Ramos.

ABSTRACT: This essay is part of the result of a doctoral research, which aims the artistic-literary production of the Brazilian artist and writer Nuno Ramos. In this text, the hypothesis is that there are two antagonistic procedures in Nuno's production: in his artistic work, there is a tendency for the conformation of the unformed matter and, in his literary production, the predominant one is the deformation of the conforming matter, the verbal sign. Finally, I

conclude that the two procedures are part of one and the same project, which consists of a heroic effort by the artist to bring out the materiality of objects in the ruins of their meanings.

KEYWORDS: Procedure; Conformation; Deformation; Matter ; Nuno Ramos.

INTRODUÇÃO

Este ensaio¹ visa analisar a produção plástico-literária do artista e escritor brasileiro Nuno Ramos, dando ênfase a dois procedimentos à primeira vista contrários. A hipótese que guia a tese surge a partir da percepção de uma tendência à conformação da matéria na produção plástica do artista e, em sua produção literária, uma tendência à deformação da matéria verbal, entendida aqui como o próprio signo em sua materialidade. Desses dois procedimentos aparentemente opostos emerge um aspecto unívoco, que é a face arredia da matéria: a letra, a combinação das letras, a matéria escorregadia sempre a escapar de seus significados, de seus formatos, não se conformando às inúmeras tentativas inutilmente repetidas de determinação e fixação.

Ao longo do texto, será analisada a conformação da matéria a partir de cinco obras plásticas de Nuno Ramos: *Craca* (1995), *Casco (Shackleton)* (1999), *Casco* (2004), *Marécaixão* (2010) e *Marémobília* (2010). Suas obras são quase todas confeccionadas com materiais aparentemente impróprios para sustentar seus formatos, dimensões e pesos. Assim, apesar de suas dimensões colossais, o que nos impressiona não é a imponentia, mas a fragilidade, a efemeridade. Frequentemente, são observados cubos gigantescos erigidos com areia queimada e prensada, ou telas enormes rebocadas com uma encaustica produzida com a mistura de vaselina, pigmentos e parafina. Tais materiais são tão instáveis que suscita nos seus espectadores uma sensação de esfacelamento iminente.

Na tentativa de analisar a produção literária do autor, três textos são selecionados: os poemas de número 1 e 26 de *Junco* (2011) e o “terceiro Ó” de *Ó* (2008). Nos mesmos, o autor “deforma” as palavras, esfarelando suas formas, reduzindo-as aos fragmentos e combinações sem significados. A partir desse

¹ O texto é fruto de resultados colhidos no cultivo de tese realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, defendida em 2019.

movimento, que será chamado de deformação, o artista faz emergir dessa ruína verbal a materialidade voco-visual da palavra, que a constitui, mas que até então não era considerada, ou sequer percebida. A palavra estilhaçada deixa de fazer referência a um significado, e é então que seus destroços se apresentam como meros sons, imagens, desenhos ou desprezíveis garatujas. As palavras destroçadas aqui são semelhantes a um martelo quebrado, pois no momento em que o martelo deixa de funcionar e cumprir o papel a ele conferido, seus usuários não mais o percebem como um instrumento útil à atividade cotidiana. Agora, resta diante dos olhos apenas um pedaço de metal e um toco de madeira. É nesse instante que emerge a sua materialidade.

A partir desse duplo movimento, podemos observar que os caminhos aparentemente opostos de conformar e deformar convergem para o mesmo ponto final, chegando sempre à emergência da materialidade sobre a ruína de seus significados.

1 O primeiro ramo de Nuno: a conformação

Craca é uma enorme escultura de alumínio fundido, com dimensões de 300 x 300 x 600 cm, realizada primeiramente em 1995. Sua feitura consiste no amontoamento de elementos do universo marítimo e costeiro, como peixes, areia, folhas, flores, ossos, conchas e cera que, organizados de modo a sugerir o cacheado das ondas, serviu como molde para a escultura, efetivamente produzida após o derramamento de alumínio sobre esse material orgânico, fixando no metal o aspecto desses elementos tão frágeis e efêmeros, de rápida decomposição. Esse trabalho foi replicado em 1997 sob o título de *Craca 2* e hoje pode ser visitado no Parque Ibirapuera em São Paulo. Tal como nas *Vanitas* tão caras ao Barroco europeu, em *Craca*, Nuno fixa o aspecto de uma das etapas de decomposição dos elementos que compõem a cena.



Figura 1: Nuno Ramos, *Craca*, 1995. Alumínio fundido, detritos de ossos e conchas. 300 x 300 x 600 cm. **Fonte:** nunoramos.com.br

A derme ou manto de alumínio informado expõe o esforço de reter aquilo que é vulnerável e efêmero, além de fixar o que já não está mais ali presente. Assim, Nuno modela ou decalca essa espécie de máscara mortuária do cemitério marítimo, compondo um retrato coletivo dos seres e rejeitos que ornaram a orla brasileira. Os formatos dos seres diversos e decalcados no metal remetem imediatamente a uma ausência, aos seres cujo material constitutivo já se decompôs, restando apenas seus formatos firmemente impressos num metal duro e gélido. O contraste entre presença e ausência, orgânico e inorgânico, vida e inércia, nos arrasta irremediavelmente para a reflexão sobre a constituição material desses pequenos seres marinhos, material orgânico que aparece tão desajeitada e inadequadamente incrustado na superfície fria do metal. É nesse momento que emerge, simultânea, a materialidade fria e metálica da escultura e a materialidade macia e frágil dos tecidos daqueles seres antes viventes, como nós.



Figura 2: Nuno Ramos, *Casco (Shackleton)*, 1999. Madeira laminada e areia queimada prensada. 150 x 470 x 60 cm. **Fonte:** nunoramos.com.br

Semelhante procedimento de conformação se apresenta em plena potência em obras como *Casco* (*Shackleton*), de 1999. A obra é composta por duas esculturas, uma de molde sinuoso, elaborada em madeira laminada com feitio que pode remeter ao casco de uma embarcação e a outra, produzida com areia queimada e prensada em formato cúbico. Uma vez atentado ao material da obra, talvez possa vir a mente do espectador a areia da praia, a qual se tornaria a grande âncora de um navio naufragado, para onde imediatamente braça a tripulação e, com esse gesto, uma maré alta e infindável de narrativas, dentre as quais poderia ser citado o trecho da *Odisseia* no qual o rei espartano Menelau tenta escapar com sua embarcação e marujos da ilha para a qual foram levados pelos mares após a Guerra de Troia. Além desse fabuloso bastião da cultura ocidental, *A Incrível Viagem de Shackleton*, de Alfred Lansing, parece ter estado no horizonte de Nuno Ramos ou em sua construção de mundo para imediata conformação nessa obra, replicada no ano seguinte (2000), em *Shackleton 2*, igualmente construída com madeira laminada e areia queimada, mas com dimensões dobradas (215 x 280 x 800 cm), acrescentando ainda mais imponência e fragilidade à peça.



Figura 3: Nuno Ramos, *Casco* (filme), 2004. Na maré baixa, barcos são recortados e reencaixados. Três personagens recitam textos de Nuno Ramos enquanto a maré sobe. Vídeo de 18 min. Direção: Nuno Ramos, Eduardo Clima e Gustavo Moura. Roteiro: Nuno Ramos. Atores: José Tatit, Aymar Labaki e Wagner Malta Tavares. **Fonte:** nunoramos.com.br

Casco, de 2004, é uma continuação da série de trabalhos anteriores sob o mesmo título. Tais cascos são aqueles que restaram de um vídeo homônimo do mesmo ano, obra em que barcos são recortados com motosserras e recompostos. Eles são reconfigurados durante a maré baixa, que vai subindo enquanto três personagens recitam um texto de Nuno. Como se fossem brinquedos de montar, essas embarcações são descaracterizadas, justapostas, sobrepostas, imbricadas enquanto a maré permanece baixa. Ao longo do vídeo, enquanto os homens seguem recitando os textos, a água vai subindo e as ondas vêm desfazer as composições, remontando-as no

acaso da sua vontade. O deus das águas aceita essa oferenda e entre movimentos de repulsa, mastigação e consumo, aos poucos vai temperando as embarcações com a areia da praia, remexendo a terra e incorporando as naus à terra, afundando-as na própria margem, como se fosse um reles *juncos* descartado pela maré.

Dentre os versos recitados pelo coro de marujos durante o vídeo, destaca-se: *Parecia um tapete marrom cobrindo tudo, / uma almofada mofada, / lençol de sargaço, / mortalha musgosa. / Parecia um catarro, / uma fantasia de barro, / espuma de limo, / limalha de alga, / um fantasma de sal.* (2004). E assim o fazem os marujos com o rosto lambuzado de vaselina, como se reinterpretaassem a conhecida performance de Joseph Beuys que, em novembro de 1965, na Galerie Schmela de Düsseldorf, com o rosto encoberto de mel e folhas de ouro, tomara uma lebre morta nos braços a moda Pietà e com o cadáver do bicho perambulava pelo espaço expositivo, sussurrando-lhe capítulos da História da Arte junto às grandes orelhas. De maneira semelhante, os três atores do vídeo *Casco* (2004) de Nuno Ramos também o fazem, tentando por vezes salvar os destroços e remontá-los enquanto a onda vai aos poucos engolindo tudo, até que deixam de lutar contra a natureza e aceitam o fracasso desse intento.



Figura 4: Nuno Ramos, *Casco*, 2004. Barcos, areia queimada prensada e breu. Dimensões das obras, da esquerda para a direita: 60 x 120 x 200 cm; 120 x 130 x 280 cm; 40 x 220 x 400 cm. **Fonte:** nunoramos.com.br

Na série de obras homônimas acima descritas (1999; 2000; 2004), observamos barcos representados em materiais diversos, dois deles decalcados com areia queimada e prensada e o outro, uma sobra de casco expelido pelo mar durante o vídeo relatado acima, resíduo recoberto por uma grossa camada de breu, que inunda um espaço delimitado em formato retangular no chão da galeria. Por mais que os barcos

pesqueiros sejam apresentados ou representados com o casco para cima, as peças mantêm um ar imponente que pode causar receio nos espectadores que, ao perceberem a sua frágil constituição, tomam distância antevendo um presumível desmoronamento. Nesse momento de estranhamento e espanto, os elementos relevantes que constituem a representação do barco se esvaem, o que sobressai é a materialidade do objeto: toneladas de metros cúbicos de areia, pequenos grãos rebeldes que não se aglutinam facilmente, e que por mais que estejam aparentemente prensados em bloco, parecem poder desabar a qualquer instante.

Quanto ao vídeo, que antecede e motiva as peças escultóricas, melodias estranhas e dissonantes envolvem os espectadores e os conduzem às profundezas da matéria. Os versos progridem a partir de uma imagem relativamente comum e cotidiana (um tapete marrom, uma almofada mofada, lençol de sargaço etc.) em direção a imagens cada vez mais incomuns, provocando um estranhamento, que culmina no último verso, o fantasma de sal. Essa deriva de significados força o espectador a permanecer estagnado com palavras de estranha combinação, até que ele reconheça que os próprios versos simulam o mesmo destino dos objetos estéticos, esvaindo-se, tornando-se cascos, restos, fragmentos, e enfim, apenas matéria, que se incorpora ao mar.



Figura 5: Nuno Ramos, *Marécaixão*, 2000. Na maré baixa, esculturas de compensado e espelho são presas à areia por cabos de aço. Com a subida da maré, as esculturas são parcialmente submersas. **Fonte:** nunoramos.com.br

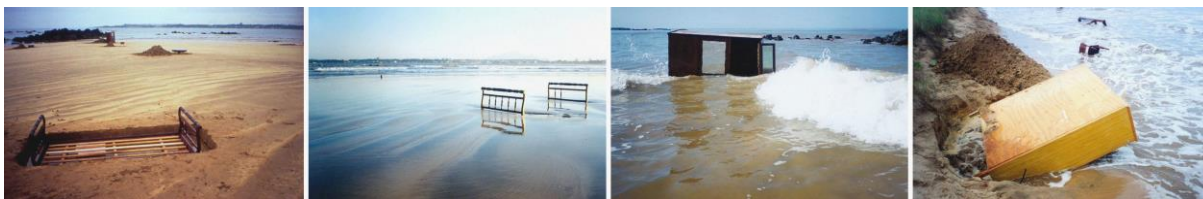


Figura 6: Nuno Ramos, *Marémobília*, 2000. Na maré baixa, nove móveis são colocados em buracos com profundidades diversas na areia. Com a subida da maré, as covas são inundadas. **Fonte:** nunoramos.com.br

No entanto, esta não é a primeira vez que Nuno desenvolve uma obra para ser engolida pelo mar ou medir forças com o seu furor. Data do ano 2000 os trabalhos *Marécaixão* e *Marémobília*, em que também na maré baixa, o primeiro, composto por esculturas geométricas de compensado com espelhos em algumas de suas faces, são ancoradas à areia da praia por cabos de aço. Já o segundo trabalho se dá a partir do enterro parcial de nove móveis antigos, como roupeiro com espelho, mesa redonda, cadeira e cama, com feitio que lembra o mobiliário das casas da classe média urbana de meados do século XX. Com a subida da maré, essas esculturas são parcialmente inundadas, mas em certa medida permanecem lá após a baixa da maré. Tais objetos corroídos pelo mar não representam mais nada, tampouco apresentam utilidade, talvez apenas um resquício que remeta vagamente a algo. Nessa ruína de objetos, com os significados empalidecidos, o artista oferece aos seus espectadores — os seres de significados — um instante raro em que eles possam desconectar momentaneamente do mundo de significados e espiar a materialidade pura das coisas, percebendo-as apenas como matéria, ou pelo menos tentar fazê-lo.

2 Uma pausa para divagações: *s'obras*

O leitor atento deve ter percebido que as obras aqui mencionadas são tratadas como “sobras”, aquilo que resta dos significados, ruínas de significados. Por isso, apresento-lhes esse neologismo malaxado a fim de melhor acomodar as intenções do texto: *s'obra*. Que fique claro, doravante, onde se lê obra, leia-se *s'obra*.

3 Outra pausa para reflexões e devaneios: a metodologia

A nossa leitura, então, será centrada não apenas na matéria que boia na superfície da página branca ou na retina, mas particularmente nas profundezas dos sentidos, entre os restos de navios e pedra, no limo e na alga que as recobre e escondem as estrelas, os cavalos, peixes e as sereias. Leitura que os espaços-entre alumia, o que os signos escondem, na busca por algo, entre as *s'obras*, nas armadilhas entre elas atadas, numa espécie de procedimento que rege tais *s'obras*. A proposta é fazer uma leitura comparada, aproximando e afastando os dois conjuntos de *s'obras*, produção plástico-visual + produção literária, como se formassem um díptico, sendo um o complemento do outro. Nem só literatura, nem só artes plástico-visuais, *s'obras* de alguém que nem é somente artista nem somente escritor, mas produtor. Para tanto, consideramos a produção de Nuno Ramos como um texto. O leitor atento deve ter observado que o autor deste ensaio silenciosamente trocou o sentido da sua palavrinha “s’obra”. Isso não por malícia, é que essa criaturinha tem sentido ambivalente. Permitam-me explicar. Mas antes, é preciso fazer uma pequena digressão nas teorias literárias.

Tiphaine Samoyault, em seu *A intertextualidade*, ao recompor os fios textuais do conceito que ao livro batiza, propõe ser a intertextualidade uma espécie de memória da literatura, como se num livro estivessem todos os demais textos da humanidade: “A literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (Samoyault [2001], 2008: 47). Citada em Samoyault, Julia Kristeva, em sua *Introdução à semanálise*, diria que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva [1969], 2005: 145).

Paralelamente, Gérard Genette, entre seus *Palimpsestos*, igualmente por Samoyault citado, definiria a intertextualidade como a “co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro” (Genette [1982], 2010: 8). Poderíamos então dizer que o

alimento do texto é o próprio texto, e aqui consideramos essa palavra-conceito a partir de um olhar de Barthes, para quem, o principal alimento dos seres parece ser o texto, o discurso. Sendo assim, mais do que tudo, somos textívoros. Barthes propõe que “a intertextualidade não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas” (Barthes [1984], 2004: 275 – 276).

Destarte, se “todo texto é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES [1984], 2004: 275), e se tudo é texto e alimento, compostagem infradiscursiva, cabem ainda aqui as palavras famintas de Oswald de Andrade que, em seu *Manifesto antropófago* (1928), expressam sua gula de tudo: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Vale por isso dizer que as coisas no mundo inscritas, aí estão para serem saboreadas, ruminadas e digeridas. Esse é um movimento comum à nossa espécie, espécie de seres textívoros, particularidade potencializada nos excretores de signos, os quais efetivamente expõem as sobras sempre parciais do mundo, dessa infundável deglutição das coisas nele inscritas. Após esse movimento malaxador, aquele mundo é devolvido ao mundo em forma de *s’obra*, de resto (i)mundo, além-mundo, mundano, algo apenas possível por meio das linguagens e através delas acessado. É nesse sentido que as obras de Nuno Ramos são também *s’obras* (agora no segundo sentido). Seu projeto literário e artístico é essa gordura espessa resultante do trabalho de um excretor-de-signos, *s’obras* de quem se lambuza e engasga com o (i)mundo e o ingere, ruma e golfa, por meio da linguagem, as sobras da sua leitura deste “vasto mundo”, um vaso mundo, um recipiente convexo para o depósito das *s’obras* antrópicas.

Por fim, os textos aqui escolhidos e abordados pelo autor deste artigo, ao serem mastigados e digeridos, inevitavelmente se misturarão de um jeito particular, tendo passado pelo filtro singular de quem reordena as leituras e as expõe. Desse modo, o produto final dessa sobreposição de textos plásticos e literários extraídos da *s’obra* nunoramiana, inevitavelmente carregará consigo vestígios e impressões digitais do autor deste ensaio, ou seja, são também sobras.

4 O segundo ramo de Nuno: *deformação*

Junco (2011), é obra literária erigida no recorte cronológico que compreende os anos de 1996 e 2011, datas que são sinalizadas no rodapé de cada uma das páginas poéticas, as quais documentam o momento de retorno e reescrita de cada poema. O livro traz um conjunto de poemas, intercalando várias vozes, ora tomando a voz de um cachorro morto à beira do asfalto, ora tomando o lamento de um tronco podre na orla da praia. As vozes formam uma espécie de diálogo confuso e lúgubre, que é estabelecido entre essas duas personagens ao longo do livro, tecendo um ambiente estranho e desestabilizador aos leitores. O poema de abertura já dá o gosto do universo insólito que está por vir:

Cachorro morto num saco de lixo
areia, sargaço, cacos de vidro
mar dos afogados, mar também dos vivos
escuta teu murmúrio no que eu digo.

Nunca houve outro sal, e nunca um dia
matou o seu poente, nem a pedra
feita de outra pedra, partiu o mar ao meio.
Assim é a matéria, tem seu frio

e nunca vi um animal mais feio
nem pude ouvir o seu latido.
Por isso durmo e não pergunto
junto aos juncos.
(Ramos, 2011:11)

O poema inicia com uma linguagem usual, faz um pequeno desvio no meio do caminho ao lançar a imagem da “matéria que tem seu frio”, e rapidamente retoma seu curso normal e segue até o final. No entanto, à medida que o livro avança, os versos vão se tornando cada vez mais áridos, conseqüentemente tornando-se cada vez mais difícil estabelecer sentido para as inusitadas combinações vocabulares. Tal efeito desestabilizador culmina no poema 26:

M
úsica também tem
órgãos
música também quer chão

morrer
em
paz, música
não é ideia, é
c
omo o cão
que a borracha engole.

Música late.
(Ramos, 2011: 69)

Nesses versos, as palavras são exibidas de forma descontínua: vemos primeiro uma letra M, em maiúsculo; apenas no verso seguinte é que se torna possível construir o restante da palavra, “música”. O mesmo procedimento se repete com a palavra “como”. Tal é a “deformação” em nível morfológico. Em nível sintático, ou melhor, semântico, as palavras são combinadas de tal maneira que transformam a construção de sentido um trabalho extremamente árduo: “música também tem órgãos”, ou ainda, “música também quer chão”. Artifícios semelhantes se repetem e se intensificam no restante dos versos, forçando o leitor a sair constantemente do seu lugar familiar e confortável de sentidos estabelecidos. Nesse procedimento de “deformação”, o artista/poeta parece querer testar e tatear os limites da linguagem humana.

Ao propor combinações quase improváveis às palavras, o autor não apenas força seus leitores a refletirem sobre aquilo que fundamenta a linguagem humana, mas também os incita a olhar para a materialidade dos signos. É no choque e no estranhamento que o leitor, incomodado pelo uso incomum da língua, pensa sobre as próprias regras de uso cotidiano e sobre aquilo que sustenta as mesmas regras.

É na “deformação” de palavras que o processo tão automático de associação de sentidos torna-se enfim adiado e desacelerado, abrindo, nesse meio tempo, uma fenda para espiar a pura materialidade dos signos: os traços, os desenhos das letras, a matéria desses signos tão familiares, que se tornam tão desconhecidos nesse exato instante. É nesse momento, desvencilhado dos significados, que o leitor descobre uma outra face dos signos nunca antes conhecida. Procedimento semelhante à “deformação” também pode ser percebido no nível da narrativa. O autor apresenta duas vozes bastante incomuns, a de um cão morto e a de um toco de madeira. A adoção desses dois pontos

de vista faz com que a linguagem pareça inadequada, desajeitada para construir universos tão distantes do nosso. O autor, em vez de humanizar, antropomorfizar as personagens, faz um trabalho engenhoso com a linguagem, criando uma língua estranha, dissonante e defasada, incapaz de dar conta dos universos não humanos. É, novamente, nessa defasagem da língua que o leitor pode melhor perceber sua própria linguagem verbal, especificamente humana, construída por gerações de antepassados, baseada em nosso modo específico de viver. Somos seres verbais, percebemos o mundo por meio da nossa linguagem — a moldura do nosso mundo. Nesse sentido, colocar a linguagem humana na boca de um cachorro ou nos veios de um tronco não os torna humanos, mas sim vem a tensionar os limites da própria linguagem verbal, que nasce do modo de vida dos seres humanos inscritos ou balizados pelas suas limitações.

O mundo do qual todos os humanos participam é constituído pela linguagem verbal, fazendo brotar as línguas, códigos e modos de ser dos sujeitos que constroem o universo a sua vontade, restritos pelas barreiras impostas pela própria linguagem. Será possível driblar a linguagem com todos os seus sentidos? Será possível olhar por cima do mar de significados e ver a imagem “virgem” das coisas? Ao “deformar”, esgarçar a linguagem, Nuno Ramos parece tentar oferecer uma brecha aos seus leitores para espiarem pela janela discreta do mundo significativo e ver a nudez das coisas, sua pura materialidade.

Outro aspecto que chama a atenção no livro *Junco* é o modo de apresentação da série de 43 poemas, todos numerados. Nuno Ramos nos apresenta uma série de composições identificadas por números arábicos semelhantes às da arte abstrata. É dessa forma que suas poesias se revelam no virar de páginas de *Junco* (2011), odes intituladas por números e arrematadas pelas datações correspondentes a cada interferência efetuada nos versos. Além de *Junco* (2011), tal procedimento pode ser verificado em *Ó* (2008), livro composto por uma série de contos que poderiam muito melhor serem tratados como cantos ou odes. A narrativa predominante é, aparentemente a prosa, no entanto aos poucos seus *Ós* vão se desprendendo da prosa, querendo ser verso, poema. Assim sendo, em seu “Terceiro Ó”, pontuais intervalos

[illegible]

No terceiro poema, no terceiro Ó, desta vez, a deformação das palavras parece fazer emergir sobretudo a materialidade sonora, representada visualmente pelas letras repetidas e extensionalmente prolongadas. Da mesma maneira que o autor explorou os níveis morfológico, sintático, semântico e narrativo, aqui, é a sonoridade das palavras que entra em cena. A descontinuidade da palavra não é mais efetuada pela quebra entre as linhas, mas pela reprodução prolongada de cada letra que constitui a palavra, criando uma cortina de fumaça para o reconhecimento do vocábulo e seu significado, chamando a atenção de seus leitores para o aspecto sonoro de cada letra. É desse modo que a “deformação” mais uma vez ocorre e nos direciona à materialidade, dessa vez, ressaltando a sonoridade das letras, a musicalidade da língua, o gorjeio e grunhido anterior a qualquer significação.

A partir da seleção de algumas obras literárias de Nuno Ramos, foi ressaltada uma leitura possível à produção literária do autor, evidenciando a deformação da matéria em seus textos. Foi mostrado que tal tentativa de desestabilização dos signos

repete-se em diversos níveis: fonológico, morfológico, sintático-semântico e narratológico. Ao “esfarelar” e “deformar” os signos, a formação usual dos significados nesses textos é constantemente atrapalhada e adiada, fazendo com que seus leitores olhem para aquilo que restou do signo, sua pura materialidade. Dessa maneira, os signos são transmudados em resíduos verbais, em sons, em desenhos, em matéria.

Na produção plástica de Nuno Ramos, é perceptível um movimento que, à primeira vista, pode ser interpretado como oposto àquele investido em sua produção literária. Enquanto a deformação se torna a protagonista da literatura nunorâmica, sua produção plástica parece partir da conformação da matéria para a construção de significados. Percebe-se uma forte tendência ao uso de materiais aparentemente inapropriados para as formas que o artista dá a eles: areia queimada é comprimida em fôrmas geométricas e depois desinformada, restando enormes e frágeis blocos de areia negra; ou ainda, areia ou sabão são tornados reboco de antigas embarcações marítimas e aéreas. Assim, o artista insiste em conferir formatos prefixados a materiais incomuns para o preenchimento de fôrmas, tentando impor uma norma volumétrica a esses materiais. No entanto, apesar das tentativas de conformar a matéria em algum símbolo com significado, sejam barcos, formas geométricas, ou animais marítimos, a materialidade é ainda mantida à flor da pele. Os materiais estranhamente aglutinados ou informados parecem poder se romper a qualquer momento e desabar de sua imposição formal, denunciando a fragilidade de sua constituição. Dessa maneira, a união incomum entre a forma e o material cria um estranhamento e, mais uma vez direciona o olhar dos seus leitores e espectadores para o material, para aqueles montantes de areia perigosamente amontoada, esquecendo e ignorando rapidamente o significado recém-formado pelo formato de barquinho. Percebe-se agora apenas a areia, a areia na sua materialidade, com a força rebelde que lhe é característica e, como tal, recusa seu formato. É desta maneira que o efeito do gesto aparente de conformar parece coincidir com o de deformar, ambos desestabilizam o significado do signo e expõem sua materialidade, antes despercebida e ignorada. É com tais artifícios que o artista-escritor nos força a ver e ouvir aquilo que antes desconsiderávamos, criando um curto-circuito na maquinaria do signo, fazendo-nos atentar para a sua constituição, sua materialidade. Assim, talvez possamos deixar momentaneamente o

mar de significados, que nos sustenta, que nos permite navegar, e olhar para as coisas para além delas, dessas, ou melhor, sem essas águas. Nessa tentativa de desviar dos significados, se enxergamos realmente a matéria pura ou experimentamos apenas uma ilusão, isso não sabemos, não podemos saber, não saber faz parte da nossa condição humana, mas pouco importa, vale o esforço. O que sabemos é que não seremos os mesmos depois dessa experiência, assim como G. H. com sua paixão. Com suas obras, Nuno Ramos nos proporciona um aprendizado sobre os limites da nossa linguagem, da nossa condição humana. Filhos de Sísifo, carregamos a linguagem como a nossa única herança e fardo, ela é o nosso próprio limite, e usá-la para tentar superar os limites e inevitavelmente fracassar é a nossa humana paixão.

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*. Disponível em:
<www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acesso em: 14/04/2020.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução: Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2010.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Debates, 2005.

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

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

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

Vídeo: www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=104&cod_Serie=67

Site:

www.nunoramos.com.br

André Winter Noble possui formação técnica em Programação Visual pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Pelotas (antigo CEFET, atual IFSul), graduação em Artes Visuais (Licenciatura) pelo Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, mestrado em Artes Visuais (Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano) na mesma Universidade, e doutorado em Letras (Estudos de Literatura / Teoria, Crítica e Comparatismo), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atualmente é doutorando em Artes Visuais. Interessa-se pelas imbricações entre palavra e imagem na Literatura e Artes Plástico-

Visuais e pela relação da comunicação verbo-visual no/com o espaço urbano.

Artigo recebido em 15/04/2020. Aprovado em 25/04/2020.