

Gradação da Sombra: Ato, Matéria e Linguagem em *O Filantropo* e *Cujo*

André Goldfeder

Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP. E-mail: andre.goldfeder@hotmail.com.

RESUMO: O artigo propõe uma leitura integrada de *O Filantropo* (1998), de Rodrigo Naves e *Cujo* (1992), de Nuno Ramos, buscando analisar suas estratégias de estruturação em diálogo com questões desenvolvidas pelos dois autores em seus trabalhos realizados no universo das artes plásticas. Procura compreender as *formas de opacidade* que parecem fundamentar as obras estudadas, aproximando modos de exploração da relação *matéria-sentido* e da noção de *ato* na literatura e nas artes plásticas.

ABSTRACT: The article proposes an integrated reading of *O Filantropo* (1998), by Rodrigo Naves and *Cujo* (1992), by Nuno Ramos, aiming at analyzing their structuring

strategies in dialogue with problems developed by their authors in the universe of the plastic arts. It intends to comprehend the *forms of opacity* suggested as laying the grounds for these books by confronting ways of exploring

PALAVRAS-CHAVE

Rodrigo Naves; Nuno Ramos;
Literatura e artes plásticas

KEYWORDS

Rodrigo Naves; Nuno Ramos;
Literature and visual arts

the relation *matter-sense* and the notion of *act* both in literature and visual arts.

Há algo de espelhado, de invisível portanto, em tudo o que vemos: aquilo que é refletido, a luz que abre os objetos ao olhar e às relações com os outros objetos – Nuno Ramos, Cujo.

A luz que me falta está ali adiante. E não poder franqueá-la é mais que uma questão de distância [...] Ver é experimentar o que não temos, embora à nossa frente – Rodrigo Naves, O Filantropo.

Se diante da justaposição dessas epígrafes o olhar tende inicialmente a recair sobre a coincidência da palavra “luz”, o leitor de *O Filantropo* (1998) e *Cujo* (1992) logo deve notar, contudo, que mais do que a um tema de natureza “plástica”, os tipos de luz que permitem aproximar os dois livros dizem respeito a *modos de ver*. É, portanto, em termos dos “modos de funcionamento” desses livros que proponho aproximá-los. Para além das possíveis coincidências de assunto, penso ser possível ler as duas obras pensando em *duas formas de opacidade*: a *incerteza* que permeia a leitura de *O Filantropo* e a

indeterminação que caracteriza *Cujo*. Duas formas de tratamento do material literário, também, que assumem originalidade pelo que vejo como explorações peculiares de seus *gestos* ou *atos* fundadores. Tentarei, assim, discutir esses problemas partindo da hipótese de que ambos os textos estruturam-se, em sentidos e medidas diferentes, a partir de uma *tensão entre uma voz que diz e uma voz que faz*, buscando iluminar seus princípios estruturantes ao colocá-los em confronto com problemas explorados pelos dois escritores em suas atividades desenvolvidas no universo das artes plásticas. Tenho como horizonte, enfim, uma indagação acerca do rendimento da incorporação de questões das artes plásticas em certa literatura contemporânea, tendo como pedra de toque o contraste da ideia de *vontade de ordenação* em literatura e nas artes plásticas, ideia também profícua para caracterizar certa dimensão performativa da configuração dos mecanismos peculiares de enunciação atuantes no funcionamento dos livros estudados.

“Entre mim e o que vejo”: *O Filantropo*

Tudo aqui produz movimentos extremamente discretos, que mal conseguem interromper a vastidão do terreno. A ausência de ambição da parte de seres e formas engrandece ainda mais o espaço, o horizonte, que no entanto sabem reconhecer a importância desses pequenos acidentes para a afirmação de sua majestade, acolhendo-os paternalmente. E eu fico aqui, a medir-me com essas extensões. Se meus olhos se detêm ali ou mais além, sinto corporalmente as mudanças de escala, expando-me, contraio-me, sou o que há entre mim e o que vejo [...] Vim para cá para aprender a extinguir-me. E sinto que progrido a cada dia que passa (NAVES, 1998, p. 30).

Creio que essa é uma passagem central de *O Filantropo* e que contém em estado latente três ideias fundamentais para compreender a experiência do livro de Rodrigo Naves: *controle, contato, contorno*. Dizer “central”, entretanto, é inadequado. Pois é justamente o deslocamento dos lugares de produção de sentido que marca tão fortemente o conjunto de trinta e oito textos curtos. Não há “centro” nele, ou melhor, há alguns centros, porém não onde o leitor espera encontrá-los. Afinal, quem fala aqui? Àquele que tem o livro há pouco tempo frente aos olhos, a resposta parece imediata: o Filantropo, personagem e narrador de um relato. De fato, a sequência inicial de narrativas em primeira pessoa induz a essa certeza e integra um conjunto de textos que, relacionados entre si pelo leitor, compõem uma figura reconhecível como tal. Mais do que uma aparência, um modo de funcionar, caracterizado pela autoimposição sistemática, obsessiva de princípios de regulação da conduta e de um sistema ético e moral minucioso. Logo, porém, surgem indícios sutis de que não pode ser uma só pessoa que fala: o (aparentemente) generoso



homem que paga pela obturação dos dentes do porteiro do prédio em que mora (“Linha de conduta”) pouco mais à frente torna-se um homem de vida desestruturada que vive em uma casa feita de tijolo e argamassa (“Bairro”), ou, depois, uma freira, eminentemente lasciva (“Alvura”). De modo que, abaladas as coordenadas de localização ficcional, um jogo sedutor de identificações é acionado, na medida em que, ao buscar encontrar os nexos que aproximariam os “fragmentos” e dariam sentido ao que lemos, somos tentados a procurar pela voz de um narrador. E quando o encontramos, às voltas com a “Tarefa” de “ler ainda hoje setenta páginas de *A história da pintura flamenga*”, que nomeia um dos relatos, ou entre um “nós, mais novos” que teriam convivido com a personagem-título de “Mira Schendel”, o jogo pode tornar-se ainda mais provocativo, ao insinuar uma identidade entre uma voz narrativa supostamente unívoca e a voz biográfica do escritor/crítico de arte.

Se o livro que lemos é, de fato, um “retrato” do Filantropo – tal como sugerem o título, a constituição da quase maioria dos textos como autoapresentações de figuras que remetem ao personagem central e a inclusão estratégica do intitulado “Retrato” – já sabemos agora tratar-se de um *antirretrato*: a figura que representa é composta pelas espécies mais heterogêneas de materiais e mais por suas discrepâncias do que por aquilo que a torna homogênea. Mas, então, sabemos que a dúvida é anterior à da origem da voz, dada de saída com a pergunta acerca da natureza desses textos, descritos por Vilma Arêas, como “relatos-cubos”, por sua “impressão da figura geométrica, dada de saída pela mancha quadrada de muitos relatos na página” e suas frases “pesadas, marteladas pelo ritmo, presas ao chão e aos assuntos” (ARÊAS, 1999, p. 170 e 171). Pois os textos narrados em primeira pessoa convivem com outros narrados em terceira pessoa, além de relatos, semelhantes a algo como “retratos literários”, que representam desde artistas significativos da arte brasileira até um ex-boxeador de interesse aparentemente nulo para o leitor e, ainda, uma fábula, bem como um insólito verbete de moda (“Mangas cavadas”). O efeito no leitor é, portanto, de desconcerto, pois, como diz Arêas: “As superfícies são polidas mas contêm pontos cegos. Além do mais, como a trama é cerrada, não podemos nos esgueirar para dentro, nos distrairmos com supostas interioridades. Erramos à tona do texto” (ARÊAS, 1999, p. 170). De fato, uma geometria, mas, como em poema de Carlito Azevedo, uma geometria às voltas com suas próprias “deserções”.¹

Sob os traços de *O Filantropo*, dois planos sobrepostos: o da voz que “diz” o conteúdo verbal explícito veiculado nos “fragmentos” e o da voz muda do texto, que “faz” com que se liguem os fragmentos. Sobreposição tensa, devemos ressaltar, pois esse segundo lócus de produção de sentido, instância incerta que não se mostra com clareza, consiste na mais completa negação da ordem que sustenta a vida do suposto

¹ “Abertura”. Em Carlito Azevedo, *Sublunar* (1991–2001), Rio de Janeiro, 7Letras, 2010.

Filantropo. Instância que aplica um decalque irônico de *contestação* na voz de um personagem que se acredita dono de si graças a sua conduta cuidadosamente “metrificada”, produzindo um efeito de estranheza para o leitor, ao juntar coisas díspares, à primeira vista sem entregar os princípios ordenadores de sua ação.

Em “Mira Schendel: pelas costas”, Naves tenta compreender a “intensidade toda particular” apresentada pelos desenhos de Mira Schendel, indagando da razão pela qual a artista os realizava “pelo avesso do papel” (NAVES, 2007, p. 266). De um lado, responde, o processo da artista seria marcado por uma diminuição do controle sobre o desenho, na contramão de todo o fundamento tradicional dessa forma de arte; de outro, as linhas que daí resultam não revelariam sua presença de maneira impositiva, e sim por meio de seu *entranhamento* com o papel. “Linhas inquietas, impacientes, alheias à pressa de chegar”. Os desenhos de Schendel não traçariam linhas que correspondessem ao resultado de gestos taxativos e decididos do artista e que se impusessem sobre o material conformando-o de maneira rígida e inequívoca. Suas linhas “mais evidenciam suas circunstâncias e condições do que se libertam delas por meio de formas que revelassem um modo certo de se livrar das resistências do mundo, comprometendo seus desenhos com a ordenação de um material que deveria perder sua tenacidade para que seu destino se cumprisse”. Em suma, a *presença relutante*, como diz o crítico, que se apresenta nesse trabalho seria resultado dessas linhas indecisas e enfraquecidas, cuja função seria precisamente a de um “antídoto” à “vontade de ordenação presente em quase todos os trabalhos de arte” (pp. 268-9).²

De fato, a higiene é o cerne da questão. Como se sabe, também a culpa é uma forma de desasseio. [...] Convém contudo explicar mais largamente o que entendo por higiene. Limpeza? Também. Mas por certo também clareza, no sentido de saber onde temos a língua. Bom mesmo é poder ver. Isso sim é muito higiênico. [...] Só pessoas superficiais dão primazia àquilo que não veem: donde penetrações, intercursos, palavras igualmente justíssimas (NAVES, 1998, pp. 87-8).

Pouco a pouco, o suposto centro de desenvolvimento da narrativa cede o protagonismo a um jogo de ressonâncias entre séries de motivos - *superfície-volume, figura-fundo, corpo-espaco* -, dando nova amplitude ao que se passa no nível mais estritamente temático. No encontro com o sexo oposto, por exemplo, marcado pela experimentação do acesso a um corpo alheio e da abertura do corpo próprio àquele, o rígido sistema que possibilitaria ao Filantropo a soberania absoluta do espírito sobre os desejos do corpo ameaça cair por terra. A ponto de o narrador de “Sexo” apresentar o tema como algo com que “lida mal”, por colocar “em risco o equilíbrio” que

² Todos os grifos deste ensaio são meus, salvo exceções indicadas.

teria “conquistado a duras penas”. À primeira vista, uma ameaça possivelmente tão anódina para o texto quanto para um possível observador imparcial, não fosse sua capacidade de iluminar muitos dos textos de funcionalidade aparentemente obscura. Como na figura do “retrato” intitulado “Mira Schendel”, com seus “traços discretos, breves, mas de uma intensidade assombrosa”, que “*parecia querer confundir-se com o ambiente*”, ou, em “Mangas cavadas”, a definição de “axilas” como “uma parte do corpo humano que *está entre dentro e fora*”. Ou ainda na recorrência da ideia de *higiene*, presente como assepsia no contato físico em textos como “Vulgar”, e integrada a um círculo de virtudes mais amplo em “De doze anos”.

O Filantropo é algo como um corpo excessivamente demarcado, que se quer hermeticamente fechado, imune ao meio. O desfecho de sua história é dado pela sua “morte moral”, símbolo da inviabilidade crônica de sua inserção hermética no mundo. Em “Aventura” um narrador diz: “Uma bala atravessou minha carne um pouco acima da cintura. Faz dois dias. Não sei o que pensar desse acaso. Passar diante de uma loja, ser ferido por uma bala perdida”. Nossa experiência do mundo é a experiência *do* mundo, intransigentemente aberta, fechada a nossa ilusão de controle. Insistir na esQUIVA revela-se tão ridículo quanto cínico no momento em que o amor desmesurado ao homem (do grego: *philos* + *anthropos*), em detrimento do mundo, surge ironicamente como justificativa para o desregramento patético da conduta do personagem que se diz tão austero e dono de si: “Porque a ausência de pelos pubianos, uma expressão das mais felizes, não apenas torna a operação mais higiênica, como também afasta de vez qualquer possibilidade de culpa” [...] “elas se tornam impacientes quando ultrapassamos a justa medida” (“De doze anos”).

Algo da materialidade insinuante, de certa forma insubmissa de *O Filantropo* ecoa naquilo que o crítico identifica como o *predomínio expressivo da matéria* trabalhada por Amilcar de Castro, em seu celebrado ensaio “Amilcar de Castro: matéria de risco”. A evidenciação insistente do ferro nas esculturas de Amilcar funcionaria cristalizando os traços do trabalho que as construiu e remetendo-os continuamente ao entorno social rígido e estanque no qual estes gestos de certa índole construtivista e cosmopolita construíram essas obras.³ E não só o trabalho que conformou o ferro e o passado histórico “que emperra, mais do que ordena e clarifica”, mas também as marcas da passagem do tempo ficariam evidenciadas nessas peças, cujas torções deixam à mostra as propriedades íntimas do ferro que foi moldado contra sua vontade e está fadado a enferrujar. *Dificuldade* e *relutância*, portanto, seriam os atributos fundamentais da matéria trabalhada pelo artista, donde a impossibilidade, sublinhada pelo crítico, de falar de maneira precisa em uma “expressividade do gesto” decorrente dos cortes precisos que dão forma a essas esculturas, justamente na medida em que aqueles gestos do artista

³ Cf. Naves, 1997, p. 235-243.

enfrentam a relutância apresentada pelo material, que não se deixa domesticar totalmente. Ecoando a pouca liquidez das tintas nos desenhos do artista, a oposição do ferro às torções desencadearia uma dinâmica de tensão constante entre os traços que cortam de maneira precisa o material e a presença bruta deste, que insiste em se insinuar.

Assim, em Mira Schendel, vontade ordenadora indecisa, enfraquecida e entranhamento desta com o material. Em Amilcar de Castro, tensão entre uma vontade ordenadora rigorosa e a relutância da matéria em ser conformada de maneira taxativa. Ainda, em ensaio mencionado mais à frente, Jackson Pollock com seu enfrentamento mais radicalizado do problema das relações entre obra e subjetividade fundadora, materialidade e formalização, exterioridade e interioridade. Enfim, em *O Filantropo*, uma vontade ordenadora jogando entre sua ostentação e seu ocultamento, que no limite de seu desaparecimento faz parecer extinguir-se o *gesto* que teria ordenado a articulação de elementos. Ao mesmo tempo que tudo o que vemos são apenas coisas articuladas, objetos agenciados.

Enfim, aquém de metáforas e símbolos, aqui se fala de *atos* e de uma *experiência* do mundo. Da literatura em suas bases mais puramente materiais e performativas, onde o sujeito se espraia pelos canais de uma enunciação cujos atos são os que veiculam enunciados e que, ao mesmo tempo, realizam ações que problematizam esses próprios enunciados.⁴ Vozes em tensão com seus corpos, ou o contrário, à espera de articulações possíveis a serem encontradas e construídas pelo espectador que esteja disposto a se entregar a um ritmo outro, a responder a algo que resiste em lhe falar de modo transparente. Um modo de ver que torna sensível o movimento insubmisso de um pensamento irreduzível a imagens unívocas, que experimenta “o que não temos, embora à nossa frente”, beneficiário da mesma luz que permite àquele homem sentado, de “Escala”, *ostentar* o que está de pé.

Entre água e pedra: *Cujo*

Os mais significativos ensaios críticos dedicados aos trabalhos plásticos realizados por Nuno Ramos entre 1987 e 1992 – período que compreende a primeira fase da trajetória do artista, já em posse de uma linguagem própria, e o lapso em que se dá a feitura de *Cujo* (1989-1992) – convergem no apontamento de qualidades passíveis de serem reunidas em torno da ideia de *indeterminação* enquanto traço formal definidor desses trabalhos. Bolas de pano e cal que “sucumbem ao *amorfo*, que as *indiferencia*” (NAVES, 1997, p. 185); pinturas que, ao promover uma experiência de um “lento despertar da percepção”, implicam “conviver com o espanto do *informe* e do *indiferenciado*”

⁴ Cf. Ottoni, 1998, p. 32-7 sobre a “dimensão performativa da linguagem” colocada pelo filósofo John Austin e, Culler, 2000, p. 507 e 510-11, sobre *intencionalidade e contradição performativa* em literatura.

(TASSINARI, 1997, p. 187); obras que revelam uma “*instabilidade, uma fragilidade*” e que fundam a experiência estética que possibilitam graças a um “*abandono da forma*” (MAMMÌ, 1997, p. 189).

Em uma instalação exposta no MAM do Rio de Janeiro em 1992, Ramos dispôs no chão do museu um conjunto de placas de vidro nas quais escreveu um texto em parafina e entremeou essas placas com objetos de vidro dotados de formas orgânicas, tudo isso embebido em um mesmo caldo de óleo. O texto, dificilmente legível pelas condições de visualização, como que dissolvia sua dimensão de signo, tornando-se um objeto de palavras. Alberto Tassinari ressalta, porém, que “banhadas pelo mesmo óleo e pela transparência dos vidros, as partes da escultura encontram um espaço comum. Espaço de transparência, uma *translucidez entre palavras e coisas é aí insinuada*”, onde encontramos o “lapso entre o signo e seu significado, entre as palavras e o que com a ajuda delas pensamos” (TASSINARI, 1997, p. 23). De fato, nessas poucas palavras do crítico, o cerne de toda a poética do artista ganha corpo como fórmula descritiva, como na exposição de 1992 a linguagem, enquanto corpo, compunha com as outras vozes de um discurso enunciado pelas ressonâncias recíprocas entre as propriedades significantes desses diversos materiais.

É a presença física da matéria bruta que ocupa o primeiro plano das obras, graças à ação de uma gestualidade que deixa seus rastros no resultado, mas é absorvida pela pregnância da materialidade. Além disso, nesses quadros fundados sobre a convivência do resultado com o processo do fazer, o aspecto final não pode ser pacificado, estável, mas apresenta-se como um interregno frágil entre a estabilidade e a desagregação, pois a convivência dos materiais é tensa, imposta autoritariamente por atos que agora se ocultam. Nas palavras de Lorenzo Mammì: “*silencio tenso*”, “*buraco negro*” (MAMMÌ, 1997, p. 189), uma “*relação tensa entre material e obra*” (MAMMÌ, 1997, p.199) que marcaria todo o trabalho de Ramos a partir dessa fase e que remonta à “*cisão extremamente incômoda entre as formas e os materiais de que são feitas*”, que Rodrigo Naves detecta nas pinturas de 1990 a 1991 (NAVES, 1997, p. 191).

Desde as pinturas realizadas alguns anos antes, em 1988, o informe e a saliência da presença da matéria constituem o centro gravitacional das obras. Compostas, com algumas variações de quadro para quadro, com vaselina, parafina, cera, óleo de linhaça, terebintina, pigmentos, esmalte sintético, feltro, corda, tecidos e gavetas, mais parecem “*lodaçais*” (para me valer da comparação feita por Alberto Tassinari) do que quadros. O que vemos é um amálgama pastoso dos materiais, no qual não podemos identificar nenhuma forma razoavelmente definida. E é na virada para a década de 90, que, em meio ao lodaçal, Ramos encontra seu caminho como artista ao entregar-se sem recuos ao afundamento. Entrega bem formulada por Tassinari, como uma

passagem do pintor que “o quanto pode, pega o gesto ainda vivo”, preso à aporia de uma “empresa impossível” em que “a obra cai sobre si”, ao artista agente de “um fazer por justaposição” que “substitui por inteiro aquele do gesto” (TASSINARI, 1997, pp. 15 e 18). E então o caos e o amorfo tornam-se habitáveis, o trânsito entre as coisas, claro em sua opacidade.

A gestação de *Cujo* ocorre precisamente enquanto aquele caminho se desenha de dentro do lodaçal. Também aqui o espectador se depara com um suporte para o atravessamento entre diferentes materiais, inevitavelmente sujeitos à perda da nitidez de seus contornos. O olhar analítico busca e encontra quatro vozes distintas: uma primeira, laboratorial, parece ter origem num ateliê, no qual um “narrador” anota resultados de experimentos com diferentes materiais, simula a manipulação concreta de matérias variadas, colocadas em contato de diferentes maneiras e tendo seus estados físicos alterados. Outra, altamente permeável à primeira, é uma voz “ensaística”, digamos, que realiza especulações paradoxalmente “materializadas”, terrenas acerca da relação entre pensamento e matéria, do olhar com os objetos, logo expandindo-se para uma teoria do “contínuo de todas as coisas”, como se lê a certa altura. Das duas últimas, uma realiza pequenas narrativas, outra ostenta-se como uma espécie de pequenos corpos de palavras: “Osso feito de carne”, “Polvo conciso, sem braços”. De todo modo, a fluidez do que parece sólido já está dada no ritmo do todo, que, como notou Augusto Massi, “oscila entre a fluidez da água e a permanência da pedra”,⁵ entre a distensão das anotações de ateliê/escrivadinha e das especulações que contornam continuamente os objetos e a rigidez sintética que se espalha por cada uma das vozes e especialmente pelos produtos da quarta, objetos inertes e que se sustentam em si.

Nova implicação aporética, agora no trato com a linguagem, segundo Lorenzo Mammì: “tornando-a singular, o artista a torna também ilegível”. Tanto nas “frases ilegíveis” das instalações quanto nos textos de *Cujo*, “perfeitamente legíveis”, mas que falam de algo “indecifrável” (MAMMÌ, 1997, p. 201). Mas nesse ponto, para a formulação não cair sobre si mesma e ao menos almejar um corpo próprio, a busca deve ser, agora, por contornos. Afinal, a “translucidez entre palavras e coisas” subsiste apenas como metáfora, transporte para longe da coisa. Afinal, se “Pôr um nome dentro de uma pedra não faz sentido, pois ela já tem este nome, pedra” (p. 11), como pode a matéria tecer-se em texto? Certamente a resposta não está na voz que relata uma experiência ausente de manipulação de breu, vaselina, etc.

Essas reflexões feitas ao nível dos materiais e objetos dão corpo, assim, ao enfrentamento especulativo das dificuldades próprias aos processos de formalização e (por que não?) de escrita. O material, agora, não é o que a literatura evoca como simulacro, mas o que é invocado como resíduo metonímico de um processo fabulado. As tensões

⁵ Na orelha da edição de *Cujo* aqui utilizada.

latentes agora são entre *matéria* e *pensamento*, *matéria* e *vontade*. Lemos em meio a esse caldo de palavras: “Precisava erguer aquilo, dar forma, mas não sabia como determinar essa forma. Não sei porque qualquer escolha parecia tão falsa. Queria que ela aparecesse por si só” (p. 19). Ainda aqui, de todo modo, o espaço é liminar. Daí, nas pequenas narrativas, essas situações “movediças”, em que todos os pontos de sustentação são móveis, instáveis (“A lama daquele lugar já chega à minha cintura [...] À minha volta tudo se mexia”), em que os materiais sólidos tornam-se líquidos e vice-versa, e chegam a estágios intermediários, como a lama, misto de terra e água (“A água gelatinosa do mar já se contraíra a ponto de podermos caminhar sobre ela”) (p. 15). Se há *contato* possível, onde está?

Tudo o que reflete some. Não vemos o espelho, apenas o que nele se reflete [...] Quanto mais impura e opaca a superfície, mais identidade ela própria ganha [...] A identidade de um objeto depende antes de mais nada de sua opacidade. É ela que o separa dos demais e guarda para si suas propriedades [...] A escala de visibilidade seria, portanto, inversa à das propriedades [...] quanto maior o número de reflexos, mais relações um objeto produz e quanto mais relações, mais semelhante ele se torna” (RAMOS, 1993, p. 49).

Na experiência da leitura, ao menos, uma resposta que procura: uma forma outra - única - de legibilidade. “Em meio ao amorfo, formas retas”. Onde em “memórias, pequenos anagramas *incompreensíveis para os outros*”, encontra-se palavras que “fossem *coisas* além de imagens” (p. 23). Onde os corpos ostentam-se de pé, autossuficientes, ilegíveis. Onde matéria e sentido opõem-se de modo fluido e inexorável, como vida e morte, fala e silêncio, visão e cegueira, o que reflete e o que é *opaco*. Onde a voz se faz presente no instante da experiência, atualiza sua ausência no frágil encontro com o corpo, seu único momento de vida, morte que dura o tempo do gesto de quem olha:

“*Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive [...] Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho [...] Estava bem morto e quis dizer isto aqui*” (p. 27). O próprio ritmo do texto, permeado por repetições circulares, composto em períodos curtos, de modo a ficar truncado parece mimetizar as dificuldades de um movimento que encontra obstáculos, que trava em sua tentativa de prosseguir. Como no resto do livro, aparece aqui um estado de estagnação, de mortificação, associado a uma *dificuldade de ver* e uma *dificuldade de dizer*. O sujeito mudo, cego, mortificado está “aqui” para dizer algo que de outro modo não poderia dizer, mas recusa-se a dizê-lo através de uma superfície transparente. Sua dificuldade de dizer será componente do próprio meio pelo qual chegará a falar.

E a origem da dificuldade de quem vê - *quem lê*. Trata-se de um meio escuso, portanto, de uma luz que ilumina às avessas, pelo escuro: “Só há gradação na sombra” (p. 81).

O mar e a água-viva, a cegueira e os mapas

Cujo termina com uma remissão a certa cegueira: “Cegos para o sol noturno, cegos para o olho que lhes resta. Cegos agora do que verão depois”. E faz certo elogio de um modo de ver que não é o usual, de uma visão pela cegueira, necessariamente diversa da corriqueira. Esse tema da cegueira, geminado ao da morte e outros adjacentes assume matizes complexos tanto nesse momento da obra de Ramos como em seus livros posteriores, sendo contemplada, aqui, em apenas uma de suas dimensões. De qualquer modo, fica a sugestão de que cegos somos todos nós, e que precisaríamos, então, reeducar nosso modo de ver. Talvez *O Filantropo* e *Cujo* sejam obras que vão nessa direção: são coisas cuja experimentação nos obriga a deslocar nossa percepção. Como os quadros de Pollock, são “uma espécie de água-viva, uma coisa que se opõe às outras coisas” (NAVES, 2007, p. 261). Uma inscrição feita por Nuno Ramos em um quadro de 1991 (presente também em *Cujo* e nas duas últimas montagens da instalação *111*), em meio à materialidade gritante das coisas lá justapostas em caótica tensão, pode, quem sabe, dar um nome a esse tipo de obra: “coisas-mapa para homens cegos”.

Se, como sugere Jacques Rancière, a revolução estética moderna poderia ser encontrada na “abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”, talvez o contato possível entre formas e mundo tenha que ser formulado em um “pensamento daquilo que não pensa” (RANCIÈRE, 2012, p. 25 e 13). Daí, então, o jogo tenso de linhas e superfícies, a dificuldade com que figuras, contornos e espaços se apresentam nessas coisas legíveis apenas sob sol noturno. Com sua experiência intervalar entre o rígido e o fluido, parecem assim participar de uma necessidade de *fazer ver* certas linhas de força transversais, que atravessam a topologia híbrida e plural por onde se projetam os olhares de seus propositores. Algo que Ramos, por exemplo, reverbera decididamente quando explicita uma “simultaneidade poética” que o permitiria “atravessar linguagens diferentes” em sua produção ensaística e, com isso, partilhar da “promiscuidade entre poesia e crítica” que teria dado coesão à tradição crítica formada em torno das artes plásticas brasileiras a partir do neoconcretismo (RAMOS, 2007: p. 9-10). Algo que ressoa, é importante dizer, na continuidade discursiva com que o autor dispõe essa “sociabilidade amadora”, de que seus ensaios seriam uma manifestação “tardia” e a recorrência do signo *amadorismo*, enquanto meio de adjetivação que incide simultaneamente sobre sua própria dinâmica de trabalho e sobre o tecido social brasileiro, neste caso, intimamente entrelaçado ao signo do *informe*. Assim como, em Naves, a gestualidade

problemática que pretende fazer transparecer a dificuldade e a relutância da matéria de que se acerca perpassa desde a objetualidade que produz até a objetualidade que encontra na “dificuldade da forma” cujo enfrentamento daria lastro de identidade à modernidade artística brasileira. O pensamento *das* coisas que põe em cena, nesse sentido, deve estar às voltas tanto com esse lastro da “resistência a entregar as formas a seus próprios limites” (NAVES, 1996: p. 25) quanto com a experiência movediça que o autor estende à situação do pensamento contemporâneo: “uma *crise de inimigos*”, a “dificuldade de as forças sociais se articularem tanto pela ausência de um opositor claro quanto pela incapacidade de ordenarem a si mesmas” (2007: p. 15. Grifo do autor). Sua matéria, portanto, deve produzir uma luminosidade específica, como alguns tipos de água-viva, esses corpos que flutuam e se confundem com o mar, a que o autor recorreu para aproximar-se da obra de Pollock.

Pollock soube criar novas oposições; ao menos delinear a sua natureza. Em lugar de pressupor um enfrentamento generalizado – que sustentaria todas as ações e lhes daria finalidade –, a sua arte só obtém sentido na medida em que consegue identificar e promover oposições ao mesmo tempo em que cria um antídoto à própria univocidade de suas ações. [...] Para continuar fazendo arte, ao menos do seu ponto de vista, era preciso criar uma realidade que não pressupusesse a integridade de um sujeito agente – um expressionismo que, levado às raias do absurdo, rompesse com qualquer interioridade às voltas com sua exteriorização. O problema de Jackson Pollock é a rigor criar uma resistência ao próprio ato de pintar, um método que possibilitasse que as formas daí resultantes fossem a concretização da própria dificuldade de formalizar (NAVES, 2007, pp. 261 e 254).

Mas a matéria que lemos é vista e ouvida. De dentro de sua luz, o que se ouve é o movimento da *voz*, origem e produto do texto e do mundo, localizada “tanto a montante quanto a jusante da obra”, para falar com Dominique Mainqueneau (2012, p. 253). Um movimento, afinal, que em Nuno Ramos parece refluir de dentro das coisas, como se nota em texto posterior, intitulado, como o que abre *O Filantropo*, “Luz”: “Daqui não posso vê-la direito (estou dentro do prédio), mas sei que já fui amado dentro dela, mistura antiga de voz e de água” (RAMOS, 2001, p.77). E que, por isso mesmo, não deixa de se dissolver no próprio lugar de fala que (des)articula. Ou, ainda, de ocultar-se por trás de si mesmo, como o desejo invisível que aproxima os corpos fechados de *O Filantropo* e irrompe, pleno, em “Escala”:

Vim para cá para aprender a extinguir-me.

Referências Bibliográficas

- ARÊAS, Vilma. "Além do princípio da superfície". In: *Novos estudos Cebrap* N. 54 . São Paulo, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, 1999.
- CULLER, Jonathan. "Philosophy and Literature: The fortunes of the Performative". In: *Poetics Today* 21:3. Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2012.
- NAVES, Rodrigo. *O Filantropo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. "Amilcar de Castro: matéria de risco". In: *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. 2 ed. São Paulo: Ática.
- _____. "Da dificuldade de forma à forma difícil". In: *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira*.
- _____. "Mira Schendel: pelas costas". In: *O vento e o moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*.
- _____. "Jackson Pollock: o mar e a água-viva". In: *O vento e o moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*.
- _____. "Introdução: O vento e o moinho". In: *O vento e o moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*.
- _____. "Em pó". In: TASSINARI A, MAMMÌ, L. e NAVES, R, *Nuno Ramos*, São Paulo: Ática.
- _____. "Nuno Ramos: empalhador de realidades" In: TASSINARI, A, MAMMÌ, L. e NAVES, R, *op. cit.*
- MAMMÌ, Lorenzo . "Nuno Ramos" In: TASSINARI , A, MAMMÌ, L. E NAVES, R, *op. cit.*
- _____. "Trajetória de Nuno Ramos". In: TASSINARI , A, MAMMÌ, L. e NAVES, R, *op. cit.*
- OTTONI, Paulo. "*Visão Performativa da Linguagem*". Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- RAMOS, Nuno. *Cujo*, São Paulo: Editora 34, 1993.
- _____. *O Pão do Corvo*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Ensaio Geral. Projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- TASSINARI, Alberto. "Gestar, justapor, aludir, duplicar". In: TASSINARI, A, MAMMÌ, L. e NAVES, R, *op. cit.*
- _____. "Pinturas de 1988". In: TASSINARI, A, MAMMÌ, L. e NAVES, R, *op. cit.*
- _____. "111 de Nuno Ramos". In: TASSINARI, A, MAMMÌ, L. e NAVES, R, *op. cit.*

Contribuição recebida em: 15/08/2013.

Contribuição aceita em: 03/10/13.

Referência eletrônica: GOLDFEDER, André. Gradação da Sombra: Ato, Matéria e Linguagem em *O Filantropo* e *Cujo*. *Revista Criação & Crítica*, n. 11, p. 84-95, novembro 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.