

Gozando no caos
Canção, amor e despossessão em *O disco das horas*

Driving to chaos
Song, love and dispossession in *O disco das horas*

André Goldfeder*

RESUMO: O artigo propõe uma escuta analítica de *O disco das horas* (2018), disco de canções de Romulo Fróes concebido a partir de letras de Nuno Ramos. Explorando diálogos teóricos entre estudos de canção popular e convergências entre psicanálise lacaniana e teoria social, aborda uma exploração das relações entre o universo da canção e uma noção de amor vinculada à experiência do gozo e a dinâmicas de *despossessão* subjetiva. Aborda-se, assim: uma aproximação da concepção das letras a realizações literárias, plásticas e ensaísticas de Ramos; a concepção geral do disco, nos diálogos entre as letras e as diversas camadas musicais que lhes dão corpo; uma síntese prospectiva dos problemas estéticos e políticos em jogo, diante do contexto brasileiro contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Nuno Ramos; Romulo Fróes; Literatura e psicanálise; Canção.

ABSTRACT: The paper undertakes an analytical listening of *O disco das horas* (2018), song album by Romulo Fróes and inspired by lyrics produced by Nuno Ramos. Exploring theoretical dialogues between studies of popular song and convergences between Lacanian psychoanalysis and social theory, it addresses the creative core of the album, grounded upon the relations between the universe of popular song, a notion of love linked to the experience of *jouissance* and to modes of subjective dispossession and to a peculiar approach to time. Having that in mind, the paper sets forth an analysis in three stages: bringing to the fore dialogues between the lyrics and essays by the same author as well as works in the realms of Literature and Visual Arts; approaching the creative relations between the lyrics and several different musical parameters which set the basis of the project; proposing a potential aesthetic-political synthesis of the first two steps, having in mind the contemporary Brazilian context.

KEY-WORDS: Nuno Ramos; Romulo Fróes; Literature and Psychoanalysis; Popular song.

1 Primeiro giro: amor e canção – ligação, separação¹

No percurso de Nuno Ramos, o par canção-amor se apresenta com especial contundência em um dos trabalhos mais densos do artista, *Vai, vai* (2006).²

* Pós-doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. E-mail: goldfeder.andre@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3865-4830>.

¹ Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Processo n. 2019/13591-3.

² Exceto quando indicado, há documentação de todos os trabalhos mencionados, organizada por ano de realização em <http://www.nunoramos.com.br>.

Aparece em lugar decisivo, enunciado no compasso de uma convergência entre os dois termos enquanto energias ou meios de ligação. Contudo, o gesto decisivo do trabalho passa justamente pelo descentramento desse lugar e, sobretudo, pela abertura centrífuga do mencionado par mediante sua inserção em um circuito de descompassos entre vozes, corpos e modos de agência. É assim que, entre linguagem e materialidade, homens, coisas e animais, o enunciado local da ligação desdobra-se em paradoxo contínuo, em contato com um mecanismo mais amplo de ligação-separação.

A enunciação amorosa tem como meio uma das três vozes que protagonizam essa peculiar cena, cuja materialidade é radicalmente espaçada por vazios produtivos. Trata-se da “voz da água” (RAMOS, 2006, p. 9), emitida a partir de caixas de som mergulhadas em barris d’água. O que se escuta é a emissão feminina e expansiva dos quatro primeiros versos da canção “Se todos fossem iguais a você”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes: “Vai, tua vida, teu caminho é de paz e amor/ Vai, tua vida é uma linda canção de amor/ Abre teus braços e canta a última esperança/ Esperança divina de amar em paz”. Chamado-fonte, espaço de emissão do imperativo amoroso que dá título ao trabalho, essa voz que abre à vida faz eco com aquilo que, invocado em latência no restante da canção, e parodiado pelas outras vozes, é canto magnetizado por hipótese ou promessa de união total. Se a ancoragem inequívoca na figura da mulher amada é posta em suspenso, não sai de cena o amor cancional enquanto vislumbre da totalidade do Um e mesmo da “Verdade”.³

Porém, em contraste, o conjunto da instalação vive, de início, do conflito entre essa voz, a “voz do feno”, entoada em uníssono pelas Pastoras da Velhas Guarda da Nenê de Vila Matilde, e a “voz do sal”. Esta última, masculina, corrosiva, tolhedora, emitida em ataques precisos e constantemente entrecortada por pausas, faz de toda participação aquática entre cantor, mulher e cidade cantando um mesmo amor algo internamente *separado*, cortado. E, com isso, sinaliza a operação de ligação-separação decisiva, que fica mais a cargo dos

³ É o que se depreende dos trechos omitidos da canção: “Se todos fossem/ Iguais a você/ Que maravilha viver/ Uma canção pelo ar. Uma mulher a cantar/ Uma cidade a cantar, a sorrir, a cantar, a pedir/ A beleza de amar/ Como o sol, como a flor, como a luz Amar sem mentir nem sofrer/ Existiria a verdade/ Verdade que ninguém vê/ Se todos fossem no mundo iguais a você”.

descompassos entre o conflito transespecífico das vozes e o jogo entre cada uma de suas encarnações. Pois estas, clivadas e paradoxais, corporificam ambigualmente as vozes em formações materiais adequadas a cada agência (além dos barris, montes de sal e feno) e, simultaneamente, instaladas nas costas de três burricos de carga, que percorrem aleatoriamente o circuito fechado da cena. Entre vozes e corpos, canto, desencantamento e algum desencanto, junções-disjunções.

À primeira vista, há um enquadramento fabular, em que coisas, animais e homens têm vozes e compartilham um mesmo espaço, catalisado por noção fortemente afim ao universo cancional, o “encantamento” (TATIT, 1986). Este, no entanto, é, desde o início, posto por terra, no mesmo passo em que a ilusão dramática é irreversivelmente desmontada por dentro, entre outros elementos, pela explicitação do fora-de-cena.⁴ Em suma, o procedimento nuclear de produção de espaçamentos múltiplos entre voz e corpo opera a instauração de um espaço de abertura de oposições carregadas de alta e vária voltagem poética, estética e política: ligação e separação; unidade e multiplicidade; encantamento e desencantamento; circularidade e abertura; alegoria do país e furo antiespecular no seio da imagem. Ecoando no contrapé da rítmica da plena comunhão, temos uma espécie de binômio furado e assimétrico: Brasil–vazio.

Com *Vai, vai*, afinal, resta no ar a possibilidade de outra noção do amor, que parece radicalizar e torcer para além de si mesmo o caráter já compósito da canção enquanto meio de circulação de energias de ligação. Algo evidente desde seu estatuto enquanto meio artístico até seus modos de circulação, irrupção e “conjunção”, “força estranha no campo de forças”, cujo princípio de “*atualidade mítica*” sintetizaria em um “mínimo múltiplo comum” “pulsões telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem”, “ritmos, entoações, melodias-harmonias, imagens verbais, símbolos poéticos” (WISNIK, 2004, p. 184-185). Apta a encenar algo de uma linhagem trágico-alegre de interpretação do Brasil (PENNA, 2017), a canção não deixa de acolher a possibilidade de produção de arquiteturas enunciativas que compositores como Caetano Veloso articulariam

⁴ No mesmo passo em que a “voz do sal” verbaliza uma ríspida ordem de expulsão ao espectador, parte fundamental do projeto é que as caixas de som, inicialmente cobertas, iriam sendo expostas à medida que os burricos fossem comendo o feno e o sal e bebendo a água (RAMOS, 2006, p. 9).

entre a presença experiencial do sujeito e seu “distanciamento” enquanto “avaliador” (TATIT, 2012, p. 278). Como na fórmula moderno-romântica de Wisnik, “Minha voz me difere e me identifica; noutras palavras, sou ninguém que sou eu que é um outro” (WISNIK, 2004, p. 188).

Começamos, portanto, com certos modos de *distância*, que, cultivados no seio das expectativas de ligação associadas à canção, passam de *Vai, vai* a *O disco das horas*, a atingir outra ordem de consequências, em uma abertura progressiva a certa noção de soberania. Em “Ao redor de Paulinho da Viola” (RAMOS, 2007) a distinção proposta pelo autor entre as linhagens do “samba malandro” e do “samba de quem perdeu”⁵ se refina em torno do “efeito de distância” que estaria no cerne do estilo do compositor e intérprete carioca. Porém, ao localizar o compositor entre uma “presença sem tempo” e a “urgência do tempo”, que marcaria sua “autonomia” diante dos dois modelos contemporâneos de relação com a tradição, o Tropicalismo e Chico Buarque, Ramos iniciava uma incursão mais ampla pela posição de extemporaneidade à qual Paulinho da Viola retornaria: Cartola e Nelson Cavaquinho. A astúcia diante do tempo por parte desses compositores teria a ver com sua ascensão tardia, durante a década de 1960, após sua formação nas décadas de 1930 e 1940 e longos períodos de isolamento com relação à cena pública (RAMOS, 2019). E se situaria agora “na contramão da ‘promessa de felicidade’ da Bossa Nova da década de 50 e da agoridade exigente dos anos 60” (RAMOS, 2019, p. 157). Esse o pano de fundo da “*imparidade poética*” que sobressai de sua singular obra, cujas pedras de toque seriam *abstração* e *sobriedade*, *distância* e *velhice*.

Porém, em diálogo oblíquo com o contexto, surgiria assim um “ponto-de-vista absolutamente original”, “um lugar de onde o sujeito lírico olha” – o morro como “lugar alto, distante, isolado”, em uma palavra, “soberano”. O morro como uma espécie de declinação trágica e suburbana do *sommet* poético. Em Nelson Cavaquinho, “as coisas, ainda que abstratas, são o que são”. Em seu canto, toda uma visão de mundo originalíssima, ainda mais tendo em conta o lugar de onde

⁵ Ou seja, o samba fundado sobre a encenação da impossibilidade ou recusa de “dar um jeito”, sob pena de perder “velocidade e ginga”, por oposição ao paradigma majoritário do samba malandro, da sobreposição entre “trabalho e ócio”, “regra e fuga à regra”, impressa sobretudo no “ritmo sincopado” (cf. RAMOS, 2007, p. 85).

fala, se comprime e traduz: o “expressivo” afinado com o “mecânico”, a “clausura” e a “entropia”, enquanto a composição, “o sobe e desce, ponto por ponto, de uma melodia que ameaça falhar”, é vincada pelo “acento em cada ponto do percurso”, que acaba “impedindo a expansão lírica” em melodias que parecem “presas a um meio que lhes oferece resistência” (RAMOS, 2019, p. 151).

Já o uso do coro daria corpo à singularíssima síntese do samba de Nelson Cavaquinho, através de um ponto de vista “abstrato, moral, quase religioso”, na tônica do *trágico*. Agora estamos plenamente no universo de Nuno Ramos. Em contraste com o contraponto da tragédia grega entre a ação do herói e “o inevitável rebarbativo cantado pela ‘testemunha julgadora’ do coro” (RAMOS, 2019, p. 156), em Nelson Cavaquinho, a refutação da palavra solitária, miserável, traída, do cantor pelo coro compõe um conciliação difícil, “cósmica”, entre “dilaceração quase muda” e “acolhimento”. A incursão trágica pela “tristeza, dilaceração e morte” estabelece “contato imediato com aquilo que deu fundamentalmente errado em nós” (brasileiros, agora deslocados da ambivalência entre arcaico e moderno cultivada entre o “otimismo da primeira bossa-nova e o dilaceramento tropicalista”). “Em Nelson, a vida é o que é, num certo sentido, aquilo que sempre foi. Por isso, *não carrega ansiedade nem projeto. Parece tão desejável quanto a morte*” (RAMOS, 2019, p. 155-161).

Ainda será necessário um deslocamento considerável para que esse olhar cara-a-cara com o real habitado por Nelson Cavaquinho possa lembrar a frase de Lacan segundo a qual “viver sem esperança é também viver sem medo”.⁶ Novamente, em “No palácio de Moebius”, vem à tona a noção de “extemporaneidade” que atravessa a maior parte dos ensaios de Nuno Ramos dedicados à arte moderna e contemporânea brasileira. O que regeria a topologia do palácio de Moebius seria um “*chamado para dentro*”, “certa dificuldade de exteriorização, de expansão, de embate com o mundo [que] retorna como energia narcísica para a própria obra” (RAMOS, 2013, p. 71). Chamado que, ao mesmo tempo, deixaria entrever uma “brecha”, “um desejo de extemporaneidade para fora do momento contemporâneo, que a produção de um país periférico tenta

⁶ A respeito do diálogo de Lacan com o dito latino “*nec spe nec metu*”, bem como da “relação pendular” entre os dois termos sugerida desde Bento Spinoza, conferir Safatle (2016, p. 20).

continuamente conquistar” (RAMOS, 2013, p. 72). Circularidade e extemporaneidade, narcisismo e uma brecha para fora, de onde se olhar.⁷

Na seção “Girando na vitrola sem parar (João Gilberto)” do mesmo ensaio, Ramos sugere que no “Álbum branco”, “provavelmente o ponto culminante da canção brasileira”, estaria gravada a ideia de que

Tudo em João Gilberto quer de fato durar. Sua obra é uma máquina de duração, um gozo modesto, feito a partir de uma equalização extremamente rigorosa entre as partes que compõem o trabalho – devidamente comprimidas, podem agora retornar e retornar. (RAMOS, 2019, p. 73.)

Mesmo “a letra perde momento para tornar-se duração”, sendo inclusive possível arriscar afirmar que “João Gilberto *canta a harmonia*” (RAMOS, 2013, p. 73, destaque do autor). De modo que todas essas decalagens recíprocas é que demandariam a conquista de uma “escala” singular, uma perfeita afinação entre os materiais e sua articulação. Seria, enfim, na estrutura de *loop* que se tornaria possível que todos os parâmetros sucessivos “comprimam-se” “numa matéria só”. Se, como Paulinho da Viola, João Gilberto “ergue um lugar de onde olhar”, onde a história “nasce já como retorno”, o canto de João Gilberto é lugar não de interpretação, mas de “*composição*”.

É nesse ponto que, entrando em cena a repetição e a duração, surge a possibilidade de que o modo de extemporaneidade mais contundente extraído do trabalho de Ramos enuncie sua filiação e distanciamento diante da matriz moebiusiana de modo pronunciadamente oblíquo, e mesmo destoante de certos momentos de autoenunciação pelo discurso do artista. Desde o livro de estreia de Ramos, a *duração* é reivindicada enquanto dinâmica do espaçamento entre “repouso” e instabilidade (OLIVEIRA, 2018, p. 90-91), ou como temporalidade própria ao contínuo do que vinga no intermediário, por oposição à “pausa agitada de uma coisa não ser outra” (RAMOS, 1993, p. 41). Já em trabalhos posteriores, como, por exemplo, *Choro negro* (2004), intitulado a partir do choro homônimo de Paulinho da Viola, a duração é o que permite dar a ver o contraponto entre as velocidades de dois materiais heterogêneos, atravessados pela equivocidade

⁷ Cf. sobretudo o comentário sobre a temporalidade em *Caminhando*, de Lygia Clark, em Ramos (2013, p. 72).

material-nominal convocada junto a um terceiro: mármore, breu e Paulinho da Viola. Algo próximo, mas diverso, ocorre em *Lígia*, que consistiu na montagem em loop, *ad nauseam*, de uma interpretação musical de João Gilberto tocando a canção homônima de Jobim, posta em curto-circuito híbrido com a edição do Jornal Nacional do dia do impeachment da presidente Dilma Rousseff.⁸ Se esse trabalho corre o risco da acomodação inercial das camadas de sentido, sua concepção parece ir ao encontro da noção de uma desoperação da “*institucionalização* progressiva e minuciosa de tudo e de todos”, mais de uma vez insinuada pelo artista (RAMOS, 2013, p. 72, destaque nosso).

Em suma, entre os ensaios de Ramos e seus trabalhos plásticos, entre o “efeito de distância” ou o *sommet* suburbano do samba e a abertura, em *Vai, vai*, da circularidade a certa “potência-voz” “que põe para fora do corpo”,⁹ fazendo do circular a potência durativa do múltiplo, há mais de um nexo possível entre a canção, o amor e o tempo no trabalho do artista. Não é de estranhar, afinal, que, diante da ocasião de fazer parte da concepção de um disco de canções de amor, Nuno Ramos, sem deixar totalmente de lado o extemporâneo enquanto ponto de furo-equivocação entre “Brasil” e “vazio”, vá alcançar ainda outro modo de amarração dessas questões. Outro modo de ocupar outra noção do *cume* enquanto lugar do ato poético, outro modo de abertura pelo que dura e retorna, agora no espaço singelo da organização de um sujeito cancional, atravessado por forças de destituição e desposseção.

2 Segundo giro: deportados do rosto, retirantes do gozo – O disco das horas

O disco das horas (FRÓES, 2018a), lançado pelo compositor Romulo Fróes em 2018, é a última criação coletiva realizada pelo artista ao lado de alguns de seus parceiros mais frequentes. O impulso inicial veio do conjunto das letras produzidas por Nuno Ramos, que sugeriu também o título e o formato do disco, a ser formado por uma sequência cronológica de “horas”. Na sequência, Fróes

⁸ Trabalho realizado no site www.aarea.co, em agosto de 2017.

⁹ “Sabemos de sua potência-nuvem, de sua potência-ó, de seu destino voz. Este desperdício é que nos faz merecer nosso nome” (RAMOS, 2008, p. 96).

musicou todas as “Horas” – com exceção da “Décima-terceira”, que ficou a cargo de Eduardo Climachauska – e entregou o produto ao músico Thiago França, que realizou os arranjos e a produção artística. O resultado final emerge sobretudo da combinação entre as letras singulares, as belas melodias e harmonias delas desentranhadas e os arranjos e orquestrações de alto impacto.

Nessa dimensão colaborativa da organização geral do disco, de onde parece emergir sua maior potência, já vêm à tona algumas das tensões que pontuarão o trabalho. Os arranjos de Thiago França partiram da única e fundamental referência estabelecida por Fróes, o disco *Jamelão interpreta Lupicínio Rodrigues* (1972), em que o sambista é acompanhado pela Orquestra Tabajara. Desponta assim um primeiro contraste, entre Lupicínio Rodrigues, conhecido como o “inventor da dor de cotovelo”, próximo nesse sentido à linhagem do “samba de quem perdeu”, e Jamelão, intérprete também dos sambas-enredos da Mangueira entre 1949 e 2006 e representante, portanto, da euforia coletiva do samba. A isso se soma o elemento *jazz/brasileiro* da Orquestra Tabajara, que carrega a tradição das orquestras brasileiras dos anos 1930 e 1940, bem como uma aura de magia e “era de ouro”, como se vê no título de muitas das coletâneas lançadas pela Orquestra. Sobre esses primeiros elementos Thiago França intervém com outras referências, entre levadas e timbres de certo rock tardio e, sobretudo, referências de orquestração brasileira mais modernas e componentes plenamente jazzísticos, sobretudo inspirados em Miles Davis e Charles Mingus.¹⁰

O clima geral é decididamente *amoroso e fúnebre*. Na verdade, o disco ganha em ser lido na esteira de *Rei vadio* (FRÓES, 2016), releitura das canções de Nelson Cavaquinho, a principal referência de Fróes, concebida *grosso modo* pelo mesmo grupo de músicos. Em *Rei vadio*, o manejo do *barulho*, dimensão central da música de Fróes, potencializa diferentes planos da ríspida estranheza de Nelson Cavaquinho. Nesse caso, o “barulho” marca o primeiro plano, extraído de um jogo de atritos entre uma variedade de timbres e sobreposições de camadas entre as linhas dos diferentes instrumentos. Já em *O disco das horas*, a desmesura ruidosa encontra-se em tensão constante com processos de mediação,

¹⁰ Informações concedidas a mim por Fróes, por e-mail, as quais serão complementadas com outras, provenientes de entrevistas concedidas na época do lançamento do disco.

como uma potência que vem à luz refinada pelo filtro do projeto de um disco composto “*só de canções de amor*”. Projeto altamente ambíguo que, algumas “Horas” e dobres fúnebres e ruidosos adiante, poderá arrancar do ouvinte um leve riso de espanto.

Enfim, Lupicínio e Jamelão, dor de cotovelo e carnaval; época de ouro e amor dolorido, pecaminoso ou melancolia; samba, jazz, rock, barulho, timbres insuspeitados. Ao que se somam ecos de uma operação de fundo de “desengaiolar o samba”,¹¹ que, por outras vias, não deixa de ressoar algo da afirmação atribuída por Lorenzo Mammì ao lugar histórico da “canção paulista” tardo-vanguardista, que o autor coloca na boca das próprias canções: “*Ceci n’est pas un chanson*” (MAMMÌ, 2017, p. 89). E, entre as coisas dadas, algo mais, levando ao que realmente conta, o resultado indefinível, que pode remeter a uma radicalização da característica atribuída anteriormente a Nelson Cavaquinho: uma dose certa de “*imparidade poética*”.

Entre as letras e as restrições e prospecções que convidaram à produção das melodias, formam-se zonas ou linhas que desestabilizam o equilíbrio melódico-entoativo. Não se está fora do “encanto” que dá vida à palavra enquanto música, no mesmo passo em que pequenos novos equilíbrios tateantes emergem com sutis deslizamentos e contrastes entre as camadas musicais, replicados também entre essa escala e a da organização do disco. Cada hora é uma hora, mas cada hora é apenas mais uma hora, no interior da progressão do disco, altamente meditada no nível dos arranjos e da direção artística.

No plano das letras, o que se encontra é o contínuo da escrita de Nuno Ramos, moldando-se em contato com outro meio. Mais que isso, o que escutamos pode ser pensado como um relançamento do cerne criativo de *Sermões* (RAMOS, 2015), livro que narra, e abre em poesia, a trajetória de um ex-professor de filosofia, à espera da morte e viciado em sexo, que, em meio ao declínio existencial e evasão moral, alça-se à condição de sermonista por investidura própria. Protagonizando uma situação de fala declamatória e articuladora da encenação de um jogo entre a potência e a impotência da palavra, apresenta-se o conflito da voz-personagem. Porém, aqui, a abertura pela voz integra uma equação cuja

¹¹ Cf. “Matador de Passarinho – Rogerio Skylab entrevista Romulo Fróes. <https://www.youtube.com/watch?v=oElZm7OLY94>. Último acesso: 30/08/2022.

outra variável é encarnada pela palavra onipresente no livro, o *pau*, tendo como produto o *fracasso*. De um lado, a enunciação de um esvaziamento prospectivo, encarnado em uma “palavra sem luto”, que faria do sujeito um “puro batimento” (RAMOS, 2015, p. 153). De outro, uma literalização automatizante da satisfação pulsional, que sedimenta o sujeito enquanto “forma decaída no tempo”.

De modo que, tanto no livro quanto no disco, nos encontramos diante de encenações singulares de uma das mais amplas e originais noções desenvolvidas por Jacques Lacan, fortemente devedora da filosofia de Georges Bataille, a experiência do gozo. Se o desejo é tradução do silêncio das pulsões para a ordem da linguagem, e, assim, subserviente à lei que o define como sua transgressão, o prazer é uma estabilização homeostática da pulsão. Ambos, desejo e prazer, são *defesas* contra a ilimitação da satisfação pulsional, que regulam até quão perto do *gozo* se pode chegar. O gozo, paradoxo supremo: simultaneamente o que o sujeito busca e o caminho de sua destituição subjetiva (VALAS, 2001, p. 35ss). A noção metafísica de um gozo puro poderia ser localizada no Outro apenas enquanto mito da satisfação plena correspondente à figura ideal da ancestralidade da lei, o gozo pleno inacessível e impossível, anterior à linguagem. E, contudo, cifrado pelo significante, traduzido em contato com a castração simbólica, o gozo deixa sempre um resto, um *mais-de-gozo*, que não se inscreve totalmente no registro do significante e condensa-se nos objetos pulsionais (FINK, 1997, p. 107-23; FINK, 1998, p. 205-2017).

“O gozo é aquilo que não serve para nada” (LACAN, 1985, p. 13). Porém, “marcado por um furo que não lhe deixa outra via que a do gozo fálico”, “aquilo que até aqui é só falha, hiância, no gozo”, pode “realizar-se”. O gozo vive no “mais-de” da pulsão, este que “emerge quando o desejo é impulsionado (*driven*) a sacrificar não apenas seus objetos mas sua pureza em si, e a voz é talvez em última instância aquilo que permite essa transição” (DOLAR, 2006, p. 95, tradução minha). Ao mesmo tempo, a própria fala, limitada e magnetizada pelo horizonte da satisfação, pode ter face tanto de defesa quanto de auto-estranhamento – “fala vazia” (DUNKER, 2002, p. 32), ou fala movida pelo não-saber. Pois o que o gozo nomeia é uma espécie de “núcleo ambivalente” (WISNIK, 2008), ou de “núcleo pivotante” (ZULAR, 2019) condensado nos objetos mais-de-gozar. Em poucas palavras, o gozo impõe às experiências de subjetivação um espaço psíquico, ético

e político de negociações que deslizam entre dois polos: de um lado, processos de descolamento com relação às identificações imaginárias, em chave de *dessubjetivação*; de outro, estratégias inconscientes de recusa ao “sacrifício” do gozo pleno, ancoradas na redução das energias centrífugas das pulsões a uma resposta unívoca ao supereu, instância infinitamente faminta, que faz do sujeito um ser em eterna deficiência, justamente com relação a sua única e exclusiva injunção: “goze!” (LACAN, 1985, p. 11).

Em vida, o protagonista de *Sermões* apenas pode produzir derivas a partir de um patamar geral de indeterminação improdutiva (DUNKER, 2015), onde permanece cultivando as dores e as delícias de sua neurose narcísica (DUNKER, 2002, p. 208, 212-214). Antes de se defrontar, apenas no limiar da morte, com um modo radicalmente Outro de gozo que põe por terra seu sistema de vida, o sermonista resvala entre os dois polos, pendendo a um giro em falso em torno do segundo, o da prisão em um circuito narcísico do gozo.

Daí o caráter altamente significativo do passo dado de *Sermões* a *O disco das horas*: o protagonismo do eu masculino é dissolvido, agora, em uma relação eu-tu, masculino-feminina, dando lugar ao conjunto vazio de um “nós” que se mostra como “ninguém”. A potência de *dessubjetivação* do gozo encontra sua possibilidade mais radical de abertura produtiva-improdutiva, o acontecimento do amor, que concilia sem apaziguar a ambígua condição de um sujeito “retirante do gozo”, “deportado do rosto” (“Décima-terceira hora”).

É o que vem à tona desde o diálogo entre as letras e os arranjos, inscrito em uma tênue rede de motivos ancorada nas relações, contínuas, “fogo”/“gelo” e *barulho/música*. Núcleo intervalar e paradoxal, pois simultaneamente combustível e gélido, aqui o gozo vai ao encontro de uma recorrente negociação encenada ao longo do trabalho de Ramos entre o caráter desmesurado e violento de intensidades luminosas e sonoras e a produção de filtros que permitam senão tocá-las diretamente, ao menos dá-las a ver ou escutar residualmente.¹²

¹² Tem-se em mente relação entre luminosidade excessiva e o intervalo musical do trítone em *Mácula*, trabalho de 1994, e o ensaio de Ramos sobre Oswald Goeldi, onde se lê que “As gravuras de Goeldi ganham assim o aspecto de um *clarão contido*, já que o mundo tem seu fundamento numa *luz desmesurada e destrutiva*, que a tristeza, a solidão e a noite transformam em contorno, corpo e vida” (RAMOS, 2007, p. 187).

De acordo com depoimentos de Ramos e Fróes, o enquadramento geral do *Disco* remete a um tom de “visão do paraíso”, duas pessoas em um “motel abandonado além do tempo”, “além-vida” e em afronta direta a expectativas de compreensão translúcida pelo ouvinte (cf. FRÓES, 2018b). E, no entanto, essa chave da *deserção* parece se desdobrar em uma estranheiridade ou um desenraizamento mais radical, sintetizados tanto na rarefação espaço-temporal de fato encenada, quanto na moldura constituída pela primeira e última canções em relação com as demais, moldura esta centrada no “eu”. Tudo começa com essa figura, ou, abertura. Lembrando, a princípio, o verso de Augusto dos Anjos convocado em “No palácio de Moebius”, mas torcido para outro contexto – “Venho de outras eras”:

Eu/ Morador das cavernas/ Inventor do machado/ Criador do alfabeto/ Homem/ Homero comum/ Um músculo sólido/ Um bloco de gelo queimando no peito// Cantor da passagem/ Que vai da traqueia/ À plateia de deuses e insetos/ Que sela destinos/ E move as estrelas de gelo.

Abre-se o disco com a explosão organizada de metais e timbres elétricos, que o acompanhamento instrumental desenvolve, em andamento lento e respiração de oco cósmico, preparando a entrada da melodia. Arma-se, em seguida, a declinação fúnebre que retornará em diversos pontos, destemperada aqui e lá pela sujeira metálica e elétrica. E, então, o *crescendo* anuncia o começo, tocando pela primeira vez, em um instante de maior proximidade, o avesso nuclear, o fundo barulhento que tangencia o ruído, entre ordem e “caos”.

Estabiliza-se a potência desmesurada, algo gutural e, assim, está precariamente limpo o campo para o canto. Predomina, então, a estrutura simples e redonda e seu destemperamento. No interior da moldura estabelecida pelas regularidades iniciais mais evidentes, constrói-se o caminho, em quatro adjetivações, até o “homem”. Este, cuja adjetivação coincide com todo o movimento da canção, já é misto de poesia transtemporal e denominador comum, *homero comum* (FRÓES, 2018a). Coincidindo com o único deslocamento harmônico mais decisivo, vem o turvamento da linguagem que desenha o homem, com a entrada do músculo e o oxímoro nuclear – “Um bloco de gelo queimando no peito” (FRÓES, 2018a). Configura-se, então, a *passagem*

(FRÓES, 2018a), reverberada melodicamente na ligação dos versos, que alonga o fôlego atualizando a divisão original. Passagem não à civilização, mas ao teatro da interlocução opaca, cuja relação de incomensurabilidade entre as partes é condição limitante e potência de alteridade. O horizonte temporal é o para-além do agora do sujeito, “destino”, e reforça a antítese dos termos que retornarão insistentemente: fogo e gelo, o vetor da desmesura e o “frio da matéria” (cf. RAMOS, 2011, p. 11). Sol noturno, menos rombudo que o de Goeldi, não muito mais alegre. E, então, retorna-se às intensidades sonoras.

A “Segunda hora” é encanto total, sem sobras ou descompassos, regido pela sideração amorosa dos metais. Tudo em expansão-retração. “As pontas do brilho abaixo de zero/ O céu é inteiro de gelo/ Gelo as estrelas, estrelas, estrelas/ Estão rindo de nós ou nem isso [...] É gelo a viagem ao centro da terra?” (FRÓES, 2018a). Parte-se do mesmo “brilho abaixo de zero”, do “céu inteiro de gelo” rumo ao cume das “estrelas” (FRÓES, 2018a). Logo, então, vem a queda no abismo doce, curva descendente, quase pequena-morte, inaugurando-se o teatro cósmico do absurdo, onde *nós* vacilamos entre atores risíveis e plateia sem peça. Não “façamos mundos” como na “Cantiga de enganar” de Carlos Drummond de Andrade, mas boiemos fora do tempo e do espaço, perdendo-se pelos canais aquáticos ou vazios da cantiga. Ou, simplesmente, façamos “naquela poltrona” (FRÓES, 2018a).

Depois começamos de novo, crescemos para além da oposição entre gelo e fogo, “o amor”, instantânea viagem do céu “ao centro da terra” (FRÓES, 2018a). E saímos do outro lado, outra “terra, sem povo” (FRÓES, 2018a). Desde já, portanto, o não-lugar sem raízes, viagem contínua no corpo entre som e sentido, rumo ao turvo segredo no corpo da imagem, ou vice-versa: “Terra sem pátria, nem povo/ Escravo ou asteca/ Sem biblioteca/ Mas coxa-cascata/ Rio-omoplata/ Paisagem secreta/ Da íris” (FRÓES, 2018a). E, depois, tudo de novo, a duas vozes, só uma.

Na “Terceira hora”, escutamos o amor como força disruptiva, “tremor” que “vem nas pálpebras” (FRÓES, 2018a). E, ao mesmo tempo, como “caminho perdido”, acontecimento que faz o sujeito defrontar-se com a sempre iminente queda no real da extinção do que acontece e faz sentido (“ou nem isso/ é mais simples, acaba”) (FRÓES, 2018a). “Sob o taco das salas, a grama dos parques”, o

amor perturba a superfície da “cidade enterrada”, estremecendo a conformação algo incômoda da fala ao canto, desde pequenos tremores sintáticos (“ninguém fez um mapa, sozinho se apaga”), até a irrupção que abala sismicamente o equilíbrio melódio-entoativo: “ainda posso tocar nossa música Escrita no cume das coxas” (FRÓES, 2018a).

Na simples e bela “Quinta hora”, o erotismo francamente batailleano reiterado ao longo de ensaios e trabalhos do artista imprime-se na “mistura” das formas dos amantes os dissolve no “barro sonoro” da própria canção. O lugar-sujeito sendo o próprio meio material a partir do qual algo se projeta em direção à escuta, nas saídas e retornos circulares da harmonia. É, porém, a “Quarta hora” que circunscreve mais nitidamente o lugar destituente do “cume”. Nesta última canção, a porosidade erótica entre interior e exterior é rebatida entre letra e música, com a gravação da voz em ambiente externo abrindo caminho para ruídos cotidianos. Estes que irão se encontrar, sem atrito, com o timbre docemente áspero e oco extraído pelas extremidades sonoras do contrabaixo tocado a arco.

Ao mesmo tempo, forma-se uma brecha na estufa contra “o mundo lá fora”, não só pelo áudio aberto, mas pelo encurtamento forçado do fôlego na divisão do texto, justamente onde se passa de “Do mundo lá fora a Onde o zumbido infame/ da TV não entrava” (FRÓES, 2018a), abalando-se a regularidade métrica encantatória. Logo, porém, retoma-se a “catedral de vidro”, “umbigo” onde se planta e colhe o “trigo” (FRÓES, 2018a). O movimento culminando, enfim, na imersão imagética e simultaneamente sonora do eu-tu em um cosmo material. Entre “canto”, “espanto”, presença e ausência, o lugar da lavoura no “cume das coxas”:

No cume das coxas/ Embaixo do umbigo/ Plantava o arroz que colhia/
Guardava a neblina/ Do mundo lá fora/ Onde o zumbido infame/ Da
TV não entrava/ Minha plantação de trigo/ Minha catedral de vidro/
Minha assombração/ Espantalho e vigia/ Totem do meu espanto/
Canto, Canto, Canto// Guarda as minhas palavras/ Não há palavras
aqui/ Não há ninguém por aqui/ Meu amor/ Não há amor por aqui/
Nem estrelas geladas, nem/ Nem// Aqui só há dois/ Nós dois, nós dois/
Gozando no caos/ Imersos no imenso curtume. (FRÓES, 2018a,
destaque meu.)

É assim, afinal, que todo o *Disco* irá girar em torno de um núcleo intocável

e de uma posição “extemporânea” – esta em sentido muito específico: a intensidade desmesurada da “estrela quente” ou “gelada” do gozo e um trabalho possível de prospecção “no cume” do sexo. Desta “Hora” à seguinte, consolida-se a identificação entre “nós” e “ninguém”, enquanto, nas três subsequentes, o ritmo do outro que brota passa a traduzir-se mais diretamente na perturbação do corpo rítmico da canção. A oitava enuncia os limites da visão e sua possibilidade de turvamento produtivo (“sambas”/“vitrais”), enquanto o *loop* frenético da sétima faz girar o encontro desencontrado entre “homem” e “mulher”, disparada cíclica e compulsiva, como que tentando tapar compulsivamente o silêncio.

Na oitava, as próprias “palavras imensas” acomodam-se com dificuldade no ouvido e no bom gosto. E, preparando a chegada efetiva ao fim, a sexta e a décima “Horas” introduzem certo requebro, certo clima entre irônico e rispidamente alegre e comentários mais bufônicos pelos metais. A malandragem da Sexta está em driblar o peso da “história”, encarnando a vanguarda do gozo, com “urros” de ordem, gritos *de* “prazer” e autodissolução. Algo que se repete na “Décima hora”, cujo anúncio sinistro do início é logo quebrado pela ginga pomposa do bolero, em ritmo e ambiguação erótica. Fura-se o absurdo com a resolução redonda do samba. “Música” de quem, por assim dizer, dá um jeito em uma perda mais ampla: “Cavando um umbigo/ Na imensidão” (FRÓES, 2018a).

Afinal, a nona e décima horas preparam a síntese enunciada na décima primeira. Na nona, o prumo amoroso que guia o sujeito é, como na psicanálise, o desencontro com o rumo do outro (“meu rumo é perder-te”). Algo que se reflete na constante ameaça de perda do ritmo, graças ao acompanhamento intermitente, esburacado da bateria, mas também na recusa de tudo que faz norma ou coalescência imaginário-identitária, “vigia, país ou espelho” – “Décima hora” (FRÓES, 2018a). Eis, então, na Décima-primeira a formulação cabal do partido soberano do gozo, acolhida com pouca candura pelos metais, esse coro inefável, para dissolver-se de vez, no terço final da faixa, nos ventos impuros das massas sonoras:

Batem na porta/ Arranham as unhas/ Querem ouvir nosso hino/ Não temos hino/ Querem saber nosso nome/ Não temos nome/ Não temos corpo/ Nem fome/ História, memórias/ Pátria, nem povo, nem/ Nem// Em nós tribunais/ Ditam sentenças/ Pedimos por mais/ Sede/ Não água/ Queremos sede/ Mas trazem água, hinos, paz/ Não queremos

água/ Não queremos hinos/ Não queremos paz/ Queremos sede/ Mais sede// Mais. (FRÓES, 2018a.)

A primeira pessoa plural de uma espécie de luto vacante abre caminho para a entoação intrusiva do que insiste em vir à tona, com certa insolência punk: “Bactéria que reencarnou/ Sem pátria e sem peso/ Sem povo, país/ Sem palavra e feliz” – “Décima-segunda hora” (FRÓES, 2018a). Em meio aos restos, excessos e barulho que emergem com as linhas de fuga entre as camadas das canções, surge uma figura do estrangeiro que já parece estar localizada em outro lugar e momento com relação à hesitação entre “construção e ruína”, que em momentos altos do cancionário brasileiro já foi pensada como tradução de uma “forma de vida brasileira” pensada como “corrida para o gozo e a morte” (LOPES; TATIT, 2004, p. 204). O que não impede que essas irrupções cancionais possam conversar de longe, algumas oitavas e degraus de esperança abaixo, com os pressupostos de uma indagação sobre “a viabilidade do Brasil enquanto projeto”, a seu modo “sombrio demais”, “luminoso demais”. O fim pode então finalmente começar:

Na décima-terceira hora/ Minuto ruim ou hora péssima/ No cronômetro de terra/ Ponteiro desses ossos, ó são ossos// Big-ben da agonia/ Badalando na neblina/ Estou aqui// Imigrante do meu dia a dia/ Exilado na risada/ Persona non grata ou quá quá quá/ Refugiado do horizonte e vento// Banido do tempo/ Retirante do gozo/ Deportado do rosto// Mas há um lume, um cardume/ No cume das coxas acesas/ Queimei meu medo nessa estrela quente //Vê aí/ Pega em mim/ Me toca/ Me salva daqui// Me leva até o começo. (FRÓES, 2018a.)

O lugar escavado pela voz requer cerimônia, preparação solene e sem pressa, posta pelo acompanhamento. Inicia-se o fim, sempre nos limites da hora que é agora. A própria escrita que daria forma ao tempo, sua simbolização pelo “cronômetro”, é contínua ao corpo morto e à “terra” que o recebe. O lugar impossível instaurado, ainda que agônico e nebuloso, pode ser construído e dito e, ainda mais, ocupado enquanto voz ancorada.

Porém, logo soam as mesmas batidas que haviam deflagrado o começo do disco e a harmonia resolve-se placidamente. Fim. Voltamos “para a neve” (RAMOS, 2015, p. 204). Tão logo ameaça alçar voo, o canto pesa e cessa. Mas, não. Tudo começa de novo, a sentença final do desenraizamento não se esgota,

assim como a busca cega, suspensa no tempo, nômade gozador, liberta da imagem do sujeito: “deportado do rosto”. E, então, novamente, o fim. Mas não. Há de novo o cume, descida paradoxal ao centro da terra. Há “lume”, a potência desmesurada da pulsão, acendendo outras materialidades – “cardume” –, potência plena de morte na proximidade excessiva com a orla fulgurante do objeto: “Queimei meu medo nessa estrela quente” (FRÓES, 2018a).

Mas há só isso. A canção tenta ou insiste em decretar seu próprio fim três vezes, ela é essa decretação. Não a de nenhum Fim, mas também não apenas de seu unívoco e particular fim, e sim a abertura de um fim possível. Fim relançado ao interlocutor ou ao ouvinte, separado, a um abismo da possibilidade do “toque” que conciliaria seu tempo e o tempo da canção. Ou que abriria, em abismo, o espaço do nós que ocupa o cume daquilo que “somos” – “essa abertura a todo possível, essa espera que nenhuma satisfação material apaziguará, e que todo jogo da linguagem não saberia enganar”, como diria Georges Bataille (1987, p. 176).

O toque a que convoca o outro é o contato impossível com o ruído desmesurado da Coisa. É pira que, mesmo à distância, queima o medo. Há lume: não adiar o fim, mas dizer que não há fim, só há pulsão. O fim da canção fica aberto, lançado no horizonte, lume que emana do enterramento. Convoca o outro e realiza, na volta ao movimento dos sons que iniciaram o disco, o retorno ao começo. Recomeça o disco e fim e começo passam a girar infinitamente. Tornam-se duração e abertura. Afinal, esse “nosso amor é uma onda/ Um raio, um vento/ Sem gente nem peso/ Buscando matéria/ Movendo o engenho/ De dentro” – “Décima segunda hora” (FRÓES, 2018a).

3 Terceiro giro: giro-zero e giro em falso – política e antipolítica da palavra

O disco das horas faz girar de modo singular o “universo sol da noite” de Nuno Ramos, assim como algo do toque “messiânico” que nele se deixaria entrever (COELHO, 2015). Aqui, o sujeito é, ironicamente, índice de indexação global do tempo (*Big-ben*) da luta com a negação, que bem poderia acabar soando como um “Big Bang”, simultaneamente abertura inaugural e *agonia*.

Passa para fora da angústia, falta da falta (LACAN, 2005, p. 77), e para dentro dos meandros do luto, nascimento-morte. Com efeito, mais pregnante que certa atitude melancólica presente no trabalho do artista é uma vocação para habitar o entrelugar entre luto e euforia. Fazer o luto é matar no sujeito aquilo que o identifica com uma perda que carrega sua imagem. Tirar o objeto causador do desejo do “envelope” dos “vínculos com a imagem, que estruturam narcisicamente o amor” (LEADER, 2009, p. 138) que constringia as energias antes ligadas ao que foi perdido e, sobretudo, à fixação de uma identidade para o sujeito. Liberar as pulsões e, assim, permitir que o sujeito não morra em vida, por inteiro.

Talvez, então, faça-se necessário, de dentro da perspectiva finalista, fazer o próprio luto da imagem que fazemos da perda. De todo modo, antes de perdido, o amor se aproxima do abismo nele criando uma ponte. Bem lembraria o falante de *O disco das horas*, com Lacan, a raiz latina de “angústia”, *angus*, espaço entre duas montanhas, e, depois, cume invertido no vale entre dois seios (cf. DUNKER, s./d.). Afinal, *O disco das horas* talvez relance a pergunta-resposta drummondiana ecoada em outro trabalho de Nuno Ramos: “por que mistério/ o amor se banha na morte” (ANDRADE, 1973).

Ainda outra parceria de Ramos com Fróes convida a introduzir outra referência entre os representantes mais explícitos da “luz negra” de Nuno Ramos (além de Nelson Cavaquinho, sobretudo Oswald Goeldi e Samuel Beckett): “Fala”, canção-homenagem ao célebre “Fala também tu”, de Paul Celan (FRÓES, 2006; CELAN, 2017). O amor que aparece nas letras de *O disco das horas* vem envolvido em aterramento e escavação. É “gesto elementar de uma repetição bruta”, “ponto de indistinção” onde se dá a “abertura da infinitude de todos os mares diante dos amantes”, como afirma Vladimir Safatle a partir de “Havia terra neles, e escavavam”, de Celan (SAFATLE, 2016, p. 253-254). Também no poema de Celan o amor como passagem do alguém ao “ninguém” encontra a morte, “como indistinção, ao mesmo tempo, originária e final”. O sujeito “deportado do rosto”, a seu modo, escava-se porque “há terra em mim, a mesma terra que soterra você”:

há de se repetir a ação em ritmo de prece, sentindo o peso impredicado

do que não tem tempo, do que se faz o dia todo e a noite toda porque é indiferente à existência do dia ou da noite, é indiferente ao passar do dia e da noite. Tempo que destrói o dia e a noite em uma *indiferença soberana*. Tempo que se repete, que não se rememora. (SAFATLE, 2016, p. 253, destaque meu.)

Ao abordar esse “ponto de indistinção entre os opostos silêncio e tempestade”, que não deixa de lembrar algo da relação gelo-fogo, Safatle desdobra o mote lacaniano segundo o qual “amar é dar o que não se tem (a quem não o quer)”.¹³ Ao fazê-lo, retoma uma inflexão operada por Lacan em seu retorno às noções freudiana de repetição e compulsão, para insistir no amor em sua dimensão de hiância (*béance*) ou *acontecimento*, algo que “quebra as expectativas de regularidade próprias ao pensamento causal” (SAFATLE, 2016, p. 271) – e, podemos acrescentar, ao campo do possível. No *Disco das horas*, o amor, tal como no autor de *A rosa de ninguém*, em Lacan e nos ecos batailleanos que reverberam no psicanalista, é inextrincável do dispêndio, escapando ao regime do cálculo e da utilidade. Mas é diverso, também, das noções romântica e “protocontratualistas” do amor, pautadas por “exigências individualistas” de “autorrealização” e por uma forma de normatividade social ancorada na “determinação por posse” (SAFATLE, 2016, p. 271). Na contramão de uma forma de amor baseada na predicação, na posse, nas relações de associação, na reciprocidade, equivalência e simetria, temos aqui uma forma de amor gestada no seio de um afeto que despontava na oscilação contínua, já há muito anunciada por Freud, entre amor e ódio, as “paixões afirmativas” e “tristes”: o desamparo (cf. SAFATLE, 2016).

Na trajetória de Nuno Ramos, boa parte dessas questões surgiu de um momento decisivo, quando a ocupação de um entrelugar entre vida e morte vinha à tona junto a uma aproximação a outro núcleo, plenamente insuportável, do que está em jogo. Em *111*, exposição dedicada aos cento e onze detentos assassinados no Massacre do Carandiru em 1992, a ausência de rosto era a condição de uma voz¹⁴ que compartilhava com os mortos o lugar de experiência impossível onde a distinção entre humano e não-humano cairia por terra. O lugar da soberania era

¹³ Mote repetido ao longo de todo o ensino lacaniano, desde o *Seminário Livro IV – A relação de objeto* (LACAN, 1995).

¹⁴ Cf. o texto escrito nas paredes do espaço expositivo em Ramos (1993, p. 29-30).

ali abertamente o da dobra soberania-exceção, encarnado pelo entrelugar dentro-fora da lei da vida nua, “ser indefinido”, “vivo-morto” que permite “fundar um terceiro reino entre a vida e a morte” (AGAMBEN, 2010, p. 52-63). Já nesse momento, o artista fazia nota da chave de banalização, “massificação” que o modo de simbolização social dessas mortes impunha a seu caráter “anônimo”, poucas décadas após a morte nua e “heroica” de Cara de Cavalo pela polícia sublegal do regime militar (RAMOS, 1997, p. 177).

Com efeito, trinta anos depois, assistimos ao fim da “Nova República” como palco tanto da continuação de vetores da violência institucionalizada pela transição *militar-civil* à democracia (nessa ordem), quanto de retornos fantasmáticos de figuras metafísico-teológicas de autoridade, calcadas em identificações primordiais e totalizantes. Faz-se urgente, nesse sentido, desmontar a constante ameaça da ilusão de vozes ubíquas que encarnariam o poder como substância mítica (ZULAR, 2019), bem como extrair o potencial de “experimentação ontológica” e política imposto a diversas formas de vida, que pulsa ao longo da história brasileira recente (PENNA, 2013, p. 47-48). De ambos os pontos de vista, a dimensão dos *afetos* coloca as experiências de despossessão do sujeito como tênue limiar, ou entrelugar soberano, de abertura para torções para além dos curto-circuitos do autoritarismo e do narcisismo.

Nesse sentido, o singelo palco de um disco de canções de amor e morte talvez seja um lugar de modalização mais restrita e não menos elementar do ponto de vista da subjetivação: de uma dinâmica de giro em falso da palavra no espaço público, que reaparece com insistência nos recentes trabalhos teatrais de artista. Este que vincula diretamente a recorrência dos corpos falantes desbragados e autoritários que povoaram o cinema marginal brasileiro à “câmara e ecos” autoimunizadora, estruturalmente diversionista, que caracterizaria a dinâmica “grotesca” e grosseiramente “mítica” dos “atos verbais” típicos do “fascismo” brasileiro que entra em cena (BRASIL, 2020). Se “não sair do lugar” ou mesmo reverter a marcha civilizatória¹⁵ seria traço contemporâneo do

¹⁵ Referência a *Marcha à ré*, performance e curta-metragem concebidos por Nuno Ramos e o Teatro da Vertigem, comissionada pela Bienal de Berlim e realizada em 05/08/2020. Mais informações em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/carreata-em-marcha-a-re-une-arte-e-protesto-contr-bolsonaro-na-paulista.shtml>. Último acesso: 30/08/2023.

horizonte discursivo brasileiro, deportar imagens sedimentadas do país, vislumbrar outras formas de amor e comunidade, pode não estar em descompasso com diversos modos de fazer girar o mesmo lugar do sujeito, abrindo-o para o que o despossui ao impossível.

Se “viver sem esperança” “é também viver sem medo” (SAFATLE, 2016, p. 27), “queimar o medo” na intocável estrela quente do gozo talvez possa revelar-se como gesto mínimo que aponte um dedo em direção a algo que exceda o representacional, o institucional, o normativo. Mesmo que apenas para levantar a hipótese de um ato minimamente soberano de *deposição*, que, no corpo singelo de uma canção pode encenar a condicionalidade do “se” sob a forma da potência instauradora da palavra enquanto “como se”. Ou, como em uma minicanção de Nuno Ramos e Eduardo Klimaschuska, para encenar uma outra imagem – furada, opacamente legível – de sujeito. Onde a centralidade absoluta da luz de fora passasse por uma torção da linguagem no interior das coisas, declinando paradoxalmente com alegria cantada e pouca ambição o vislumbre de outro horizonte possível: “Quando o sol deposto/ for expulso do olho/ terei meu rosto novo/ escrito dentro das rosas” (CLIMACHAUSKA, 2016). Ou, como escutamos no *Disco das horas*, “Nossa música escrita no cume das coxas” (FRÓES, 2018a).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Tradução: Selvino J. Hassmann. São Paulo: Boitempo, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Morte das casas de Ouro Preto. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1973.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BRASIL enfrenta duplo apocalipse com Bolsonaro e coronavírus, reflete Nuno Ramos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03/05/2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/05/brasil-enfrenta-duplo-apocalipse-com-bolsonaro-e-coronavirus-reflete-nuno-ramos.shtml>. Acesso em: 01/08/2023.

CELAN, Paul. Fala também tu. In: CELAN, Paul. *Sete rosas mais tarde*. Tradução: João Barrento e Y. K. Centeno. Lisboa: Livros Cotovia, 2017.

CLIMACHAUSKA, Eduardo. *Monumento ao soldado desconhecido*. São Paulo: YB Music, 2016.

COELHO, Frederico. Um universo sol da noite. *Revista Polivox*, n. 2, 2015.

DOLAR, Mladen. *A Voice And Nothing More*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 2006.

DUNKER, Christian. *O cálculo neurótico do gozo*. São Paulo: Escuta, 2002.

DUNKER, Christian. “O grito mais além da imagem” (Sessão do Seminário sobre a obra de Jacques Lacan). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D-OmJgGC1zY>. Último acesso: 30/08/2022

DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: Uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

FINK, Bruce. *A clinical introduction to Lacanian psychoanalysis: Theory and technique*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1997.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: Entre a linguagem e o gozo*. Tradução: Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FRÓES, Romulo. *Rei vadio*. São Paulo: Selo Sesc, 2016.

FRÓES, Romulo. *O disco das horas*. São Paulo: YB Music, 2018a. Disponível para download em: <http://www.romulofroes.com.br>. Último acesso 30/08/2022.

FRÓES faz álbum de canções de amor não propriamente românticas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20/06/2018b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/romulo-froes-faz-album-de-cancoes-de-amor-nao-propriadamente-romanticas>. Acesso em: 01/08/2023.

FRÓES, Romulo. *Cão*. São Paulo: YB Music, 2006.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro XX*. Tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro IV*. Tradução: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro X*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

- LEADER, Darian. *The new black: mourning, melancholy and depression*. Minneapolis: Graywolf Press, 2009.
- LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz. Ordem e desordem em “Fora da ordem”. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5, 2004.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *A invenção de uma pele*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018.
- MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito/Azougue, 2017.
- PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.
- RAMOS, Nuno. *Nuno Ramos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Fundação Carlos Chagas, 2006.
- RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral*. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- RAMOS, Nuno. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- RAMOS, Nuno. No palácio de Moebius. *Piauí* n. 5, novembro de 2013.
- RAMOS, Nuno. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- TATIT, Luiz. *A canção, eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Autêntica, 2016.
- VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo: do mito da pulsão à deriva do gozo*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita. Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZULAR, Roberto. O núcleo pivotante da voz. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, p. 372-402, dez. 2019.

[Artigo recebido em 1º de agosto de 2023 e aceito em 30 de novembro de 2023.]