

ENSAIO SOBRE O SIGNO: TROCA, LINGUAGEM, ESPAÇO E UM TRABALHO DE NUNO RAMOS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2021.175853

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-3865-4830>

ANDRÉ GOLDFEDER

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-859 – cpgiel@iel.unicamp.br

RESUMO

Em *Ensaio sobre a dádiva* (2014/2015), Nuno Ramos parte do ensaio homônimo de Marcel Mauss e atinge um ponto de acumulação e virada que remete a um modo de agenciamento decisivo em sua poética: a produção de planos de articulação entre elementos heterogêneos. Ao pôr em ato uma problemática da *troca*, reenuncia um espaço de remissões estéticas-históricas central para certas passagens entre artes modernas e contemporâneas, relançado em torno das relações entre linguagem e espaço. Assim, partindo da leitura do *signo* enquanto entidade elementar dos estruturalismos linguístico e antropológico por Patrice Maniglier, o artigo explora um campo possível de traduções recíprocas entre artes visuais e poesia, antropologia e filosofia, circulando ainda, com Jacques Rancière, entre Stéphane Mallarmé e Marcel Broodthaers, e com Lévi-Strauss, Saussure e certas linhas de debate sobre as artes contemporâneas, entre a problemática dos meios em artes visuais e um horizonte *ontológico* de pensamento com as artes.

PALAVRAS-CHAVE:

Nuno Ramos;
Signo; Poesia
e artes visuais;
Troca; Virada
ontológica.

ABSTRACT

In *Ensaio Sobre a Dádiva* (2014/2015), Nuno Ramos starts out from and refers to Marcel Mauss' *The Gift*, reaching a cumulative turning point that remits to a decisive assemblage in his poetics: the production of planes of articulation between heterogeneous elements. While putting into action a problematic of exchange, Ramos re-enunciates a space of aesthetic-historical remissions central to certain passages between modern and

KEYWORDS:
Nuno Ramos; Sign;
Poetry and visual
arts; Exchange;
Ontological turn.

contemporary arts, relaunched into the relations between body and space. Therefore, starting from a reading of the sign as the elementary entity of linguistic and anthropological structuralisms by Patrice Maniglier, this article explores a possible field of reciprocal translations between visual arts and poetry, anthropology and philosophy, also delving, further, with Jacques Rancière, into Stéphane Mallarmé and Marcel Broodthaers, with Lévi-Strauss and Saussure and certain lines of debate within contemporary arts, into the problems between the visual arts milieu and an ontological horizon of thought with the arts.

Com *Ensaio sobre a dádiva* (2014/2016), o artista visual e escritor Nuno Ramos relança, com uma nova ordem de consequências, uma poética ancorada na produção de atravessamentos entre meios, práticas e modos de agenciamento heterogêneos, desenvolvida ao longo das últimas três décadas. Do ponto de vista da trajetória do artista, o trabalho ecoa, de saída, uma constatação da insuficiência do par “forma-matéria” enquanto operador interpretativo central da pluralidade dessa poética. Porém, mais que isso, o que vem à tona através da estruturação do trabalho, tão elementar quanto vocacionada à desmesura, é justamente um campo de abertura de pares opositivos carregados de elevada densidade estética e histórica: determinação e indeterminação, materialidade e imaterialidade, linguagem verbal e plasticidade, finito e infinito, reversível e irreversível, inteligível e sensível, bem como a longa e vastamente inoperante oposição entre “arte” e “vida”. Assim, a abertura desses pares deve passar pelo aguçamento de um modo de atenção incidente sobre os gradientes contínuos que os constituem de entremeio, o que significa perseguir alguns desdobramentos latentes nessa espécie de meio dos meios do intelecto humano, a linguagem.

Nas duas variações do trabalho,¹ o clássico ensaio de Marcel Mauss (2003) inspira, segundo depoimentos do artista,² a construção de um sistema de “trocas impossíveis”, trocas entre coisas que não se pode trocar ou em que não se encontra sentido claro em trocar. Em seu ensaio, Mauss (2003) estudou circuitos de “dar, receber e retribuir” que seriam imprescindíveis ao funcionamento das sociedades em questão, porém precisamente mediante um modo de causalidade social onde a reciprocidade transcende a produção de valor mercantil. Longe de sugerir uma lógica unicamente voluntarista que escapasse a toda forma de obrigação, esse funcionamento apontava para uma peculiar síntese entre disposições voluntárias e coercitivas. Assim, deveria haver algo nas próprias coisas trocadas que impeliria os agentes a trocá-las, o que leva o autor a uma

1 Fundação Iberê Camargo, 2014; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015. Todos os trabalhos plásticos mencionados no presente ensaio têm documentação disponível no site do artista: <http://www.nunoramos.com.br>.

2 Cf., por exemplo, Giufrida (2015).

nova concepção do nexo inextrincável, ou de uma coextensividade, entre as naturezas da relação social e do simbolismo.

É nesse ponto que se dá a intervenção crítica realizada por Claude Lévi-Strauss na célebre “Introdução à obra de Marcel Mauss” (Lévi-Strauss 2003). Mauss extrairia as noções mágicas do *hau* e, sobretudo, do *mana* de uma ordem de realidade diversa das relações da troca em si, noções que proviriam do âmbito dos “sentimentos e volições”, fazendo do *mana* um “cimento afetivo” que articularia as relações de troca. Em contraste, Lévi-Strauss propõe pensar o estatuto do *mana* como um “valor simbólico zero”, no mesmo passo em que desloca a ênfase no “edifício complexo, construído a partir das obrigações de dar, de receber e de retribuir” da dádiva em direção a uma noção da troca enquanto “síntese imediatamente dada ao e pelo pensamento simbólico” (2003, 40-43). Tratava-se, portanto, de radicalizar em outra direção a aproximação entre a natureza da relação social e a do simbolismo, este que seria marcado por um tipo de síntese “que na troca ou em qualquer outra forma de comunicação supera a contradição que lhe é inerente de perceber as coisas como os elementos do diálogo, simultaneamente relacionadas a si e a outrem, e destinadas por natureza a passarem de um a outro” (2003, 40-41).

Como veremos a seguir, o trabalho de Nuno Ramos mantém em suspensão toda a dimensão dos agentes efetivos da troca, configurando tão somente um sistema aberto de objetos trocados. Assim, é possível compreender essa releitura contemporânea do *Ensaio da dádiva* como uma exploração poética daquilo que Lévi-Strauss sugeriu como uma superação da “contradição” própria a essa noção de troca. Superação esta que Patrice Maniglier formula remetendo aquela “propriedade” ou “força” das próprias coisas” (Maniglier 2013, 172) que mobilizaria os atos de troca à natureza “dual e sobredeterminada” das coisas enquanto *signos* (Maniglier 2005).

O comentário de Maniglier à leitura do *Ensaio sobre a dádiva* por Lévi-Strauss insere-se em um projeto de “reescrita” do nascimento do pensamento estruturalista a partir de uma revisão do legado intelectual de Ferdinand de Saussure (Maniglier 2006). Ancorado sobretudo em um diálogo entre filosofia e semiologia, e debruçando-se sobre materiais primários recentemente descobertos que permitem dar uma nova visão do “projeto semiológico” que Saussure anunciaria para o estruturalismo, Maniglier reconstrói o legado saussuriano como uma “filosofia simbolista” do espírito (2006, 256-276). Ao remeter a dimensão do pensamento simbólico ao que se designou, na virada do século XIX ao XX, como “poesia simbolista”, o autor permite retornar ao diálogo entre Lévi-Strauss e Mauss tomando-o como fonte de investigação de uma relação coextensiva entre o funcionamento simbólico da troca e o funcionamento da linguagem.

Trata-se, portanto, de ler o trabalho de Ramos a partir de uma recepção do ensaio de Mauss em chave transversal, de início filosófico-semiológica, trazendo ao primeiro plano uma dimensão *ontológica* onde o real é estruturado a partir da natureza dual e sobredeterminada dos signos. E, sobretudo, de abrir um espaço de traduções recíprocas entre essa recepção, a problemática do signo no campo da poesia e suas relações com outra noção de troca incidente sobre certos nexos entre poesia e artes visuais.



FIGURA 1 *Dádivas* expostas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015. Arquivo do artista.

ARTEPORSIGNO

No trabalho de Ramos, a proposta de materialização do diálogo com o ensaio de Mauss resultou em três pares de *Dádivas*: *Pierrôporcavallo* (exibida nas duas exposições), *Copod'águaporvioloncelo* e *Casaporarroz* (exibidas respectivamente na primeira e segunda montagens). Nos três casos, as interações que constituem os pares de termos são operacionalizadas três vezes. De um lado, sob a forma de configurações escultóricas, compostas por objetos e materiais que fazem as vezes dos termos indicados nos títulos – um aparelho de som emitindo uma canção relacionada ao pierrô e um cavalinho de carrossel; um copo d'água e um violoncelo; uma velha cômoda de madeira e um monte de arroz. De outro lado, sob a forma de narrativas videográficas, que plasmam ficcionalmente o entremeio entre os objetos em troca. Ao que se soma, finalmente, a replicação dos pares escultóricos, agora fundidos em latão e em alumínio e integrados a um mecanismo circulatório ao longo do qual se comunicam duas substâncias,

glicose e morfina. De modo que essas múltiplas ordens de ressonâncias parecem encontrar sustentação e síntese precisamente nos *eixos* mediadores que suportam material e conceitualmente as relações entre os termos, lembrando algo como balanças: o eixo da carroceria de um caminhão, um trilho de montanha russa e um segmento de um barco.



FIGURA 2 Vista da montagem na Fundação Iberê Camargo. Fonte: Ramos, Nuno. 2014. *Ensaio sobre a dádiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo.

De fato, com as *Dádivas* (os três pares escultóricos em diálogo com os vídeos) tudo ocorre no entremeio, em um plano de comensurabilidades múltiplas e abertas entre elementos incomensuráveis. No vídeo de *Copod'água por violoncelo*, uma garota dirige até uma praia, colhe água do mar em um copo, vai até uma pequena venda e o troca por um violoncelo. Então, retorna à praia e toca alguns sons desencontrados e em timbre grosseiro e, finalmente, lança o violoncelo à deriva no mar, enquanto assistimos

a seu progressivo distanciamento. Entre o copo que colhe água do mar e o violoncelo, ele também, lançado ao mar, todo o simbolismo do mar poderia vir à tona, próximo, por exemplo, ao campo semântico da oferenda (Tassinari 2014, 10). Mas, também, uma oposição mais abstrata entre aquilo que não possui unidades discretas e o ato de escandir a massa do contínuo em unidades discretas.

Em cada uma das trocas, diversas séries de reenvios começam a germinar e difratar-se entre as trocas de objetos e os vídeos, como a cidadezinha praiana e a cidade, a doação, a oferenda, o sequestro e assim por diante. No vídeo de *Casaporroz*, uma mulher doa todos os móveis de uma casa, que são jogados em meio a um descampado onde passa um largo lençol d'água, recebendo em troca arroz, que retira dos bolsos para preencher todo o piso da casa e, então, afundar seu corpo nesse leito insolitamente telúrico. Como resultado, formam-se um interior espraído pelo exterior e um exterior represado em um interior, sendo o corpo submetido a um gesto que reúne os dois polos.

Pensemos. *Casa e arroz*: de um lado, a delimitação de um interior, talvez de um espaço de conservação da memória; de outro, a fertilidade, o feminino, a natureza, a exterioridade, a amplidão. Mas isso, estruturalmente, não é tudo. *Copo d'água e violoncelo*: mar, o princípio da vida, sede, contenção, o mero objeto, o símbolo mais carregado, matar a sede criando a sede...; instrumento de madeira, música, elevação cultural, produção de estados afetivos, o mero objeto e o objeto que vale por seus efeitos incorpóreos. *Pierrô e cavalo*: entre a duplicidade do palhaço triste, o carnaval, o samba e a animalidade, a “gratuidade” da natureza tematizada em livros como *Ó* (Ramos 2008) – o que mais vai?

Alberto Tassinari (2015) sugere que o Pierrô seja a figura central do trabalho. Isso em decorrência de alguns veios semânticos que persistiriam ao longo das transformações seculares dessa figura, como a figuração da própria arte, sujeita por excelência a uma variação caleidoscópica das imagens que retornam em seu arcabouço histórico (Cf. Tassinari 2014, 13 e ss.). No entanto, é impossível identificar de modo definitivo um centro gravitacional em meio ao sistema de trocas, um fiel da balança. O que aponta para o fato de que, se é possível, até certo ponto, tirar uma mediana das séries em torno dos eixos *fechamento-abertura* e *discreto-contínuo*, tal mediana, no entanto, não reduz a proliferação infinita de remissões que o trabalho desencadeia.

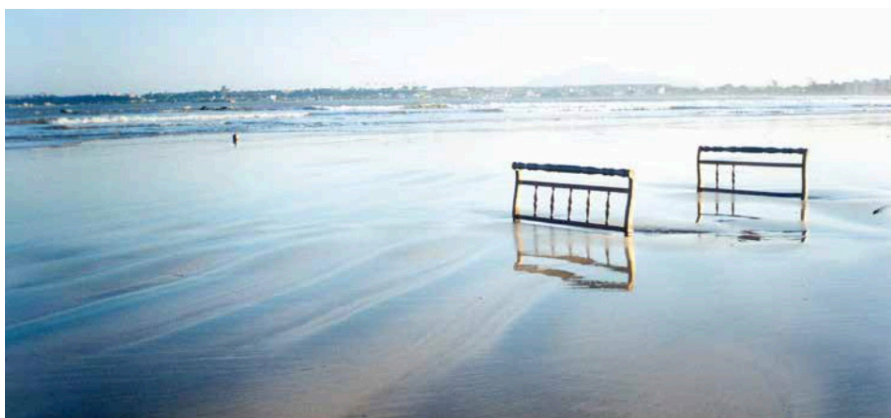
O fato é que podemos apenas começar a desencadear as remissões nas séries e entre as séries. Como dizer tudo que vai entre os dois termos, se tudo aí pode ser símbolo e matéria, percepção e semântica, lembrança e potência, todas as redes de diferenças abertas a torções no interior de cada

atualização? A casa, por exemplo, que acolhe o arrozal como interior, que, por sua vez recebe o corpo em seu interior, este que se faz contínuo com o interior-exterior do mar infinitamente granular de arroz – copo-casa? Mas que, de outro ponto de vista, poderia muito bem significar outra coisa em sua relação com outra coisa, e assim por diante.

Como afirmou Lorenzo Mammì, que já destaca o funcionamento sígnico do trabalho, as *Dádivas* “são um sistema perfeito de trocas – tão perfeito que qualquer coisa equivale a qualquer coisa”:

A troca permite todas as interpretações, mas não autoriza nenhuma. De fato, os sistemas de trocas são próprios dos signos, que estão no lugar das coisas. Mas quando as coisas obedecem a eles muito docilmente, os signos perdem o controle dos significados. Gera-se, então, do lado dos nomes, uma desordem análoga àquela do magma matérico [dos quadros do artista a base de vaselina exibidos na mesma exposição de 2015]. As duas desordens convergem ao infinito, rumo a uma palavra que finalmente diga a si mesma, unificando signo e referente, e que, podemos ter certeza, nunca virá (Mammì 2015, 28).

Nesse sentido, vale salientar que se o Pierrô serve de imagem sintética dos dois eixos mencionados, ele mantém parentesco estrutural com outra e, pode-se dizer, mais decisiva figura, a do *cavalo*. Afinal, nos vídeos, assim como o palhaço alegre-triste, que se encontra em desajuste tanto com o ambiente circense quanto com os demais ambientes, o cavalo acaba sendo, literalmente, sequestrado de seu contexto, e libertado em uma deriva pela cidade. Como se viu no livro de ficção mais recente de Ramos, *Adeus, cavalo* (Ramos 2017), trata-se de um significante flutuante, aderente à história cultural brasileira e simultaneamente puro signo em constante reatualização. Corpo múltiplo, que o trabalho liberta como uma espécie de radical livre de linguagem, significante da própria indecidibilidade da dinâmica de linguagem que produz, além, é claro, de entidade virtual, peça desse mesmo jogo de remissões. Afinal, o que nele se imprime é uma dinâmica em que centrífugo e centrípeto, deriva e circularidade, fechamento e abertura, discreto e contínuo giram a partir de uma pluralidade de eixos que a sobreposição de todas as séries só faz continuar. Esse o trabalho. Isso é tudo.



FIGURAS 3 E 4 *Pierrôporcavalo e casaporarroz*. Arquivo do artista.

LINGUAGEM DA POESIA, POESIA DA LINGUAGEM: NUNO RAMOS EM ATRAVESSAMENTOS

Em *Ensaio sobre a dádiva*, os objetos dispostos não funcionam como ícones de coisas. Eles existem enquanto feixes de relações, entidades que se apresentam como atravessamentos momentâneos entre todos os parâmetros de variação que um receptor em um dado contexto possa atualizar. Na verdade, o que o trabalho faz, de acordo Maniglier (2006), vai diretamente ao encontro do núcleo seminal de certa compreensão da linguagem no seio da poesia moderna, cujo emblema maior encontra-se em Stéphane Mallarmé: “fazer o signo dizer-se a si mesmo” (Cf. Maniglier 2006, 269).

Nas palavras de Maniglier, o que estaria em jogo é o signo enquanto arranjo de “*correlações regulares entre variações heterogêneas*”, ou espaço de redeterminação contínua de “termos” resultando na produção de *valores* (Maniglier 2005, 157). De saída, o cerne da problemática circunscrita por Saussure não estaria na afirmação de que um mesmo signo corresponde a diferentes significações e vice-versa, e nem tanto no descolamento com relação à oposição entre signo e referente. Na verdade, a própria oposição entre “significante e significado” estaria em aberto: também esses dois termos não são dados de antemão, mas “constituídos no signo mesmo” (Maniglier 2006, 255).

“Entidades ‘espirituais’, mas ‘reais’”, como Lévi-Strauss permitiria pensar, “materiais e incorpóreas”, “ao mesmo tempo uma coisa e outra coisa” (Maniglier 2006, 23, 25 e 276), os signos dariam a ver o teor *simbolista* do pensamento de Saussure (2006, 256-276). Ao invés de pressupor que a linguagem seria incapaz de exprimir a singularidade das qualidades sensíveis, trata-se de dizer que o signo seria em si uma qualidade inexprimível apta a exprimir outras qualidades, determinando virtualmente sua percepção. Dito de outro modo, a palavra justa não indexaria uma referencialidade plena, mas seria a “impressão que captura” as “*nuances*”, expressas elas próprias com nuances, “sensações indefiníveis” (266 – ênfase nossa). Algo que vai ao encontro do paradigma posto pelo Mallarmé de “Crise de versos” (Mallarmé 2010), as palavras relacionam-se com o mundo enquanto “realidades qualitativas” (267). O poeta simbolista não faria mais que “recolher, amplificar e fazer ressoar um sistema de ecos já interior ao mundo” (Mallarmé *apud* Maniglier 2006, 269).

Nesse sentido, o *equivoco* seria precisamente o modo de funcionamento da linguagem, e não aquilo que a linguagem deve dirimir para funcionar, embora seu controle seja próprio à regularidade do signo (Maniglier 2013, 232-3). O poético encontra-se, aqui, no próprio funcionamento basal da linguagem, justamente em sua dinâmica de *evocação*, termo-chave de toda poesia simbolista. O que, afinal, em nada impede de pensar o signo também para além da relação som-sentido. O signo é “algo que circula” (Maniglier 2013, 165) em um dado sistema de pontos de vista e entre diferentes sistemas. Basta que “uma pluralidade de níveis da experiência” (2006, 280) se condense no cruzamento de redes que determinam valores produzidos como feixes de variações.

Ensaio sobre a dádiva constrói uma máquina elementar de linguagem, restritamente determinada e semanticamente inexaurível. Mais preciso que afirmar que os termos das trocas sejam signos, seria propor que aquilo que cada uma das três *Dádivas* estrutura é, a cada vez, um signo. Do mesmo modo, a materialidade do arranjo vale sobretudo como desencadeadora das relações imateriais que projeta no espaço. Se, como se verá adiante, o conjunto da exposição de 2015 mantém na ordem do dia a vizinhança com a presença física dos materiais, o caráter objetual das *Dádivas* apresenta-se cindido, ou melhor, difratado, entre escultura e rede aberta de signos, situado em grupos de formações sensíveis que vivem apenas enquanto suportes da incorporeidade expansiva de redes de associações que fazem germinar a experiência do trabalho.

Diante de seu corpo, tudo o que o espectador vê é uma máquina material-imaterial gerada a partir de um feixe de múltiplas incidências recíprocas, que gira sobre si mesma em difração infinita e regular. Que se abre precisamente apenas ao dizer-se a si mesma, ao possibilitar as próprias

transformações dos eixos fechamento-abertura e discreto-contínuo, em torno dos quais os reenvios ganham maior consistência. Aqui, dar a ver a dádiva significa dar corpo incorpóreo de linguagem à sobredeterminação que vinga no intermediário.

Nuno Ramos, mallarmeano? Descabida, a pergunta assume valor se lançarmos um breve olhar à trajetória artística que conduz ao *Ensaio sobre a dádiva*. O espaço de atualização circunscrito pelo trabalho já começa a ser evidenciado pelos contornos da exposição em que é apresentado pela segunda vez. E talvez desde o título, *Houyhnhnms*, a raça de cavalos pensantes de *As viagens de Gulliver*, cuja fala ou sonoridade (pré-)semântica é utilizada por Jonathan Swift como matéria para a produção de seu nome. Este, aliás, já fora convocado anteriormente pelo artista, em texto cuja hibridez é compartilhada com a figura do centauro, cavalo-homem cuja entrada em cena conclui “Minuano [diário de um trabalho]”, simultaneamente abrindo-o em sua dupla natureza (Ramos 2007, 221-244). Mas, sobretudo, o campo de reenvios configurado pelos trabalhos expostos é altamente revelador: além do *Ensaio sobre a dádiva*, os relevos e as pinturas em vaselina e a série de desenhos *Proteu – signo, matéria e mito*.

Voltando aos primeiros passos do artista, reencontramos o significativo *matéria*, que se tornou indissociável de boa parte das imagens mais divulgadas do trabalho de Nuno Ramos, em dois campos de significação. Por um lado, enquanto plano virtual de potencialidades, face complementar de diferentes acepções do *informe*; de outro, rementendo à pregnância física da dimensão material dos processos semânticos. Antes, porém, de chegar às pinturas em vaselina que, retomadas em 2015, marcaram os primeiros contornos de proposições efetivamente autorais pelo artista, cabe lembrar que a experiência artística de Nuno Ramos começa pelo “fim”.

Sua iniciação artística ocorre em meados da década de 1980, quando, associado aos pintores do ateliê Casa 7, Ramos respondia à chegada ao Brasil do cenário da “volta à pintura”, cuja referência central eram os pintores neoexpressionistas europeus, após sucessivas decretações do “fim da pintura” e da arte. O estágio supostamente terminal desse que foi tradicionalmente o gênero mais paradigmático da arte, tornava-se uma espécie de campo de reciclagem do arcabouço histórico do gênero, cujas frestas permitiram o ensaio de projeções mais propositivas. A diferenciação difícil dos elementos pictóricos vinha acompanhada, como notou Alberto Tassinari (1985), de um incontornável senso de “impropriedade” com relação à própria possibilidade da pintura. Ao lado da questão da individualização problemática da arte no mundo contemporâneo, revelava-se uma impossibilidade de princípio com relação a tentativas de volta à virtualidade figurativa do plano, ou à tela como palco da performance expressiva do artista, que entrara em crise desde o expressionismo abstrato. O plano

pictórico “é agora um território invadido por restos de formas e significados”, colocando em suspenso, como uma “casca”, ou “fóssil”, “a própria capacidade de significação” e instaurando uma relação com o tempo e o espaço que tem a ver com o “lixo” (Mammì 2014, 183).

Nas vadelinas do fim da década de 80, “matérico” e “materialidade física” compunham um par de termos inextrincáveis. O *meio* artístico, noção fundamental para a reflexão acerca das viradas contemporâneas das artes (Cf. Krauss 1999), assumia especial pregnância, em seu sentido clássico, literal e material: a vadelina, assim como por exemplo o óleo, era o veículo pictórico que dava a ver as potencialidades dos pigmentos. Ao mesmo tempo, o amálgama pastoso das tintas, junto ao manejo das tonalidades cromáticas, colocava as pinturas na imediação constante com o amorfo, em um limiar instável, porém sujeito ao risco da homogeneização, entre determinação e indeterminação.

É na passagem da década de 80 para a de 90 que os primeiros críticos do trabalho de Ramos situam uma primeira virada decisiva. Das vadelinas aos quadros posteriores, marcados pela utilização dos mais diversos materiais e por um maior destaque da diferenciação entre os elementos pictóricos, surgiria um modo de agenciamento diverso, um “fazer por justaposição” (Cf. Tassinari 1997, 18-21). Aproximando livremente dois comentários de Lorenzo Mammì, um sobre as vadelinas e outro, posterior, sobre outro artista, teríamos uma reveladora analogia com o universo musical. Nas primeiras pinturas, teríamos uma negociação difícil com algo da ordem do “ruído branco”, na física acústica, a situação em que “todas as frequências são audíveis simultaneamente; logo, nenhuma dela é inteligível. Uma forma de silêncio obtida não por subtração, mas por saturação” (Mammì 1997). Já os quadros por justaposição estariam mais próximos de um tipo de operação que assumirá outras apresentações ao longo dos passos futuros do artista, similar ao fenômeno do “som de combinação ou terceiro som”, a produção de uma terceira nota pelo choque entre notas diferentes tocadas simultaneamente (Mammì 2012, 299).

Nesses novos quadros, que desdobram uma pesquisa plástica também retomada nos relevos da exposição de 2015, é introduzida uma tensão renitente, central para o que aqui está em jogo. Quando “pintar” significa, por exemplo, instaurar a tensão entre um espelho quebrado colado à tela e uma tira de tecido vermelho, o plano torna-se um “plântano”, “um depósito, um lugar que recebe material” (Ramos 2004, 39 e 44). Em primeiro plano, a imanência irredutível da *superfície* pictórica. E, no entanto, o alvoroço multidirecional das combinações parece atravessar a superfície com a multiplicidade do que emerge entre potência e ato. Reagenciados, os materiais “pobres” – tecidos, vidros, lâminas de metais, folhas, pelúcia – perdem seu estatuto original possivelmente associável a refugos e

passam a compor diversos germes de organização e diferenciação. No seio da irreduzibilidade da superfície, cultiva-se, diria Rodrigo Naves, “uma espécie de origem” (2007, 319-328).

Contudo, o germe da multiplicidade parece atualizar outra ordem de potência com a entrada em cena de uma entidade que atravessa todas as demais: a linguagem. De início, singelas inscrições verbais são introduzidas nos quadros. Logo, estes passam a compartilhar os espaços expositivos com trabalhos como os *Vidrotextos* (1991), composições em que formações materiais, como vidros moldados em folhas de bananeira, articulam-se com textos do artista materializados em tamanho que dificulta a leitura e em meios como a parafina, e assim instalados no meio do caminho entre escrita e objetualidade. Operação que se reapresenta na conhecida exposição *III*, a partir da qual os meios configurados pelo artista espraiam-se em diversas outras direções.

Na sequência, o primeiro livro de Nuno Ramos, *Cujo*, compõe-se de textos que integraram alguns daqueles trabalhos plásticos e outras textualidades. Ao eventual espectador dos trabalhos plásticos, saltam aos olhos os nexos tradutórios entre as duas dimensões. A partir de uma cena de base semelhante à da manipulação de materiais em um ateliê, diversos modos de agenciamento do material verbal vêm à tona, em moldagens e rearranjos produtoras de materialidades heterogêneas. Se o significante “poesia”, inscrito na ficha catalográfica, vai ao encontro de algumas convenções de organização editorial típicas do gênero, percebe-se, ao mesmo tempo, uma potência de abertura da ficção nominativa veiculada por tal significante, que não cessará de ser atualizada.

Com efeito, nas décadas seguintes, entre literatura, artes visuais e outras formas de medialidade, emergirão outros modos de produção de materialidades heterogêneas e de relançamento das decisivas operações de articulação de elementos heterogêneos. Nos intervalos entre a irreduzibilidade do literal e as potencialidades do relacional, entre estagnação e movimento, circularidade e abertura em alteridade, despontam progressivamente dinâmicas de *sobredeterminação* que, valendo-se de termos inerentes aos raciocínios do artista, seria possível nomear como operações de *atravessamento*.

Ainda em 1995, *Balada* é apresentado como um “livro de 896 páginas atravessado por uma bala de revólver” (Ramos 2010, 1995). No livro-coisa, matérico e simbólico, escrita e plasticidade, a escrita como ação material, a forma literária “balada” e simultaneamente o literalismo da ação da bala são cravados em uma objetualidade furada e simultaneamente levada ao paroxismo. Em *Para Goeldi II* (2000), uma gravura de Goeldi é transposta para o piso da galeria, ao lado de móveis usados, que são atravessados por

lâminas de vidro e granito. Como se, de par com a replicação radicalizadora do ato material de gravar, objetos depositários de memória fossem literalmente atravessados por planos, em sentido pictórico.

Os exemplos poderiam continuar em fluxo, porém cabe aqui salientarmos um núcleo de transformações que incide sobre o papel e estatuto da linguagem. Se, como argumenta Alberto Tassinari, os *Vidrotectos* buscam algo da ordem de uma “translucidez entre palavras e coisas”, refletindo porventura uma mais ampla “busca pelo solidário no não-solidário” (1997) (palavras e pintura, materiais heterogêneos, e assim por diante), uma inflexão altamente significativa nesse mesmo campo de questões parece insinuar-se pouco a pouco, atingindo máxima radicalidade em *Ensaio sobre a dádiva*.

Ao lado desse trabalho, outro, igualmente incontornável, é, sem dúvida, *Vai, vai* (2006). Trata-se de uma instalação peculiarmente cênica, protagonizada por três vozes, a “voz da água”, a “voz do sal” e a “voz do feno”, emitidas a partir de alto-falantes dispostos em seis barris d’água e seis montes de sal e feno, assim como nos dorsos de “três burricos de carga”, que percorrem aleatoriamente o circuito fechado da cena (Ramos 2006). Não cabendo aqui abordar o universo imaginário sedimentado que o trabalho busca furar e abrir, vale, no entanto, destacar a tensão central do trabalho: de um lado, uma expectativa de enquadramento fabular, em que homens, animais e coisas “têm voz”; de outro, a quebra do encantamento fabular por meio do conflito entre os conteúdos textuais das vozes e pela revelação progressiva da imanência cênica do trabalho.³ Quebra esta, afinal, operada de modo mais contundente não pelo conflito transespecífico das vozes, mas pelo jogo entre cada uma de suas encarnações. Pois estas, clivadas e paradoxais, corporificam ambigualmente as vozes em formações materiais ora adequadas, ora inadequadas a cada agência. As vozes não pertencem aos corpos, mas os atravessam como emissões estrangeiras, simultaneamente nos corpos correspondentes e nos demais corpos. Entre vozes e corpos, um espaçamento produtivo atravessa a suposta continuidade languageira entre humano e não-humano, em um jogo de junções-disjunções. “Tudo fala”, como costuma dizer o artista, mas, *ao mesmo tempo* tudo cala. Cada corpo, corpo simbolizado e não simbolizado, corpo de si e corpo de outros.

³ 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, 9).



FIGURA 4 *Vai, vai* (2006). Arquivo do artista.

Assim sendo, de *Vai, vai* a *Ensaio sobre a dádiva*, é possível afirmar que a linguagem não é exatamente um meio que “torna solidário o não-solidário”, que aproxima entidades heterogêneas, essenciais e pré-determinadas. Mas, sim, um meio que, ao fornecer as relações através das quais apreendemos o real, atravessa a heterogeneidade dos termos revelando o diferente no autoidêntico, o múltiplo no singular. A linguagem, afinal, como potência de revelação e abertura de um limiar tradutório entre linguagem e vida. De modo que uma breve incursão por um trabalho mais declaradamente *poético* do artista permite continuar esse percurso de leitura, justamente retornando ao fim, a outro fim.

Esse retorno pode ocorrer a *cavalo*. Em “O fim do poema”, Giorgio Agamben lança luz intensa e concentrada sobre o problema da amplamente ambígua materialidade do meio em poesia. No núcleo do argumento, encontra-se o *enjambement*, traduzível em língua portuguesa como *encavalgamento*.⁴ Trata-se simplesmente de um recurso poético que incide sobre o estabelecimento das divisões entre os versos de um poema. Há, de um lado, um enunciado; de outro, as diversas possibilidades de agenciá-lo como enunciação, ao longo de um ou mais versos. No segundo caso, porém, o que determinaria de antemão que a extensão de um enunciado, de um pensamento, deva coincidir com a extensão de sua materialização sonora? Nada que a duplicidade sobredeterminante do contínuo semântico-sonoro intrínseco à linguagem da poesia não coloque imediatamente em múltipla suspensão. Como, então, terminar um poema sem tolher essa hesitação

⁴ O termo remete ao salto com as pernas realizado por quem monta num cavalo, entre um apoio e outro.

nuclear que opera na “tensão” e no “contraste (e, portanto, também na possível interferência) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica” (Agamben 2002, 142)? Algum eco de resposta parece vir à tona entre *Vai, vai* e o poema número “1” de *Junco*:

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

Todo o poema gira em torno de uma relação de tensão e interferência entre som e sentido, posta em ato pelo encavalgamento. De um lado, o enunciado, por definição imaterial, da continuidade da matéria, cuja leitura já se bifurca entre uma suposta permanência absoluta do matérico (segunda estrofe) e um contínuo entre a voz que enuncia o poema e seres não-humanos (primeira estrofe). Na primeira estrofe, o sujeito que enuncia é apresentado como uma espécie de concha acústica que sustenta um circuito de fala-escuta, reverberando o vozerio do contínuo entre os seres. Assim como no resto do poema, a dinâmica rítmica é ancorada em oscilações em torno do decassílabo, o verso de dez sílabas tradicionalmente mais pregnante para a audição poética em língua portuguesa. Inicia-se o poema com encantamento musical pleno, som e sentido, pensamento e cesura em adequação harmônica.

Eis, então, que a segunda estrofe emite o enunciado central: no mundo da matéria nada se parte, não há *corte*. Porém, dito isso no nível imaterial do enunciado, enuncia-se, simultaneamente, no nível sonoro da enunciação precisamente o oposto. Entram em cena os encavalgamentos, cortando a cada passo o enunciado da ausência de cortes. Quebra-se o encantamento mágico⁵ da correspondência plena entre som e sentido, quebra-se o encanto

.....
5 Tão vasta e intrínseca é a relação entre poesia e magia, sobretudo em sua delicada reativação moderna, que nos ateremos aqui a lembrar o título do livro capital do poeta que definiu a poesia como “hesitação prolongada entre som e sentido” (Valéry 2011): *Charmes* – “Encantos”, “Feitiços”.

da musicalidade, com a bifurcação rítmica dos decassílabos e a dissolução das rimas. E, finalmente, após o encavalgamento de uma estrofe na outra, retorna-se do desencontro sonoro-semântico à harmonia em “durmo”, “pergunto”, “junto”, “juncos”. A queda na inação ativa do inconsciente e a faculdade reflexiva ressoam algo da ordem da participação com o natural.

Contudo, no interior desse jogo de junções-disjunções, a ideia da participação é sobredeterminada pelo jogo de tensões entre enunciado e enunciação que advém do lugar paratópico que organiza o poema, agenciando o contínuo som-sentido: a voz dita junta-se ao junco, mas a voz que diz estabelece a disjunção no seio do dizer, o contínuo atualiza-se justamente no corte. Como em *Vai, vai*, se há lastro que liga a multiplicidade dos seres, tal lastro é o estatuto cortado e múltiplo de cada ser, dual e sobreterminado em sua apresentação como linguagem. A voz que fala e dorme tem sua síntese aberta na rima, encontro-desencontro sonoro-semântico.

Começar pelo fim e retornar infinitamente a cavalo é vocação do poema. Se o cavalo é signo de troca entre livros, diários e trabalhos plásticos em Nuno Ramos, talvez seja o caso de lembrar, com Agamben, que o encavalgamento não marca apenas a infinita remissão-abertura do poético ao prosaico, mas “traz à luz” “o essencial hibridismo de todo o discurso humano” (Agamben 1999, 32). Sem precisar apreender, como fizemos agora, o signo posto em ato vocal, o *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos parece materializar, em uma máquina mínima de linguagem, um funcionamento sígnico que remete a todo sistema simbólico, vindo a expressar-se com especial contundência nos mitos: fechar um “ciclo de transformações” seria possível apenas enquanto abertura para outros “reencadeamentos” (Maniglier 2008). É preciso, portanto, perseguir, entre artes e sistemas de pensamento, as linguagens dos meios, retornando de outro modo ao múltiplo entremeio entre material e imaterial, atual e virtual, que mais uma vez revela o ser múltiplo do entremeio, quando no artista “da matéria” e da materialidade irreduzível ecoa incomensurável despretensão pretenciosa:

Abolida a pretensão, esteticamente um erro, embora ela reja as obras-primas, de incluir no papel sutil do volume outra coisa que não, por exemplo, o horror da floresta, a tempestade muda esparsa da folhagem; não a madeira intrínseca e densa das árvores” (Mallarmé *apud* Maniglier 2006, 267).

ESPAÇOS EM TROCA

Pensar a arte não como campo de inscrição de entidades pré-determinadas e corporificadas em arranjos materiais unívocos, mas como campo de produção de feixes materiais-imateriais disparadores de relações múltiplas

(a “floresta” e o “horror”, a “folhagem” e sua “tempestade muda esparsa”): essa parece ser a aposta do *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos. Como vimos, o trabalho condensa e depura um funcionamento sígnico que atravessa e antecede outras frentes de atuação do artista, como a exploração de hesitações entre vozes, corpos e modos de agência, funcionamento este que relança a própria dinâmica de reencadeamentos sucessivos que caracteriza a atividade do artista.

Assim sendo, para situar historicamente os problemas por ele colocados ao campo das artes, vem ao caso um retorno a Mallarmé, cujos atos de abertura da multiplicidade interna ao discurso poético reenviam, de modo emblemático, as potências da linguagem a um domínio multiplamente outro, o *espaço*. Como propõe Jacques Rancière (2020), essa proposta de criação de um plano de comensurabilidade entre linguagem e espaço convida a pensar um “espaço das palavras”, uma noção não física e específica, mas conceitual e referente a um espaço interartístico. Tal noção ressoaria entre o século XIX e a década de 1960, fazendo da obra de arte um espaço de relações entre as diferentes artes e entre estas e seus modos de circulação, como um “*espaço de troca*” (2020, 22). É o que se insinuaria quando outro artista decisivamente liminar, Marcel Broodthaers, enuncia uma reveladora dobra temporal: Mallarmé seria “o fundador da arte contemporânea” (*apud* Rancière 2020, 10).

Com *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897), Mallarmé funda uma versão seminal da modernidade em poesia que põe em estado de revolução permanente todas as oposições conceituais aqui discutidas. O poema apresenta uma sucessão de eventos que ocorrem nos intervalos virtuais de um naufrágio-consagração, entre potência e ato, eternidade e circunstância, idealidade e acontecimento. Estruturado de modo semelhante a uma partitura musical, em páginas duplas configuradas graficamente como superfície de uma experiência visual e espacial dos eventos poéticos, o poema encena os desdobramentos de um ato de lançamento de dados, visível apenas como teatro de operações mentais. A proposição-título, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, percorre todo o poema, tendo seu lugar estruturante marcado pela tipografia. Ao mesmo tempo, a cada momento os segmentos da proposição principal são desdobrados em proposições de segundo grau, o que resulta em um espaço de emergência de figuras instáveis e relações múltiplas.

Em *A política da sereia* (2011), Rancière já fornecia uma leitura abrangente dessa proposta, que tinha no *Lance de dados* a realização máxima de uma busca pela “verdadeira coreografia da ideia” (Rancière 2001, 53-4). O horizonte de Mallarmé é o ideal, a busca pelo poema apto a apresentar a Ideia. Isso, porém, em meio a uma situação histórica em que resta apenas o “pó dourado” de toda ideia, ou seja, diante da constatação do desaparecimento

de todo modelo normativo total para a vida coletiva. Este é o paradoxo mallarmeano: encontrar o poema “apto a reproduzir a topografia do espírito”, justamente quando a “crise do ideal e do social” (xvi) se reflete em uma “crise de versos”. Ou seja, se reflete no estado atual da poesia moderna nascente, em que a hegemonia das convenções poéticas cedia passo a novos processos de configurações das unidades mínimas e modos de organização do discurso poético (Mallarmé 2010, 157-167).

De fato, o diagnóstico de Mallarmé acerca de sua situação social e histórica o conduziu a uma problematização radical do problema da comunidade, que o conduz a um pensamento artístico decididamente nutrido pela pluralidade das artes. Diante do imperativo geral de construção de uma nova religião e de novos mitos no seio do desencantado século XIX, aberto inicialmente pelo romantismo alemão, Mallarmé vislumbra uma “religião musical”. Seu verdadeiro ‘fim’ seria não a determinação essencialista do homem, mas a “restituição da linguagem aos seus poderes”, que coincidiriam com o caráter *ficcional*, produtivo e aberto, do “procedimento mesmo do espírito humano” (Rancière 2011, 22).

Daí a crítica de Mallarmé ao modelo de pensamento acerca da articulação entre as artes propostos por Richard Wagner, no que se refere a sua relação inextrincável com o problema da comunidade. Pois em Wagner, a religião embutida na arte se concretizaria em uma crença essencialista na possibilidade de produção de um Hino para O Povo, de modo que a obra de arte total wagneriana transformaria “a comunhão ‘através de um espaço vacante’ na presença real do povo em si, convidada à celebração de uma comunidade de origem” (40).

São esses, afinal, alguns dos fatores sociais, históricos e estéticos implicados nos paradoxos fundadores da poética mallarmeana, cuja formulação passa por um diálogo crucial com outras artes, a saber, a música, o teatro, a pantomima e a dança. A apresentação, virtual e antecipatória, do que Mallarmé denominou a “conflagração do horizonte unânime” só poderia se dar em uma Obra que “fizesse do poema a religião do futuro e, simultaneamente, recusasse toda encarnação para essa religião ou um corpo de qualquer tipo para garantir o poema” (Rancière 2011, 58). Daí a noção de uma escrita “mais que escrita” e “menos que escrita”, Livro “simultaneamente pintado e apagado”, “corpo e ideia da ideia”, material-imaterial, para que o poema possa se constituir na religião do futuro (2011, 60).

Com isso, estão dados os principais aspectos que levam de Mallarmé a Broodthaers e à arte contemporânea, sob o signo da troca. O que está em jogo diz respeito a quatro problemas: a questão das relações entre “arte” e vida”; a revisão do paradigma autonomista de compreensão das relações entre as artes, hegemônico em influentes leituras do modernismo europeu;

os contágios e distanciamentos entre os regimes da arte e da mercadoria; o problema da compreensão ou estabelecimento de um plano do comum.

É esse o caminho que conduz Rancière a *O espaço das palavras: de Mallarmé a Broodthaers* ([2005] 2020) e a 1969, quando Marcel Broodthaers apropria-se do *Lance de dados* para simultaneamente limitar e relançar o horizonte da infinitude no poema de Mallarmé.⁶ Eis o gesto, paradoxal, como observa Rancière, de Broodthaers: rerepresentar o *Lance de dados* tal qual, em doze placas correlatas às páginas duplas ocupadas pela distribuição plástica-coreográfica dos caracteres, porém, substituindo o texto inteiro, linha a linha, por retângulos pretos de diferentes magnitudes.

Em poucas palavras, Broodthaers relançaria a espacialização dupla do poema de Mallarmé, virtual-material, em uma “*espacialização indiferente*” (Rancière 2020, 16). O artista homenagearia Mallarmé, defendendo o “poder das palavras em criar espaços”, porém demonstrando no mesmo passo que “não existe espaço próprio das palavras. Existem as palavras e existe a extensão”. Relançando a potência do desdobramento mallarmeano entre a imaterialidade da palavra e sua constituição em um espaço material concreto” Broodthaers “fecha o poema de Mallarmé entre dois extremos: as palavras sem espaço e o espaço sem palavras” (54). Em suma, reabriria a analogia entre a “potência espacializante do poema e o alfabeto dos astros” para, poderíamos dizer, fechá-la paradoxalmente em nova potência de dobramento-desdobramento.

O que está em jogo, de início, é a posição central de Mallarmé enquanto disparador de uma revisão estética-histórica do paradigma modernista da *autonomia* nas artes. Como contraponto, Rancière remete à encarnação mais emblemática desse paradigma, realizada pelo crítico norte-americano Clement Greenberg.⁷ A abordagem de Greenberg tomou como ponto de partida o papel decisivo que a arte moderna europeia atribuiu à atenção reflexiva da pintura com relação às propriedades fundamentais de seu meio, caracterizado pela bidimensionalidade do plano e seus atributos materiais. Essa entrada, desdobrada pelo autor em uma leitura da nova pintura americana produzida a partir da década de 1950, pautava-se por uma identificação da modernidade artística com um processo generalizado de purificação e especificação de cada meio artístico, cujos campos de atuação seriam pautados estritamente pela constituição de suas legalidades singulares.

Contudo, ao comentar os diálogos de Broodthaers com artistas modernos decisivos que fizeram da arte campos de circulação de linguagem verbal

⁶ Broodthaers, *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard* (1969).

⁷ Cf., por exemplo, Greenberg 2001.

e plasticidade, Rancière ressalta que bastaria olhar para um Klee, um Magritte, um Apollinaire, para reconhecer outro paradigma. Posto em crise o império da representação, longe de decantar-se em uma progressiva autopurificação, a superfície da pintura, mas também possivelmente do poema, e assim por diante, converte-se em uma “superfície de troca onde os procedimentos e as materialidades das artes deslizam uns sobre os outros, onde os signos tornam-se formas e as formas tornam-se atos”. Ou seja, Mallarmé e Broodthaers fundam e refundam o estatuto moderno das relações entre as artes, fazendo ver que o paradigma autonomista das artes “deixou de ser válido [...] porque nunca foi válido” (2020, 18-22).

Simultaneamente poesia, teatro, coreografia, pantomima, tipografia, o espaço mallarmeano apresentava de modo antecipatório e com máxima nitidez esse “*espaço de troca*”. Porém, no mesmo passo, tal espaço nasceria em consubstanciação com a utopia modernista da identificação entre uma revolução das formas de arte e uma revolução das formas de vida social. A tentativa de Mallarmé, como propôs Paul Valéry, era a de “e elevar a página ao poder do céu estrelado” (*apud* Rancière 2011, 56), ainda que diante da constatação de um “blecaute do céu das ideias”. No *Lance de dados*, criar um plano de comensurabilidade entre a linguagem verbal e o espaço gráfico corresponderia à constituição de um espaço de “comunidade de signos, formas e atos” onde o ato poético configuraria o próprio horizonte coletivo de um novo possível.

Daí o gesto de redobramento concebido por Broodthaers: fechar o poema de Mallarmé significa opor-se à identificação “da superfície das palavras-imagens com um novo céu coletivo” (34). Isso pois, na dobradiça dos anos 60 para os 70, já teria se estabelecido irreversivelmente uma preocupação já antecipada por Mallarmé com aquilo que Rancière nomeia sua “dupla economia”. Para Mallarmé, tomar o partido do signo, constituía uma alternativa à hegemonia da linguagem comunicativa e transparente, esta que seria apenas outra face do regime de circulação da mercadoria. Nesse sentido, o que Broodthaers teria constatado é que o risco entrevisto por Mallarmé de uma dissolução identificadora entre o “ouro simbólico” prospectado pelo poeta e o “ouro de troca” da mercadoria agora já havia se realizado.⁸ O nome político-econômico dessa irônica realização da própria utopia mallarmeana da transformação dos objetos em signos, “forma de vida cumprida prosaicamente”, seria “fetichismo da mercadoria” (51).⁹

8 Cf. Marchal, 403-450.

9 Se a Pop Art deu corpo de modo mais direto a essa constatação de uma convergência entre os modos de circulação da arte e da mercadoria a partir de meados do século XX, esse diagnóstico passou também por uma atenção artística e teórica ao agenciamento da linguagem e do signo nesse contexto, ver Foster 1996, 71-99.

Assim, Broodthaers aparece como o porta-voz de uma nova situação das artes, que as colocaria simultaneamente diante de dois horizontes contrastantes. De um lado, a constatação do esgotamento da utopia de uma comunidade entre formas artísticas e formas de vida social, e de um processo irreversível de generalização da *equivalência* própria à conversão das coisas em signos de troca mercantil. De outro, um amplo arco de possibilidades de desdobramento do gesto de Broodthaers de “reintrodução”, “na superfície”, da “heterogeneidade dos signos e das formas” (39). E, de fato, a “conquista do espaço”¹⁰ por Broodthaers relança a virada interartística da linguagem em Mallarmé, atravessando o horizonte pós-utópico da arte contemporânea em direção a uma explosão prospectiva do estatuto das relações entre as artes, bem como da própria compreensão dos meios artísticos, que vai ao encontro de uma transformação do próprio estatuto da noção de “artista”.¹¹

O fato é que o *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos parece enunciar uma articulação singular desses dois horizontes. Aqui, as artes visuais aparecem com espaço de agenciamento recíproco entre medialidades de ordem escultórica, conceitual e poética. Porém, ao mesmo tempo, esse espaço sígnico, cujo estatuto é nada mais que o de um disparador de relações múltiplas e virtuais, reformula tensões decisivas da trajetória do artista, explicitando um sentido histórico e teórico das investigações anteriores que em torno de um limiar entre determinação e indeterminação dos meios agenciados pela arte. Vê-se agora explicitamente um modo de extração de valor poético a partir de um limiar tênue entre *equivalência* (tudo significa tudo, ecoando o caráter homogeneizante da escala monetária) e *equivocação* (todo signo, como toda coisa, atualiza relações de significação em múltiplas escalas).

Se desde os primeiros passos de Ramos a abertura das formas sedimentadas às virtualidades múltiplas do contínuo não deixa ser contrapesada pelo “cortejo fúnebre das mercadorias”,¹² agora o *Ensaio sobre a dádiva* encontra-se lado a lado com escombros de uma “imaginação utópica”¹³

10 Cf. Oliveira 2017, que fornece uma excelente introdução ao universo de Broodthaers.

11 Poeta que deixou a poesia para tornar-se artista, artista que deixou de ser artista para ser uma espécie rara de curador, Broodthaers explodiu a noção do artista em escala análoga à de Marcel Duchamp. O universo de modos de articulação entre operações plásticas, textuais e conceituais que concebeu configurava-se reciprocamente com uma crítica situada aos modos de circulação, classificação e institucionalização das obras de arte. Ao mesmo tempo, Rosalind Krauss (1999) situou Broodthaers como “porta-voz” de uma “era da condição pós-meios”. Tratava-se de fornecer uma alternativa a sua concepção enquanto suporte físico e dado de antemão, pensando-a nos termos de uma “estrutura recursiva – uma estrutura, isto é, alguns dos elementos a partir dos quais serão produzidas regras que geram a estrutura em si” (6).

12 “O som da chuva contra o som das fontes, o contínuo do céu de fora contra o contínuo do chão de dentro. Olho o desfile das vitrines misturadas, a prata enlutada dos seus brilhos e o cortejo fúnebre das mercadorias” (Ramos 1993, 69).

13 Como se vê nos títulos dos expostos na mesma exposição de 2015, cujas referências artísticas o artista associa a “imaginários utópicos”. Comunicação pessoal.

posta em hesitação infinita com relação a sua própria impossibilidade. Algo que remete, ainda, à relação entre o reversível e o irreversível. Pois, em Nuno Ramos, o limiar da expiração material da vida está sempre nas mediações dos giros prismáticos da linguagem. A voz-cavalo do livro de 2017 já mencionado assenta finalmente onde havia iniciado, num velho ator decadente que está dando uma entrevista dentro de uma banheira com água morna. O Proteu dos desenhos de 2015 já era, em conto de *O pão do corvo*, nada mais que um velho que está cansando de se transformar (Ramos 2001). Afinal, as máquinas simbólicas reais também morrem (Almeida 1999). O que não impede, afinal, que a imersão em um espaço funerário possa dar a ver outros modos de organizar a experiência sensível do que pode haver em comum entre pontos de vista, discursos, formas de vida – dar a ver “encaixes que ainda não compreendemos, mas com muito mais alternativas que as nossas polaridades macho-fêmea”.¹⁴

Em suma, o *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos parece ecoar uma pergunta que opera uma torção suplementar com relação ao retorno de Broodthaers a Mallarmé: seria ainda possível escavar algo da irreduzível superfície da arte contemporânea, dando a escutar, talvez não com os ouvidos, o que Mallarmé pensou como a “música de relações entre tudo” (Rancière 2011, 53 ss.)?

MATÉRIA SIGNO

O teor afirmativo da resposta dada pelo trabalho a esta última pergunta pode ser encontrado no paradigma de pensamento que o informa, dirigido a uma *ontologia da multiplicidade* (Maniglier 2006, 465). De início, é possível depreender esse modo de pensamento ainda no que se refere à inscrição do trabalho em relações às historicidades e às teorias das artes visuais. Trata-se de marcar as diferenças entre esse paradigma ontológico e certos aspectos do paradigma *fenomenológico* que atravessou diversas teorias das artes modernas e contemporâneas. No contexto moderno, o estatuto fenomenológico da obra de arte diz respeito a uma relação entre forma e percepção que coloca no centro do debate os modos de aparecimento das obras, tomados como processos transitivos e instáveis de atualização, que determinam experiências de recepção singulares para cada sujeito. Já a partir dos anos 1960, uma “virada fenomenológica”¹⁵ específica essa visada agora com ênfase na produção de modos singulares e situados de agenciamento do espaço da obra, modos de relação entre o caráter objetual e material da obra e a experiência presencial dos espectadores. Em ambos os casos, o pressuposto é que as obras estão dadas enquanto

¹⁴ “Túmulos”. Em Ramos 2008.

¹⁵ Cf. Potts 2000, 207-234; Foster 2006, 35-70.

objetos (em sentido epistemológico) e instauram diferentes possibilidades de experiência para os *sujeitos*, diferentes pontos de vista.

O caso mais emblemático aqui é provavelmente o do escultor Richard Serra. Serra radicalizou uma distinção entre a pintura e a escultura, fazendo desta um campo de experiência em que corpo situado do espectador, longe de dominar o campo do olhar a partir de um ponto de vista frontal determinado, descobrirá diversos e singulares modos de olhar. Com isso, trata-se de recusar a possibilidade de uma *Gestalt* que totalizasse em um único plano as possibilidades de configuração da experiência do trabalho (Krauss 2000). Tomemos um trabalho como *St. John's Rotary Arch*, uma grande placa inclinada de aço corten disposta em uma rotatória na cidade de Nova York, planejada para ser vista a partir de inúmeras posições heterogêneas. Se a experiência do trabalho consiste na superposição infinita dos múltiplos pontos de vista possibilitados pelo objeto, nas palavras do artista, o objeto de arte torna-se “indeterminável, incognoscível como uma entidade” (Serra *apud* Krauss 2000, 140).

Essas palavras parecem ressoar algo de muito próximo ao *Ensaio sobre a dádiva* de Nuno Ramos. Porém, diante do peculiar estatuto material-imaterial, plástico-linguageiro desse último trabalho, uma inflexão quanto à problematização do estatuto do *objeto* vem à tona. Mantém-se uma noção de que a obra vale pela pluralidade de pontos de vista que ela determina de modo aberto e infinito. Contudo, mediante o trabalho do signo, a variabilidade intrínseca ao objeto assume o estatuto de um arranjo de possibilidades de apresentação da variabilidade do real, de acordo com as potências e limites da linguagem.

Resta, assim, explicitar de que modo o trabalho de Nuno Ramos se relaciona com a preocupação de Rancière com relação à configuração *estética* de um plano do comum. Ou seja, com a constituição do campo daquilo que pode ser apresentado em termos sensíveis, dos limites daquilo que é visível e dizível em dado contexto de interação entre sujeitos (Rancière 2018). Pois o que Ramos parece propor é um encontro entre um “espaço de trocas” entre meios artísticos – a obra como a invenção singular de um meio múltiplo e dialógico – e uma exploração depurada e radical do signo, sustentáculo fundamental da dinâmica de troca que caracteriza o pensamento simbólico.

Em “De Mauss a Claude Lévi-Strauss” (2013), Maniglier faz uma leitura cruzada dos comentários de Lévi-Strauss e Maurice Merleau-Ponty ao *Ensaio* de Mauss. Em ambos os casos, estão em jogo alternativas a uma apreensão positiva do social enquanto totalidade factual. Na esteira do pensamento fenomenológico, Merleau-Ponty parte da noção de um regime de *intersubjetividade* que faria da “realidade social um sistema de pontos de

vista substituíveis ou de movimentos correlatos de significação” (Maniglier 2013, 164-168). Já para Lévi-Strauss, o dado inicial seria a origem simbólica do social, ou seja, o que precederia a determinação relacional dos pontos de vista seria a natureza sobredeterminada dos objetos estruturados pela natureza do signo. Em Merleau-Ponty o diferimento inicial está no sujeito (Maniglier 2013, 166). Em Lévi-Strauss, sugere Maniglier, o diferimento se encontraria no objeto, na precedência estruturante da sobredeterminação do signo sobre o recorte do objeto. “Antes do objeto há, portanto, uma apreensão do objeto como oposição” (167).

Como fica claro no pensamento mítico, isso é válido para qualquer sistema simbólico, pois o próprio pensamento recorta os objetos como entidades duais e sobredeterminadas, atualizadas a depender dos contextos e dos pontos de vista. A própria coisa é apenas o sistema de pontos de vista que ela atualiza. Nas palavras de Lévi-Strauss,

Não se pode dizer que o mundo simplesmente é; ele é na forma de uma assimetria primeira, que se manifesta diversamente conforme a perspectiva adotada para compreendê-lo: entre alto e baixo, céu e terra, terra firme e água, perto e longe, esquerda e direita, macho e fêmea, etc. Esta disparidade inerente ao real põe em marcha a especulação mítica porque condiciona, aquém do pensamento, a existência de todo objeto de pensamento” (*apud* Maniglier 2013, 168).

Afinal, falar em signo é falar nas entidades que compõem o tecido de nosso mundo sensível-inteligível, atribuindo às descontinuações extraídas de sua continuidade o caráter de ser “incessantemente entre dois, sempre virtualmente um outro” (173). Em poucas palavras, “O real é ele mesmo simbólico”: “a natureza das coisas” é “feita dessas virtualidades que são os signos, e não de suas atualizações passageiras, ela própria é puramente diferencial e não positiva”. Essa é a “matéria simbólica do mundo” (174-175).

Esse, também, o novo campo de significações estabelecido pelo significante “matéria” no recente trabalho de Nuno Ramos. Em trabalhos anteriores, uma alternativa infernal se colocava, tal como enunciada em *Ó*: “matéria ou linguagem?” (2008, 18). Agora, essa alternativa é superada, pensando-se não “a linguagem e a matéria”, mas “a linguagem *como* matéria”. Agora, o plano de potencialidades virtuais que aproxima todas as coisas é a própria linguagem. Torção esta que prolonga uma hesitação entre infinitude de relações e finitude de mundo, que assume sentido histórico na voz do ator-cavalo que protagoniza *Adeus, cavalo*, livro abertamente direcionado a um horizonte pós-utópico, em suas múltiplas e instáveis encarnações de vozes outras:

Não há batimento comum às coisas, como havia antes. [...] Tudo canta, dispersivo e sem batuque, procurando público,

levando a vida a cantar. Corpos cuspidos do trilho seguro para o barranco e o muro, amor emparedado, filhos que não nasceram, pequenos poemas que viraram grito, matéria sonora sem ordem nem retorno, tudo isso formou uma massa invencível, um peso sem contraponto numa *balança* que ninguém vê (2017, 66. Ênfase nossa).


Assim, no limiar tênue entre o empuxo a uma lógica da equivalência e a abertura a uma lógica da equivocação, *Ensaio sobre a dádiva* faz girar infinitamente a finitude póstuma da utopia “arte-vida”. Como vimos, esse microsistema de trocas deixa em suspenso qualquer conjetura acerca de modos de organização social, atendo-se a mostrar que cada apresentação do real por qualquer tipo de linguagem contém a possibilidade de dar a ver as múltiplas camadas que entretecem os recortes de cada objeto. Pensar com esse *Ensaio sobre a dádiva* implica, assim, experimentar uma versão da intuição antropológica de Mauss posta em ato tal como sua recepção aqui considerada a sugere: como abertura para uma consideração relacionista entre campos do saber e do fazer, e tomando seus objetos como desafios ao que entendemos como *ser*. Daí a possibilidade de um “trabalho constante de exposição da contingência de nossas formas de vida”, enquanto “prática ativa de desobediência” (Maniglier 2013, 254).

Enfim, tudo o que esse simples e belo poema de Nuno Ramos faz é reverberar a abertura recíproca entre o mundo e a equivocidade constitutiva da linguagem, sob a forma de uma conjetura poética acerca do que pode significar existir. Máquina mínima de pensamento simbólico, dispositivo mínimo de máxima abertura, faz ressoar através de um prisma sensível-inteligível um espaço de trocas entre artes, linguagens e modos de pensamento, dando a ver, em difração, alguns acordes de uma música de relações entre tudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. 1999. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia.
- Agamben, Giorgio. 2002. O Fim do Poema. *Cacto*, n. 1. São Paulo: Edições Alpharrábio.
- Almeida, Mauro. 1999. Simetria e Entropia: Sobre a Noção de Estrutura em Lévi-Strauss. *Revista de Antropologia* v. 42, n. 1-2: 142-149
- Foster, Hal. 1996. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press.
- Giufreda, Guilherme. 2015. A origem dos objetos. Notas sobre as Dádivas de Nuno Ramos. *Revista do centro*, n. 0. On-line. <http://revistacentro.org/index.php/nuno>.
- Greenberg, Clement. 2001. Pintura modernista. In *Clement Greenberg e o debate crítico*, G. Ferreira; C. Cotrim (Orgs.), Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- Krauss, Rosalind. 1999. *A voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson.
- Krauss, Rosalind. 2000. Richard Serra: sculpture. In *Richard Serra*, Hal Foster; Gordon Hughes (orgs.), Massachusetts: The MIT Press.
- Lévi-Strauss. 2003. Introdução à obra de Marcel Mauss. In *Sociologia e antropologia*, Marcel Mauss, Trad. Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify.
- Mallarmé, Stéphane. 2010. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Mallarmé, Stéphane. 2013. Um lance de dados. Trad. Álvaro Faleiros. In *Um lance de dados*, A. Faleiros, São Paulo: Ateliê Editorial.
- Mammì, Lorenzo. 1997. Nuno Ramos. In *Nuno Ramos*, Nuno Ramos, São Paulo: Ática.
- Mammì, Lorenzo. 2014. O tempo e o lixo. In *Cem anos de Iberê*, Luiz Camillo Osório, São Paulo: Cosac Naify.
- Mammì, Lorenzo. 2015. Proteu e os houyhnhnms. In *Houyhnhnms*, Nuno Ramos, 8-29, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Mammì, Lorenzo. 2017. O guia para perplexos. In *Os desenhos*, Waltercio Caldas, São Paulo: Bei Comunicação.
- Maniglier, Patrice. 2005. Surdétermination et duplicité des signes: de Saussure à Freud. *Savoirs et Clinique*, n. 6: 149-160.
- Maniglier, Patrice. 2006. *La Vie énigmatique des signes: Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Éditions Léo Scheer.
- Maniglier, Patrice. 2008. A bicicleta de Lévi-Strauss. *Cadernos de campo*, n. 17: 275-292.
- Maniglier, Patrice. 2012. Manifesto para um comparatismo superior em filosofia. *Veritas*, v. 58, n. 2: 226-271.
- Maniglier, Patrice. 2013. De Mauss a Lévi-Strauss, cinquenta anos depois: por uma ontologia Maori. Trad. Ian Packer. *Cadernos de campo*, n. 22: 163-179.
- Marchal, Bertrand. 1988. *La religion de Mallarmé: Poesie, mythologie et religion*. Paris: José Corti.
- Mauss, Marcel. 2003. Ensaio sobre a dádiva. In *Sociologia e antropologia*, op. cit.
- Naves, Rodrigo. 2007. *O vento e o moinho: Ensaio sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das letras.
- Oliveira, Eduardo Jorge de. 2017. 'Vender alguma coisa, dar certo na vida': A passagem do poema ao objeto na obra de Marcel Broodthaers. *Remate de Males*, v. 37, n. 1.
- Potts, Alex. 2000. *The sculptural imagination: figurative, modern, minimalist*. New Haven, Londres: Yale University Press, 261-284.
- Ramos, Nuno. 1993. *Cujo*. São Paulo: Editora 34.
- Ramos, Nuno. 2001. O velho em questão. In *O Pão do Corvo*, São Paulo: Editora 34.
- Ramos, Nuno. 2004. Entrevista de Nuno Ramos a Vanda Klabin. In *Frank Stella, Nuno Ramos: afinidades e diversidades*, Vanda Mangia Klabin (org.), Rio de Janeiro: 3Plus.
- Ramos, Nuno. 2006. *Nuno Ramos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, Fundação Carlos Chagas.
- Ramos, Nuno. 2008. *Ó*. São Paulo: Iluminuras.
- Ramos, Nuno. 2010. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Ramos, Nuno. 2011. *Junco*. São Paulo: Iluminuras.
- Ramos, Nuno. 2017. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras.
- Rancière, Jacques. 2011. *Mallarmé: the politics of the siren*. Trad. Steven Corcoran. Londres, Nova York: Continuum.

- 
- Rancière, Jacques. 2018. *O desentendimento*: política e filosofia. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, Jacques. 2020. *O espaço das palavras*: de Mallarmé a Broodthaers. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário.
- Tassinari, Alberto. 1985. Entre passado e futuro. *18a Bienal Internacional de São Paulo* (Publicação para exposição).
- Tassinari, Alberto. 1997. Gestar, justapor, aludir, duplicar. In *Nuno Ramos*, Nuno Ramos, São Paulo: Ática.

ANDRÉ GOLDFEDER é Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP, 2009) e Mestre (2012) e Doutor (2018) em Teoria Literária e Literatura Comparada pela mesma instituição. Atualmente é pesquisador de Pós-Doutorado junto ao Departamento de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: goldfeder.andre@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 05/10/2020
Reapresentado: 29/01/2021
Aprovado: 01/02/2021