

Nuno Ramos entre a voz e a linguagem: silêncio, compaixão e intracorpo a partir de Ó

Nuno Ramos entre la voz y el lenguaje: silencio, compasión e intracuerpo de Ó

Nuno Ramos between voice and language: silence, compassion and intrabody from Ó

João Guilherme Dayrell
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
joaogdms@gmail.com

Enviado: 25 junio 2022 | **Aceptado:** 23 julio 2024

Resumo

O artigo parte da manifestação da compaixão pelos animais manifestada pelo narrador da obra *Ó* (2008), de Nuno Ramos, para, doravante, investigar a recorrência do tópico na obra artística e literária do autor. Propor-se-á, com isto, uma divisão de seu trabalho em três grandes zonas de intensidade a partir, especialmente, do modo pelo qual, nele, voz e linguagem, a matéria e cultura se relacionam, a saber: o silêncio, a citada compaixão e, por fim, o *intracorpo*, conceito que tomamos emprestado do filósofo Emanuele Coccia. Finalmente, elegeremos *Ó* como ponto de importância em sua produção pela ênfase dada nas três articulações.

Palavras-chave: Nuno Ramos, *Ó*, silêncio, compaixão, intracorpo.

Resumen

El artículo parte de la manifestación de la compasión por los animales por parte del narrador de *Ó* (2008), de Nuno Ramos, para investigar la recurrencia de este tema en la obra artística y literaria del autor. Para ello, propondremos una división de su obra en tres grandes zonas de intensidad basadas, en particular, en el modo en que se relacionan la voz y el lenguaje, la materia y la cultura, a saber: el silencio, la ya mencionada compasión y, por último, el intracuerpo, concepto que hemos tomado prestado del filósofo Emanuele Coccia. Por último, hemos elegido *Ó* como punto importante de su producción por su énfasis en las tres articulaciones.

Palabras clave: Nuno Ramos, *Ó*, silencio, compasión, intracuerpo.

Abstract

The article starts from the manifestation of compassion for animals manifested by the narrator of *Ó* (2008), by Nuno Ramos, to henceforth investigate the recurrence of the topic in the artistic and literary work of the author. With this, the division of his work will be proposed in three great zones of intensity, starting, especially, from the way in which, in it, voice and language, matter and culture are related, namely: silence, compassion and finally, the *intrabody*, a concept we borrowed from the philosopher Emanuele Coccia. Finally, we will choose *Ó* as a point of importance in his production due to the emphasis given to the three articulations.

Keywords: Nuno Ramos, *Ó*, silence, compassion, intrabody.

Introdução: «Galinhas, justiça» e a compaixão do narrador em Ó

«Galinhas, justiça», sexto dentre os vinte e cinco fragmentos que compõe a obra *Ó*, publicada pelo escritor e artista paulista Nuno Ramos em 2008, apresenta um momento singular: trata-se de uma confissão comovida do narrador em meio a um espaço destinado, em maior medida, à meditação, mesmo que esta, por diversas vezes, seja um tanto disparatada. Ramos chegou a declarar que *Ó* surge do ímpeto em conceder forma, ritmo e voz a um «impulso retórico»¹ que torna, por sua vez, praticamente ubíquo um «eu» pensante ou contemplativo com o qual raramente se rompe, exceto em poucas passagens nas quais o itálico ou outras disposições formais indicam que a palavra, no caso, pertence a outrem. Tal impulso se materializa, entre outros, na forma usada para nomear as vinte e cinco passagens, fábulas, anedotas, causos e reflexões despreziosas ou humoradamente dissertativas, engendrando títulos nos quais se separa, por meio da vírgula, os tópicos que serão abordados em sequência a ser obedecida, posteriormente, pelo fluxo do texto. Todavia, em «Galinhas, justiça», há certa mudança de tom, como lemos: «No entanto, mesmo neste grau mínimo de identificação, o sofrimento animal incomoda» (Ramos, *Ó* 78). Aqui, diferentemente, o elemento sensível tange o pensamento, ou melhor, o *páthos* atravessa ou é abordado pelo *lógos* sem as voltas da inteligência ou o distanciamento do humor/conversa fiada, ao contrário: a forma é séria,² o que desvela e implica, em alguma medida e como denuncia o assumido «grau mínimo de identificação», o «eu», geralmente dissimulado nas elucubrações.

Destoando, portanto, do tom geral da obra, o narrador está definitiva e intimamente implicado nas ações que narra, o que continua na sequência de observações de caráter marcadamente subjetivo e confessional: «A multidão, tornada coisa física, peso e matéria, torna-se também repugnante – acho mais fácil ver cortado o pescoço de uma galinha do que observá-las enjauladas» (Ramos, *Ó* 78). Embora a preferência seja pela forma gramatical do sujeito oculto, trata-se de um dos momentos que, em *Ó*, chega-se mais perto de se dizer «eu», o que se passa justamente quando, mobilizado pela ojeriza, o narrador se coloca na pele de uma galinha. Assim, ele realiza uma *ekstasis*,³ isto é, o ato de abandonar o lugar em que se encontra e se enxergar ali numa ave em um matadouro industrial, o que gera, finalmente, a compaixão do meditativo e, agora, engajado narrador. Como se o horror o constrangesse de tal modo que uma prosa estritamente despropositada ou irônica se tornasse um tanto inadequada, para dizer o mínimo.

1 Em entrevista citada também na tese de Goldfeder (96).

2 «Concluo que [o gênero sério] se inclina mais para a tragédia que do que para a comédia» (Diderot, cit. em Moretti 8).

3 Giorgio Agamben sublinha a importância do «paradoxo decisivo do *ekstasis*, deste absoluto estar-fora-de-si do sujeito» («Bataille» 92) para Georges Bataille e Maurice Blanchot.

Neste ponto específico, *Ó* remete, ainda que obliquamente, a um importante passo dado pelo Romantismo⁴ e Realismo para constituição do romance europeu moderno, qual seja, a abordagem da vida cotidiana de maneira «séria, problemática e até trágica» (Auerbach 486), sobretudo se se leva em conta que as regras estilísticas da antiguidade determinavam que «o quotidiano e praticamente real só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável», como escreveu Erich Auerbach (497). É esta seriedade atestada pela comoção do narrador que nos mostra estarmos perante às «veleidades mais profundas do indivíduo», segundo a expressão de Antônio Cândido (27) ao adotar paradigmas românticos para qualificar o próprio literário – ensejo no qual, justamente, inspirava-se, entre outros, em Auerbach.⁵ Algo parecido foi sinalizado por Marcel Proust que, segundo Emanuele Coccia, propôs que «escrever um romance significa “sentir comprimir-se em si mesmo uma multidão de verdades sobre as paixões, os caracteres, os costumes”» (Proust, cit. em Coccia, «O mito da biografia» 10); o que, por sua vez, nos lembra a máxima de Walter Benjamin, segundo a qual, diferentemente da pergunta «o que vem depois?», elaborada pela narrativa artesanal, o romance, ou melhor, a narrativa *industrial*, situada entre Cervantes e Stendhal, revela «o sentido da vida» (Benjamin 212), além de se centrar em um único herói e uma única história, estando autor e receptor definitivamente apartados. Se, para Cândido, entretanto, tais veleidades mais profundas do indivíduo «se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade» (35) gerando, com isso, uma «expressão da realidade local» (27), do contexto histórico e social, caberia notar, ainda, outra singularidade de «Galinhas, justiça»: é nesta passagem de *Ó*, afinal, que as elaborações oriundas da capacidade de abstração do espírito do eu precariamente meditativo tomam por objeto, de forma um tanto crítica, o modo de produção e reprodução de uma sociedade capitalista.⁶

4 No livro *O nascimento do trágico*, Roberto Machado traça a caminhada da abordagem aristotélica da tragédia pelo Romantismo alemão até sua reversão em Friedrich Nietzsche. Como explica, num primeiro momento, sua função é purgativa, operando por meio da catarse: o espectador se coloca na pele do herói, cria por ele compaixão ao presenciar seu sofrimento, e, finalmente, aprende que deve controlar suas paixões para não terminar em desgraça como o protagonista. O arquétipo aqui é Édipo. Em Nietzsche o trágico é, ao contrário, dionisiaco: o sujeito se esquece do «eu», rompe com toda sujeição e hierarquia entre os homens e entre este e à natureza, a qual se reconcilia em pé de igualdade – neste momento, «os animais falam», diz Nietzsche. Aqui, diferentemente, o arquétipo é «As bacantes». Poder-se-ia vincular «Galinhas, justiça» como um *ekstasis* catártico, mas, por outro lado, é justamente a partir dessa compaixão purgadora – uma vez que se coloca na pele do animal para restituir o humano – que se começa a tecer um *ekstasis* dionisiaco, como nos sete «ós». Fazemos nota também para o fato de o Romance, tal qual descrevemos, inscrever-se na tradição trágica, um dos componentes do gênero sério. Para Auerbach, a solução com a doutrina da Antiguidade foi elaborada pelo «Novo Testamento», no qual temos uma biografia redentora, ou seja, que caminha para uma purgação enquanto transcendência do mundo da *physis*, das paixões, do pecado.

5 Cf. Nicodemo.

6 Se a forma «séria, problemática e até trágica» é, num momento, aludida em *Ó*; ela é, igualmente, superada – neste sentido, como ficará exposto, é o trágico edipiano que leva ao dionisiaco. Poderíamos, no entanto, questionarmo-nos se o estilo empregado em *Ó* não diria respeito à tradição, se é que assim pode ser chamada, do «ensaio». Ora, se o ensaio não se quer conceitual, questionando, logo, a dimensão das ideias perenes, não caberia a ele ir à natureza, como, efetivamente, realiza *Ó*, como mostraremos? Theodor Adorno argumenta que «O ensaio denuncia silenciosamente a ilusão de que o pensamento possa escapar do âmbito da *thesis*, a cultura, para o âmbito da *physis*, a

Não, se os ovos dão afinal às galinhas aquilo que seu aspecto mais imediato lhes nega – um interior complexo, algo incontornável –, pelo fato mesmo de vir delas este interior logo foi visto como oportunidade econômica, e as pobres aves passaram a ser excessivamente alimentadas em granjas, numa frenética produção de coxas, sobrecoxas e ovos enormes, com gemas vermelhas e baixos índices de colesterol. Talvez nenhum outro animal, nem mesmo aos bois, a lógica econômica tenha sido aplicada com tanta eficácia e sordidez. Pois há num rebanho bovino uma solidão do indivíduo, que nos olha de longe, preservado por longos anos enquanto engorda. Seu assassinato é a interrupção de um processo ameno e amistoso, onde lhe fornecemos tudo que precisa para que depois devolva, em peso e bife e sangue, o nosso investimento. Nas galinhas estes dois momentos não se separam exatamente, pois é enquanto legião que submetem-se aos estímulos da engorda, da ração adulterada, das injeções de hormônio e atividades transgênicas, sem conseguir manter com clareza uma unidade original que seria própria de cada indivíduo, anterior à agricultura, à pecuária, à avicultura – unidade que se preserva, no entanto, nos bois, nas vacas e até nas carpas de cativeiro. Galinhas, no fundo, não parecem servir para mais nada (Ramos, Ó 77-78)

Dois tópicos o levam a tais conclusões: um suposto caráter «biológico» destes animais, sobre o qual disserta posteriormente, como veremos; associado ao pânico que possui da multidão, com o qual inicia as inferências: «o inferno, se existe, é com certeza um lugar cheio», diz a frase que abre «Galinhas, justiça». Já que «isto está tão entranhado em nós que transfere-se também aos bichos. Como não sentir aflição numa estrada, quando ficamos presos atrás de um caminhão cheio de porcos?», pergunta-se angustiado, ao que complementa: «ou numa granja, diante de uma jaula de galinhas que tentam se mover num espaço absurdamente comprimido?». Daí, de

natureza. Fascinado pelo olhar fixo daquilo que é confessadamente derivado, as configurações do espírito, o ensaio honra a natureza ao confirmar que ela não existe mais para os homens» (Adorno, «O ensaio como forma» 27-28). Logo, se o ensaio é antiplatônico por fixar os olhos sobre o transitório, ele só o faz na medida que busca eternizá-lo. Jean Starobinski encara um problema similar, argumentando que Montaigne, um dos inauguradores do gênero, ao notar como a natureza está em nós, manifestando-se, por sua vez, no prazer e na dor, toma-a por objeto, no entanto, para submetê-la a um olhar «vigilante, com o qual espreeita as ocorrências da doença, e que lhe permite desdobrar cada afecção corporal em seu eco consciente» (Starobinski 19). Se Starobinski vê, no entanto, o ensaio como capaz de inventividade, Adorno, ao contrário, entende que a degeneração do estilo o faz retroceder à biografia, à fofoca das celebridades, especialmente quando troca o anacronismo pela novidade. Neste sentido, o próprio Starobinski reconhece os ensaístas como mestres da autobiografia. O que queremos mostrar é como o ensaio, de forma muito similar ao romance, parece ser uma demanda por um menor número de mediações na busca pelas «veleidades mais íntimas do eu» etc. Ó, ao contrário, irá apostar não apenas na inventividade radical, a exemplo dos sete «ós», que parecem se situar num espaço infra objetivo e, sobretudo, supra subjetivo, ou seja, ecos muito pouco conscientes, para usar a expressão de Starobinski; além de recorrer a uma natureza radicalmente não familiar, estranha. Assim, optamos por fazer este debate em rodapé e não pensar Ó a partir desta tradição, além de notarmos que apenas um ano antes Ramos publica uma obra intitulada *Ensaio geral*, na qual a forma ensaística é deliberada. Já do ponto de vista literário, a remissão às formas Românticas e/ou Naturalista se fazem pertinentes devido à presença de certo determinismo em algumas passagens de Ó que, todavia, é, como dito, superado pela inventividade, que leva, finalmente, o texto ao inclassificável.

forma um tanto abrupta, o narrador passa a descrever os animais: «galinhas parecem extremamente burras. Talvez o mecanismo constante do seu pescoço, associado ao passo desengonçado, seja responsável por isso, num vai e vem que exclui atributos da inteligência, como pausa e escolha», e se explica melhor: «parecem vítimas desse mecanismo, como alguém com um tique nervoso anônimo, mas comum a toda espécie. Pois as galinhas», conclui, finalmente, o narrador, «como tantos outros bichos, formam logo legião, mal conseguindo elevar-se a um significado próprio» (Ramos, Ó 73-74).

Em resumo, a ausência de inteligência das galinhas as torna mais facilmente utilizáveis pela indústria que, inclusive, trata-as com sordidez. Se a inteligência é caracterizada enquanto «pausa e escolha», seu antônimo seria a impossibilidade de romper com os automatismos corporais que acabam por condicionar a capacidade do sujeito de avaliação e juízo. Por isso a formação de uma de uma individualidade fica interdita, uma vez que a consciência, seria possível depreender ou propor, submete-se continuamente às forças ou necessidades exteriores e não se reconhece enquanto tal, marcando a diferença entre o indivíduo e seu corpo enquanto enredado no mundo devido suas necessidades fisiológicas. Um prato cheio para a lógica econômica da indústria que se caracteriza, precisamente, por destruir a complexa individualidade dos viventes dando continuidade e intensificando o que já se passava, em menor grau, com a agricultura, a pecuária e avicultura. Logo, a incapacidade desses bichos de se tornarem indivíduos potencializa as qualidades próprias da biotecnologia industrial facilitando a inserção das suas atividades transgênicas, estímulos hormonais e rações adulteradas, pois estas prescindem de uma multidão, ou seja, de uma gama imensa de corpos incapazes de decidir por si mesmos, unificados, então, enquanto massa homogênea e amorfa composta, finalmente, por viventes em continuidade entre si e o ambiente externo.

Maximizando o «grau mínimo de identificação», das galinhas se passa imediatamente aos humanos: «contra todo o bom senso, seria preciso abrir os presídios soltando cada prisioneiro, qualquer que tenha sido seu crime, em nome do direito a uma quota de metros quadrados à volta de cada um» renunciado, completamente, à «compressão física como castigo» (Ramos, Ó 80). Sobretudo porque ela coloca o homem naquele lugar tão comum aos animais, qual seja, o da repetição «mecânica de gestos estranhos, o alongamento obsessivo do corpo», que são, entre outros, expressões «interiorizadas de um enorme castigo e desconforto, que voluntariamente subscrevemos», e conclui: «punimos nossa amável paralisia, o abandono dos nossos membros à inércia com uma industriiosidade gestual simplesmente histórica. E fazemos isto conosco voluntariamente, imagine com aqueles que devem ser punidos. Estes», finaliza nosso narrador em sua análise, «são tratados pior do que galinhas enjauladas, amontoados atrás de barras como sacos vazios sem mistério e sem vida pregressa, rostos inexpressivos que quanto mais parecem fundidos ao anônimo coletivo mais acabam singularizando-se do único modo que lhes restou»,

qual seja, «pelas feridas, cicatrizes, tatuagens, pelo inexplicável de suas expressões faciais» (Ramos, Ó 81).⁷

A expressão «industriosidade gestual» parece como espécie de liga entre a dimensão biológica/antropológica e histórica-social que se nos apresenta «Galinhas, justiça». De um lado, a relação corpo-mundo: a inteligência como capacidade de se desvencilhar para, posteriormente, coordenar o mundo sensível, saindo do campo dos afetos e instintos para aquele da escolha e, logo, livrando o sujeito da condição animal a qual está submetido pela repetitividade dos gestos não controlados. De outro, o advento histórico de uma forma de relação entre homem e natureza, qual seja, a indústria, que valoriza aquilo que há de mais «limitado» nos animais, e cuja analogia perfeita entre os humanos está nas penitenciárias, ou seja, um espaço que nos relega ao automatismo, à impossibilidade de escolha e à supressão de nossa biografia, reduzindo-nos uns aos outros, privando-nos de individualidade, fabricados em série que estamos ali. Enfim, temos as veledades mais íntimas do «eu», uma vez reunidas, cedendo à meditativa ou contemplativa poética a possibilidade de fornecer marca histórica. O que toma corpo graças ao ato de colocar na perspectiva de outrem via compaixão.

Silêncio

Poder-se-ia objetar que Ó é obra de imensa heterogeneidade e que, por isso, demandaria outras chaves de leitura tal como a «inespecificidade», que a estudiosa Florencia Garramuño propõe para ler o conjunto das obras do autor. Os exemplos abundam: a escultura *Pedras Marcantônio*, de 1998, *Aranha*, de 1991 ou *Fruto estranho*, de 2010, obra que, «desde o título», argumenta, evidencia «uma problematização do discurso da espécie claramente ligada a uma desconstrução do pertencimento e da propriedade» (91). A primeira citada consistiria numa «perfuração do próprio enquanto tal» porque exhibe «um contraste entre mármore e mármore graças à abertura na matéria de uma concavidade cheia de vaselina na qual emerge outra cunha feita com o mesmo material» (89). Aliás, nos primeiros quadros de Ramos, «era possível ver um uso da matéria que da parede desfazia a ideia de propriedade material com que se compunha esse “quadro” – quadrado –, incorporando nele matérias tão diversos como», continua, «vaselina, parafina, óleo de linhaça, resina, pigmentos, esmaltes sintéticos, feltro, tecidos. A ausência de moldura – de limite – reproduzia no contorno o ingresso da matéria no espaço» (89) que a leva, também, a sair do quadro, transgredindo seus limites. Em *Aranha*, este animal feito com vaselina, óleo, algodão e tule se apoia sobre um texto escrito que se estende desde a parede até o piso da escultura e que continua

7 Para Edgar Allan Poe, o homem da multidão, figura mister da modernidade, seria um «gênio do crime profundo» pois recusa a solidão, sua individualidade, estando indiscernível dos outros. Walter Benjamin, por sua vez, solicitaria, a partir de Charles Baudelaire, o *flâneur* como tipo máximo do homem «abandonado na multidão» e que, com isso, partilha a «situação da mercadoria» (Cf. Poe 88; Benjamin 51-52).

por sobre a «figura da aranha mesmo» (90). Aliás, este mesmo «texto de Aranha», relembra a autora, «apareceria posteriormente – complicando sua ideia de pertencimento e propriedade – na instalação *111* – realizada sob o impacto do massacre do Carandiru –, também», conclui Garramuño, «uma poderosa reflexão sobre as vidas precárias, e – agora em outro suporte – no livro *Cujo*, publicado pela Editora 34 em 1993» (91). E, finalmente, *Frutos estranhos*:

A obra é composta por dois imensos *flamboyants* de 6 metros de altura, que oferecem como frutos estranhos dois aviões monomotor. Árvores e aviões se encontram recobertos por uma camada branca de sabão, o que lhes dá uma grande luminosidade e certa homogeneidade material. Soda cáustica goteja das árvores sobre dois contraeixos colocados debaixo deles (segundo o próprio Ramos, inspirados num conto de Pushkin sobre uma árvore que goteja veneno). De um lado se encontra um monitor onde se mostra um *loop* de uma cena de *A fonte da donzela*, o filme de Ingmar Bergman, de 1960. Complicando a heterogênea combinação de natureza, tecnologia, literatura e cinema, através de dois pequenos alto-falantes situados estrategicamente soa a dilacerada voz de Billie Holiday em sua famosa gravação, de 1939, de «Strange Fruit», canção sobre o linchamento dos afro-americanos no Sul dos Estados Unidos, que se tornaria uma das primeiras canções de protesto norte-americanas (Garramuño 94).

Perante tais descrições, a conclusão da pesquisadora segue as palavras da curadora Vanda Klabin, segundo as quais «os trabalhos de Nuno Ramos não oferecem uma inteligibilidade imediata. Exibem uma dimensão material intensa em que nada é confortável. As suas operações aderem decididamente a contradições e ambiguidades» (Klabin, cit. em Garramuño 99). De onde Garramuño retira suas próprias: «nesses cruzamentos de fronteiras, a arte inespecífica de Nuno Ramos oferece figuras e formas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas que não se sustentam numa essência ou», conclui, «identidade ontológica compartilhada». Trata-se, finalmente, de uma comunidade que se conjuga «numa radical desconstrução do próprio e da propriedade em que se funda o pertencimento» sobre o qual se «funda o discurso da espécie» (Garramuño 101).

O que não exatamente contradiria as palavras da autora, fazemos notar que, ao lançar os olhos aos elencados elementos constitutivos da obra Ramos levando em conta, todavia, «Galinhas, justiça», também é possível diagnosticar, ao contrário, um especial ponto de convergência de uma série de elementos que atravessam a poética de Nuno Ramos praticamente em sua totalidade. Afinal, vaselina, parafina, resina, esmaltes sintéticos, feltro, óleo, aviões, soda cáustica caracterizam não somente a presença da matéria em sua obra, mas um material previamente elaborado pela indústria, marcando sua fortíssima presença ao longo das obras plásticas de Ramos, assim como lemos em *Ó*, embora nesse caso, ao menos em «Galinhas, justiça», ela fosse objeto de crítica. Outro tópico de importante recorrência é a «poderosa reflexão sobre as vidas precárias», matéria

principal de *111*, umas das mais importantes obras de Nuno Ramos, assim como de *Frutos estranhos*, como se constata com a presença da canção de Billie Holiday acerca do linchamento dos negros no escravagista sul dos EUA. Indústria e vidas precárias: a «industriosidade dos gestos» é espécie de corte por meio do qual a obra de Ramos, interna e precariamente, converge, sendo «Galinhas, justiça» um destes encontros.

Outros críticos também encararam esta mesma questão. No catálogo de *Noites brancas* (1998-1999), Lorenzo Mammì nota como a primeira retrospectiva da obra de Ramos realizada Centro Hélio Oiticica RJ e no MAM de São Paulo entre 1999 e 2000 «foi justamente» quando «problema de unidade de sua obra começou a se colocar com força» (Mammì, «Noites Brancas» 5). O crítico sugere o aspecto «barroco» dado pela «sensação de acúmulo», pela «fatura transbordante» que transgride os contornos da obra – tal como se daria não apenas em *Noites brancas*, mas também em *Vasos ruins* (1998), *Fungos* (1998), esculturas *Sem títulos* (1999-2000), *Black and blue* (2000) e *Minuano* (2000) – e também pelo caráter «efêmero» delas, embora ressalve que o barroco seria mais efeito que causa primeira de suas obras. Além disso, atenta à necessidade de se considerar sua produção literária, que começa com *Cujo*, de 1993, no qual já há «atenção [...] ao momento em que as coisas perdem a vida, [...] a matéria se descola da forma, e o corpo abandona o sentido» (Mammì, «Noites Brancas» 8), – ao que poderíamos acrescentar: a *phoné* se descola do *lógos*? Unindo coisa e outra, Mammì esboça sua conclusão: ao contrário de Hélio Oiticica, Ramos não concilia natureza com inteligência numa espécie de regressão uterina, adamística, mas deixa a matéria aberta, enquanto forma vazia, incapaz de alçar a linguagem. Com isso, aproxima-se mais de Robert Smithson, que descobriu nas superfícies dos minimalistas o uso de elementos industriais como os cosméticos, nos quais se adensa o caráter de uma matéria que já não é natural e, no entanto, permanece em estágio pré-semântico. Daí, finalmente, o uso de tais elementos em Ramos: a preferência por um material que já não possui «naturalidade», por assim dizer, ao passo que o artista, por meio de sua intervenção criativa, dilui a função que a manufatura destinou a tal material, isto é, seu significado no interior da cultura.

Já o tópico das vidas precárias é melhor abordado em «Trajetória de Nuno Ramos», no qual Mammì dá sequência em seu diagnóstico acerca da presença barroca na obra do artista. Aqui, citando de Walter Benjamin, ele enfatiza como tal presença é responsável por manter os elementos numa imanência: estranhos e alheios a nós, eles «não falam» (Mammì 200). E continua: «não apenas as coisas, os animais, as plantas: a maioria dos homens também está mergulhada nesse silêncio. Não deve surpreender que Nuno, um artista ligado a questões formais muito sofisticadas, tenha disso capaz», conclui o crítico, de produzir «o melhor exemplo de arte engajada desses últimos anos». Refere-se Mammì à citada *111*, obra que foi exposta pela primeira vez em Porto Alegre, em 1992, e, posteriormente, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em 1993:

A multiplicação dos símbolos (as 111 pedras, as grandes cruzes, o sarcófago, o texto ilegível na parede, as caixinhas com os versículos queimados, a terceira cruz feita de caracteres tipográficos, os fragmentos de jornal, no primeiro ambiente;

as fotos aéreas e as nuvens de vidro e fumaça no segundo) contrasta com a impossibilidade de dizer algo. Embora a instalação se disponha como um grande hieróglifo, respira-se uma atmosfera de culto pré-histórico, anterior à escrita. É uma alegoria surdo-muda, em que a morte se mantém incontornável, e consegue assim sobreviver às orações fúnebres (Mammi 200).

A impressão é que o mesmo hiato ao qual submergem as coisas quando perdem a comunicação com os humanos devido ao esvaziamento dos seus sentidos concomitante, por sua vez, à perda da naturalidade, passa a acometer os humanos marginalizados. Eles são silenciados, entretanto, diferentemente da matéria industrial, não por serem levados à condição de arte, mas, antes, pelo aparato repressor do Estado, pela violência da própria norma, como se passou no caso do massacre na penitenciária da cidade de São Paulo por ordens do governo do Estado. Por outro lado, pode-se pensar que eles são, na mesma medida, «desnaturalizados», pois são vidas regidas pela lei, que pertencem ao Estado, mesmo que ele os exclua ao arrepio da própria norma.⁸ De toda forma, nesse segundo momento, no qual tais vidas precárias são levadas ao campo da arte, figura-se um novo silêncio, o de um luto indizível. Ele já não diz apenas de um interesse por corpos que perdem o sentido, como frisado por Mammi, mas, sendo tal processo oriundo de uma violência deliberada, diz também do engajamento político do artista.

Em «Nuno Ramos na bienal de Veneza», Mammi continua tentando sintetizar a forma «barroca» da «natureza extremada» de Ramos em seu contraste com o uso de materiais industriais presentes em *III* e na sua pintura pós-1988, quando seu nome «sai do círculo dos especialistas»: ambas produzem um «sincretismo» no qual há «uma questão fundamental que atinge todo aspecto da cultura brasileira», a saber, «o contraste de uma natureza surda, não civilizada e já corrupta (entendendo-se por natureza tudo aquilo que está aquém da linguagem, inclusive a realidade urbana ainda excluída da vida civil)» e, finaliza, «uma cultura sofisticada e rica, consciente e original, reduzida porém a alguns núcleos, que flutuam sobre o resto do país sem conseguir imprimir-lhe uma direção, a não ser momentânea e ambígua» (Mammi 204). Aqui, sob a insígnia do contraste entre os materiais e as vidas não qualificadas, a obra de Nuno coloca em xeque o otimismo da Bossa Nova e da arquitetura de Niemeyer e, ao fim e ao cabo, diferentemente da relação natureza e cultura segundo a cultura europeia, não nos legaria um expressionismo ou delírio subjetivo, mas seria «testemunha objetiva de um mundo natural ainda inarticulado e ameaçador, portanto ainda predominantemente expressivo» (Mammi 204), argumenta, concluindo, o crítico.

Talvez a matéria oriunda da indústria ao lado daquela produzida pela exclusão social aponta para o problema das noções de progresso, desenvolvimento técnico, entre outras, apesar de esta crítica não englobar a totalidade do uso dos elementos industriais

⁸ Giorgio Agamben falar em inclusão-exclusiva, ou seja, na constituição de uma vida matável, porém insacrificável, isto é, que pode ser duplamente excluída: da vida e, posteriormente, da memória.

na obra de Ramos. Por outro lado, essa negatividade resultante da subtração da dimensão semântica das coisas tem certa ambiguidade se considerarmos, por exemplo, o ponto de Alberto Tassinari em «Gestar, justapor, aludir, duplicar», para quem Ramos estaria entre o exagero estilístico de um Euclides da Cunha e a anarquia de Machado de Assis. Se há o hiato entre palavras e coisas, argumenta o crítico, a presença do óleo e da transparência do vidro também significa, ao contrário, certa translucidez entre coisa e outra. Tassinari toma por objeto justamente a obra *111*: «não fosse os paralelepípedos duplos dos 111 mortos na Casa de Detenção de São Paulo, não houvesse na obra contrapontos amplos como o céu e o inferno, alto e baixo, tudo se poria a perder num amontoado de justaposições em tudo arbitrárias», ao que conclui: «a obra faz sentido porque algo como uma regeneração das almas dos 111 presos massacrados está sendo buscado. O invisível já se insinuava na escultura anterior adquire uma potência antes indefinida. Há um mundo outro», conclui o crítico, «e não se sabe bem o que seja, pois não se mostra com evidência, que reuniria fragmentos da morte e da vida. Uma completude além e viver e morrer, que destrói e recria, corrompe e regenera» (Tassinari 25).

Decerto que o estádio infracultural e supranatural que açava a matéria na obra de Ramos segundo a perspectiva de Mammì poderia apontar para uma qualidade positiva dela, ou seja, que, no interior do vazio de significação estariam novas possibilidades para o advento do sentido. Todavia, é inegável que a positividade ganha contornos mais definidos na avaliação de Tassinari, pois, segundo o crítico, não há uma tal muidez ou completa indiferença das coisas na obra de Ramos. O ponto culminante disto estaria justamente na leitura de *111*, pois a figuração da matéria aquém da linguagem, excluída da cultura, a saber, os próprios presos massacrados, demarcaria um ímpeto de redenção, ou seja, uma reafirmação da presença, da existência destas vidas, de suas passagens pelo mundo, seus nomes. Exatamente o mesmo problema de «Galinhas, justiça», uma vez que o interesse sobre tais vida se dá na medida em que elas perdem a individualidade e a biografia, colocando-se a obra de arte não como maneira de resitui-las plenamente, mas como modo de reivindicá-las e mantê-las enquanto porvir. É como se a poeira, presente na obra de Ramos, segundo Rodrigo Naves, enquanto o que faz o objeto «perder a forma» (Naves 185), não apenas sugerisse novas formas, mas, reivindicasse a dupla função da memória acerca de tais objetos: para que eles não sejam esquecidos, para que eles sejam imaginados. A passagem, finalmente, da atração por um corpo que perde o sentido para a produção de uma particular militância é clara, e o momento em que «as coisas perdem a vida, a matéria se descola da forma» passa a ser importante para o revolvimento daquela por esta devido à ação de um especial dispositivo: a justiça.

Este movimento acompanha o seguir da obra do artista ao longo dos anos a medida em que ganha notoriedade. Ramos começa, como lembra Tassinari, em parceria com outros artistas na Casa 7 pelos idos de 1984, quando pintavam «sob a influência do que então se chamou de “volta à pintura”» (Tassinari 19) e, como diz Julia Studart, do Expressionismo que lhe era contemporâneo, o que se manifesta pelo uso de materiais de

baixa qualidade – e industriais, acrescentamos –, além do esmalte sintético e do papel *kraft*. A estreia de *Cujo* foi precedida justamente por uma série de instalações realizadas no fim da década de 80 intituladas *Pele I* (homenagem a Carlos Paraná), montada em 1988, *Pele II* (para Frida), em 1989, e, por último, *Pele III*. *Cujo* é aberta, lembramos, com a descrição de um *fazer*: «Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso. Pedaçõs do mundo (palavras principalmente) refletiam-se ali e a cor dourada desses reflexos dava uma impressão intocada de realidade», ao que completa, «o som horrível de uma serra saía de dentro da poça e completava o ritual, como uma promessa (pela qual eu esperava, atento) que fosse conhecimento e revelação» (Ramos, *Cujo* 9). Difícil visualizar o resultado de tal ação, mas seu objetivo o narrador deixa entrevisto quanto disserta sobre a matéria: «A matéria deve caminhar disforme, dispersa, irrepitível, portanto moralmente insubstituível, individuada, indiferente a nós, inclusive. No limite, não poderia ser vista, sem sentida, nem ouvida, nem provada» (Ramos, *Cujo* 15), o que mostra a pertinência da citada leitura de Mammì e Tassinari acerca do silêncio dos materiais.

Os elementos escolhidos para a composição da obra volumétrica dão a impressão de o artista tomar como objeto uma matéria mais orgânica, natural, perecível. Porém, notamos que a obra imediatamente anterior, a saber, *Pele I*, é composta por «náilon, cal, parafina e algodão cru» (Oliveira 14); já em *Pele II*, a estes materiais é adicionada madeira e breu; finalmente, em *Pele III* temos breu, óleo, algodão, «gomado e tela de arame» (Oliveira 15). Ainda, nota-se que, em *III*, trechos de *Cujo* são escritos na parede com vaselina ao lado das 111 pedras com chumbo, nas quais o breu carrega o nome de cada morto no Carandiru, ao lado de uma fotocópia de notícia de jornal. Portanto, a indústria tem, nas primeiras obras de Ramos, uma presença mais amena, servindo como elemento de composição em meio a outros que ali se abrem à ressignificação por meio da desvinculação de sua função utilitária, embora sem produzir grande estranhamento. Se a desfuncionalização revela sorte de opacidade de uma matéria colocada enquanto tal, a dificuldade de delimitação das múltiplas funcionalidades possíveis que adquiriria no rearranjo que lhe fornece a obra de arte remete a uma certa transparência, ou seja, a ausência de semelhanças em relação a tais possibilidades. Retira-se o sentido, mas não se aponta diversos outros. Dizendo de outro modo: pouco interpretativa e, por outro lado, pouco icônica, os materiais na obra de Ramos parecem *reduzidos*, lembrando da importância da fenomenologia para o minimalismo⁹ e toda tradição que daí descende, como Mammì e Tassinari apontaram perfeitamente. Apenas posteriormente, portanto, a indústria tem sua face sombria exibida como problema, e as obras adotam, como ela, uma posição influenciada por uma compreensão crítica, bastante dialética, em relação à economia-política, enfim, ao capitalismo.

A vida precária, aquém da linguagem, a forma sem fundo, a *phoné* sem *lógos* de fato despertava, no primeiro momento descrito e como notava Lorenzo Mammì, o

9 Cf., por exemplo, Georges Didi-Huberman, em Referências.

interesse por parte do artista. E aí que *Cujo* parece se situar: escrito entre 1989 e 1992, nele lemos uma passagem na qual o narrador, após se perceber em meio a uma chuva vinda de um drummondiano «céu de chumbo e prata», vislumbra uma «baleia», confessando: «percebi logo, estava morta agora. Já não podíamos enxergar o interior de geleia e andávamos mais rápido sobre ela, afundando menos.» Logo, ele afirma: «antes de derreter, as coisas secam» (Ramos, *Cujo* 17). Morbidade, portanto, corolário do interesse pela matéria esvaziada. Ele continua: «Cansei de arrancar pele das coisas. Dá sempre no mesmo: atrás da madeira, a madeira, dentro do óleo, o óleo, no interior do plástico, o plástico», concluindo, assim como em *Ó*, um tanto meditativo, acerca da matéria: «a natureza é mais repetitiva do que gostaríamos de admitir – é que somos tão repetitivos quanto ela: por trás da ambição, a ambição, no interior do cansaço, o cansaço mesmo» (39). A qualificação da *phýsis*, portanto, avulta que ela nunca está para além de si mesma, não consegue elaborar uma *ex-tasis*. Daí que objetos «naturais», como a madeira, pouco poderiam ser completamente distintos de industriais, como o plástico, uma vez que, se aplicarmos aqui a lógica muito posteriormente empregada em *Ó*, a indústria não fará mais que intensificar a imanência da matéria, tornando-a ainda mais repetitiva, ou seja, radicalizando aquilo que lhe é próprio. Por outro lado, quem observa os materiais é o sujeito, e tal repetição poderia apontar para uma redução segundo a qual, tomado o plástico, resta um plástico puro, absoluto. Não seria possível afirmar que Ramos adota uma posição fenomenológica, mas apenas lembramos que um dos ímpetus dela seria reduzir as coisas àquilo sem o qual elas não existiriam. Em termos husserlianos, por exemplo, não interessaria a especificidade da manifestação do vermelho, mas alçar «o sentido do pensamento do vermelho em geral» (Husserl 83), isto é, o vermelho puro, absoluto, livre de toda diferença, nuance.

Não se restringindo a *III*, a tarefa de redimir a matéria amorfa iria se tornar importante para Ramos no seguir de sua carreira. Em 2005 ele monta no MAM *Monólogo para um cachorro morto*, sobre a qual explica: «no caso do cachorro morto, filmamos na rodovia Raposo Tavares [...] Eu desço do carro, vou até o *guardarail* onde encontrei um cachorro morto, coloco uma pequena base de mármore branco sob o cachorro e, na outra extremidade, o *CD-player*, com os falantes voltados para o animal» e conclui: «ligo o aparelho, entro no carro e vou embora. Tomadas do aparelho tocando o monólogo para o cachorro, enquanto os carros passam» (Ramos, *Ensaio geral* 359). Na exposição, o vídeo com a composição da obra volumétrica, além de um texto impresso, é colocado ao lado de imensos blocos de pedra. Um procedimento similar o artista faz, desta vez, com um junco em uma praia, como diz: «No caso do tronco podre, vou até uma praia, onde há um tronco caído sobre a areia. Amarro numa base de granito preto ao tronco e o aparelho de som à base. Ligo o aparelho e vou embora. A maré sobre e inunda o tronco e o aparelho de som», finaliza, «enquanto a leitura do monólogo é tocada» (359). Além da exposição, tais trabalhos geram uma série de poemas e fotografias produzidos, como diz, «ao longo de 14 anos com grandes períodos de esquecimento» e que resultam na publicação, em 2011, do livro *Junco*.

Aqui temos uma reflexão sobre a matéria que oscila entre os dois polos, quais sejam: seu aspecto imanente, que garante sua indiferença a nós, ou seja, uma concretude que lhe é própria e radical e que a torna, ao contrário, um tanto abstrata aos olhos humanos, pouco específica; e, na outra mão, a compaixão redentora do homem enquanto forma de retirá-la de um anonimato ao qual a própria humanidade a relega despertada, justamente, pela consciência do homem de que um dia também será reduzido à indiferenciação em relação aos outros seres em razão da morte. Em meio às fotos de um cachorro morto na beira da estrada e de um junco na praia, lemos:

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

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

e nunca vi um animal mais feio
 nem pude ouvir o seu latido.
 Por isso durmo e não pergunto
 junto aos juncos (Ramos, *Junco* 73).

O animal e a madeira são trazidos à cena também por causa daquilo que possuem de silencioso e impenetrável – e, exatamente neste ponto, o texto os associa aos outros objetos como o caco de vidro, a areia e o sargaço. Além disso, há o grau mínimo de identificação que é explicitamente assinalado neste momento, no qual se lê:

O cão, velho cão
 é tempo
 intervalo
 entre duas chuvas.

Espatifado
 É como sou, serei:
 Pedaçó
 De sono

Pronto pro assalto (Ramos, *Junco* 73).

E, finalmente, a compaixão – que aqui é mais seca ou ríspida, embora prescindida do mesmo movimento transcendental do humano, qual seja, aquele segundo o qual ele sai de si para se colocar no lugar do outro, no caso, animal:

para causar
ganidos ou mexer
o rabo –
cuidado

com carros
matamos
e deixamos
no asfalto (*Ramos, Junco* 110).

Teríamos revelado no excerto outra face da indústria, a saber, a de automóveis e todo aparato que ela mobiliza, como as rodovias. Carros e asfalto, ao lado da Polícia Militar de São Paulo e da indústria de alimentos são construções humanas que retiram as biografias dos corpos biológicos e os tornam pura matéria não individuada, sem valor, que, logo, pode ser morta sem qualquer memória – haveria afinidade entre indústria e política porque, como anotavam Karl Marx e Friedrich Engels em *A ideologia alemã*, escrito entre 1845 e 1846, «as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante na sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante» (47). Ora, se em *Strange things* os aviões estão pacificamente ao lado da música contra o linchamento dos negros, em *Monólogo para um cachorro morto* e *Junco* uma coisa não pode conviver com a outra: ou carro ou cão, é preciso optar, e o poeta não se furta em tomar o partido dos bichos, assim como fizera com os 111, as galinhas e os demais detentos, ao passo que se colocou contra os frigoríficos. Uma industrial poética anti-indústria?

Após *Cujo*, a figuração redentora do animal aparece no livro subsequente, a saber, *O pão do corvo*, de 2001. Trata-se de uma passagem intitulada «Eu cuido deles», na qual se lê: «Desde que a estrada chegou eu cuido deles. Só preciso de uma pá, um pouco de cal e uma bicicleta», diz o narrador, ao que completa, «toda manhã tem um cachorro novo. Pelo menos um. Eu olho bem pra ele. Às vezes vem uns pedaços de asfalto juntos, pedregulhos de piche grudados no pelo. Procuo», finaliza o narrador, «me lembrar de onde ele era. Anoto o tamanho, o desenho das manchas, o lugar onde o carro pegou e data. Preciso desenterrar os mais antigos e abrir lugar para os novos. Queria saber o nome deles» (37). Se, um pouco mais adiante, o repetidamente meditativo narrador infere que a «leoa faz luto e uiva pela morte de um amigo leão na estepe» (40), sua tarefa aqui é muito clara: elaborar o luto. E, da seguinte forma poderíamos descrever o enredo sob o qual desenrola suas ações: um homem mora no campo e, de repente, chegam as empreiteiras, ou seja, o capital em sua articulação com o Estado e constrói uma rodovia. A partir daí, multiplicam-se o número

de animais mortos, especialmente os cães que, então, são recolhidos pelo narrador que realiza, finalmente, uma cerimônia fúnebre, ritualizando o decesso dos bichos. Porém, se a indústria é forte marca das primeiras obras de Ramos; assim como em *Cujo*, a matéria ainda interessa enquanto forma artificial, todavia esvaziada de função/sentido, conforme mostramos por meio da categoria do «silêncio» e, finalmente; se em *O pão do corvo* a indústria, embora esteja como elemento de composição, receba um tratamento dialético a partir da emergência da compaixão pela vida por ela massacrada, aqui um terceiro modo de contatar a matéria também passará a se colocar de maneira mais incisiva.

Intracorpo

No interstício entre indústria e anti-indústria, silêncio e compaixão, algumas passagens de *O pão do corvo* dão lugar a uma outra forma de articulação entre natureza e cultura na qual o «eu», por sua vez, se rarefaz, especialmente quando, finalmente, o narrador se pergunta: «Quando foi que amei o intermediário, corpo viscoso e provisório, nem fome nem alimento? Quando foi que virei um cão sarnento e me tornei um lobo, quando foi que me tornei praia?». Após, portanto, passar a «amar o intermediário», ele confessa: «Eu moro por ali, é meu direito. [...] sei quando o sangue de um cachorro pinga na areia ou em outro animal, sou também os animais pequenos que eles mordem embora precise escapar antes disso. Já estive», continua, «em um siri, morei num pequeno gambá dentro de um oco, por dois anos. Foi um escorpião que me matou, eu me transformei antes. O veneno dá sono» (19). Se em todas outras passagens citadas poderíamos delimitar que se trata de um mesmo eu-narrador, aqui já não se pode divisar se se refere a um homem ou a um bicho. Tal processo se desenvolve de modo a culminar no momento no qual ele encontra com o lobo que estava «fora da jaula. Acho que a ideia do Voelner era que eu tocasse o lobo sem perceber, dormindo, mas o animal ficou longe de mim» (26). E, na sequência, lemos:

Dias assim, meus uivos, até atacar o velho e me transformar nele. Voelner me contou depois quando se queixava amargamente de mim, torcendo os dedos como sempre, e reconstituindo tudo. Voelner entrou devagar na casa do velho, era muito tarde e ele tinha a chave. Me soltou lá dentro. Fiquei deitado por um tempo mas eu tinha a minha fome de lobo, ele calculou isso, a acidez em meu estômago. Então foi só seguir o cheiro forte do alimento, o alimento era o velho, subir a escada até o quarto em que ele ressonava. Deitei ao pé da sua porta e comecei a rosnar. Quando o velo virou a maçaneta eu ataquei por baixo, jogando-o de costas no chão do quarto e subindo nele, procurei a garganta. Agora eu era o velho, um animal rosnando sobre mim, dei a mão pra que não atacasse minha garganta, empurrando-o para baixo e acetando um chute no seu estomago (Ramos, *O pão do corvo* 26).

Não há a consciência da transformação, mas, antes, sua indiscernibilidade em relação a própria ação que faz este homem-lobo atacar um homem e, concomitante e paradoxalmente, ver-se enquanto homem. Sabemos que ele se torna lobo, mas há uma confusão, algumas aporias, que tendem a deixar o ato mais na esfera da intensidade que da nitidez de um ato com início, meio e fim.¹⁰ Processo que se desenrola também, vale dizer, em *Ó*, que elabora um grande trabalho rumo a produção de um corpo igualmente intermediário e provisório, porém, marcado pelo aspecto sonoro e que se manifesta, especialmente, nos sete «ós», finalmente, sorte de refrão de uma obra caracterizada pela circularidade. Como temos no trecho que, de algum modo, resume todo argumento que viemos levantando sobre a obra de Ramos:

A transformação da natureza em técnica ou mecanismo, espécie de grito de glória da idade industrial, apenas coloca a boneca russa dentro de um ciclo que nós mesmos criamos, que conhecemos e dominamos, portanto. Este ciclo mecânico é ainda mais intenso que o da natureza e o arco do seu regresso mais realçado e aparente. Na verdade, somente nossa gratuidade e espanto conseguem quebrar este ciclo [...]. No entanto, sabemos de sua potência-nuvem, de sua potência-ó, de seu destino voz. Este desperdício é que nos faz merecer nosso nome; este prejuízo é que nos faz únicos (Ramos, *Ó* 104).

Presente na passagem «Bonecas russas, lição de teatro», o trecho exacerba consubstancialidade entre natureza e indústria, tecida pela circularidade daquela que esta intensifica – pode-se depreender que a «filosofia» do narrador segue na contramão daquela de Heráclito, afinal, como diz, «o rio [...] que não banharia duas vezes o mesmo homem, é uma boneca russa de água, enrolado a si mesmo em turbilhões, repetindo-se enquanto procura o mar» (Ramos, *Ó* 99). A impressão é que a quebra com a repetição seria possível justamente por meio da potência-ó, realçada ou possibilitada pelo destino voz que haveria no interior da matéria, e também por algo que seria próprio do homem, tal qual a «gratuidade». Na sequência, o narrador se compara a um «mendigo pré-socrático, urbano e peripatético» e, ao identificar nos cães estes mesmos determinismos – «eles são bonecas russas, cães dentro de cães, mas não parecem se importar com isso» –, dirige a eles o mesmo que já havia destinado às galinhas: «estendo minha simpatia aos cães severos» (Ramos, *Ó* 101).

Assim, duas tendências de *Ó* estão postas: a abordagem empirista da natureza, indicada também pela referência à escola aristotélica e que serve para diagnosticar na matéria sorte de determinismos intrínsecos, imanentes; e a possibilidade de transgressão de tais determinantes repartidas, por sua vez, em duas frentes: ora é atribuída à então indefinida *potência-nuvem* ou *potência-ó*, ora indicada enquanto um próprio

10 Cf. *Mil platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, especialmente o conceito de «devir animal», presente no capítulo «Devir imperceptível, devir-intenso, devir-animal», assim como o modo pelo qual tal conceito ressoa no capítulo «Um só ou vários lobos», adequado à referida passagem de *O pão do corvo*.

do homem, como o ócio. Quanto à primeira, nota-se que ela não seria exclusividade dos animais, afinal, como posteriormente explana o narrador, «Conforme ficamos velhos, [...] parece que precisamos aumentar nossos automatismos [...] delimitando assim, como lobos quando urinam, nosso território» (Ramos, *Ó* 125). Quanto à segunda, pode-se dizer que a primeira frase de *Ó* caminha neste sentido: «Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes», lemos em «Manchas na pele, linguagem». Esta não coincidência entre o «eu» e seu próprio corpo é o que o permite transcendê-lo, superando a referida continuidade entre natureza e cultura que uniria, por sua vez, homens de idade avançada e lobos. Não fortuitamente, aqui também se evoca a questão da velhice para caracterizá-la enquanto processo «excessivamente contínuo» (16), assim como argumenta que para superá-la junto a morte, recorreremos a um instrumento, a «*linguagem*» (17). É nela, conclui, «que a tentamos prender, antes que o gás escape de uma vez e sejamos tão-somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa própria fusão indeterminada na matéria» (17).

Mas, poderíamos perguntar, e a *potência-ó*? Em «Manchas na pele, linguagem» é ensaiada uma tentativa de superação desta dicotomia – que se encontra embasada em todo edifício do pensamento ocidental,¹¹ vale lembrar. Os termos com os quais o narrador faz isso são sintomáticos: «talvez seja melhor tratar dessa estranha ferramenta, a linguagem, que me põe para fora do corpo», o que significa, em suas palavras, «tentar apreendê-la, indeciso entre o mugido daquilo que vai sob a camisa e a fatuidade grandiosa das minhas frases». Ele não apenas qualifica o que está aquém da linguagem como um mugido, mas o coloca em oposição à eloquência elevada; sem esquecer, obviamente, da roupa como transcendência da animalidade, conforme a referência à camisa. Sente-se impelido a tomar uma decisão: «sem conseguir escolher se a vida é benção ou matéria estúpida», «matéria ou linguagem?» (Ramos, *Ó* 18). Todavia, aqui sua opção é por restar numa «via intermediária» por ele denominada como «reino da pergunta – ou», continua, «de uma explicação que não explica nunca» porque, com isso, produz-se, conclui, finalmente, o narrador-pensador, «uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo» (19).

Sob a ótica por meio da qual estamos abordando a obra de Nuno Ramos é como se tal tentativa de superação resultasse fracassada, redundando no já exibido silêncio. Porém, o ponto que se inaugura aqui, e que será fundamental para entender a *potência-ó*, é a já apontada correspondência entre cultura e natureza à dicotomia voz – em termos aristotélicos ou o «mugido», conforme o narrador – e linguagem, respectivamente. Aliás, notamos que, em *Ó*, há alguns momentos nos quais são atribuídos aos animais

11 Em *A política*, Aristóteles caracteriza o homem como «animal cívico» especialmente porque «a natureza [...] concedeu apenas a ele o dom da palavra, que não devemos confundir com os sons da voz». Enquanto «estes são apenas a expressão de sensações agradáveis ou desagradáveis, de que os outros animais são, como nós, capazes», a linguagem, definido por Aristóteles como o «comercio da palavra», possibilita-o a definição do «justo e do injusto» (5). Pode-se dizer que a ideia de que o animal, como dizia Hegel, possui «consciência em-si», ou seja, em continuidade com as necessidades, enquanto o homem «para-si», transcendendo o corpo, é hegemônica em toda filosofia ocidental. Aqui lembramos mais uma vez do problema de «Galinhas, justiça», no qual o homem «sai de si» para encerrar na justiça.

a possibilidade de romperem os automatismos do corpo e o silêncio. As considerações sobre o boi¹² realizadas em «Galinhas, justiça» seriam um exemplo, especificamente quando o narrador propõe que o animal seria capaz de manter sua «unidade preservada», o que o tornaria irreduzível à circularidade industrial. Posteriormente, noutra passagem, há um o elogio ao vira-lata, no qual se enaltece sua capacidade de perdoar «nossa inconstância» (Ramos, Ó 150). O mesmo, finalmente, para um outro elogio, desta vez ao bode, animal que, segundo Ó, estaria não apenas «pronto a nos olhar meio de lado», assim como, conclui o narrador com uma máxima que parece conter algum eco de François Rabelais:¹³ «Como um herege, morre queimado, mas rindo de quem o queima. O bode ri de quem o queima. O bode ri de nós» (Ramos, Ó 194-195).

Esta figuração dos animais demonstra que a compaixão ao bicho em Ó não necessariamente produz uma *ekstasis* catártica,¹⁴ como em «Galinhas, justiça», na qual uma divisão pré-determinada entre cultura e natureza, condicionado e não condicionado, apenas é reforçada após uma purgação. Diferentemente, aventa-se a possibilidade de o animal possuir o que era postulado enquanto o próprio do homem. Logo, tanto o «silêncio» quanto a «compaixão» estão ressignificados e parecem fazer parte de uma configuração distinta, integrando uma engrenagem que produzirá outros efeitos. O mesmo se passa, aliás, com a ideia de circularidade, tão associada aos automatismos da natureza/indústria – nota-se que, assim como a voz, o grito, expressão de gozo ou dor, a circularidade também está implicada no título do livro, «ó»,¹⁵ inscrevendo-se não em sua acústica, mas em sua forma imagética. Talvez por isso o estranhamento à circularidade se manifeste na obra não apenas no plano semântico, mas, especialmente, no semiótico. Logo, o texto passa a se articular formalmente de modo a produzir ciclos curtos, intensos. Lemos em «Sinais de um pai sumido, canção»:

A verdade é que a fôrma de outro corpo nos controla e veste por dentro, como se fôssemos a roupa dele. Não há órgão algum dentro de nossa pele, não há miolos dentro da caixa craniana, nem intestino debaixo da pança – não, há a fôrma vazia de um cadáver, o retorno adiado de um amor grudento, que não consola nem protege, nem compreende. Apenas educa. Um morto nos educa. Mova a tua língua: exercício para as bilabiais. Repita comigo. Passos de dança. Flexões. Pedaladas. Um morto nos educa: eu te apresento a literatura. Eu te apresento uma guarnição romana. Este é o sistema jurídico. Esta é a tragédia. Esta é a comédia. O mapa do mundo. O veludo. Repita.

12 Nuno Ramos sempre deixou explícita a importância da poesia de Carlos Drummond de Andrade para seu trabalho. Valeria lembrar, aqui, dos bois de *José* (1942) e *Claro enigma* (1951).

13 Numa das epígrafes à *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, lemos que o rir seria o próprio do homem.

14 Tal caracterização se aplicaria à «Galinhas, justiça», não à obra restante de Ramos. O que quer dizer, mais uma vez, que o silêncio e a compaixão não podem ser opostos ao *intracorpo*, mas também o produz.

15 Cf. O sermão de Padre Antônio Vieira «Nossa Senhora do Ó» (1640).

Logo:

Repita. Um morto nos educa. O planeta é redondo. O beijo é bom. O cabelo cresce. O carro corre. A cor colore. A água mata, de excesso ou de sede. A barba desce. A neve. Repita: eles estão contra nós. Nós podemos dar com o tacape na cabeça deles. Repita. A cabeça é a deles. Não é a nossa. Faça um gesto redondo. Faça um gesto banal. Repita. Redondo quer dizer um ciclo. A vida é um ciclo. Repita. Um circuito. Repita circuito. Sempre cantando. Refrão. Repita. Isso é educação. Eu te apresento a alegria. Eu te apresento um sorriso. Eu te apresento o poente, o delírio. A garatuja. Esse aí é teu pau, duro. Refrão. Cantando. Repita (Ramos, Ó 182).

Se na circularidade o corpo determina a mente, aqui o morto – sorte de herança, saber acumulado – condiciona o vivo. Todavia, é como se o texto entrasse em curto-circuito e a industriiosidade dos gestos garantida pela educação dos mortos vai, aos poucos, colapsando, gerando associações diversas em espirais, assemelhando-se a *staccatos*, ganhando ritmo e forma musical. Na sequência, temos uma das poucas passagens que, por meio de um itálico, dá-se a impressão que se rompe com o narrador, quando outra figura começa a contar uma história de forte aspecto mítico: «*hoje não vou cantar. Vou falar com vocês. Houve um tempo em que os homens só sabiam mugir. Ou trinar como os pássaros. Ou zumbir como as vespas. Então descobriram o canto*» e, assim, «*Os bichos passaram a trabalhar para eles*» (Ramos, Ó 189). A fábula é narrada por um menino e menciona também a ausência do pai como o duplo que governa ou deveria governar: «esperava que assim o círculo dos bichos se desfizesse e que retornassem àquele ir e vir constante, próprio dos animais. Qual nada. Estão ele se decide levantar e para o espanto dos animais, num pulo súbito», conclui, «fura o círculo e sai caminhando, com a procissão de bichos atrás» (189). Os animais rompem seu ciclo para acompanhar o canto do humano enquanto este perde a linguagem, tornando-se capaz de expelir apenas ruídos, o que leva os animais a abandoná-lo.

Assim, abre-se caminho para, finalmente, o que seria sorte de refrão de Ó, seu ponto máximo de culminação, a saber, os fragmentos do «Primeiro ó» até o «Sétimo ó» que, sintomaticamente, são grafados na forma do itálico, assim como a passagem que indicava um rompimento com o «eu», na qual um menino se tornava o narrador. A cena que abre o primeiro «ó» não poderia ser mais significativa: «ao carregar no estomago frutos e pedras (como o lobo da história) e caminhar sobre as cinzas dos pés feitos de cinza», então, «alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme, que toma primeiro os que ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre». Alguém ou mesmo narrador das outras passagens está caminhando com pedras no interior do estomago, o que denota uma violenta introdução da matéria exterior no corpo e, talvez, a necessidade de sua expulsão, assim como incomodo para a articulação da fala que isto pode gerar; ele se compara a um lobo – o mesmo de *O pão do corvo?* –, ao passo que o

corpo físico que sustenta seu andar é pulverizado, torna-se poeira.¹⁶ Ao contrário de «Manchas na pele, linguagem», o instrumento linguagem já pretende substituir eternamente o que se ausenta com a passagem do tempo, tornando-se contínuo em relação ao ambiente externo. Esta benção desce à matéria estúpida obrigando, por assim dizer, a falar de boca cheia.¹⁷

O «ó» é, portanto, e como lemos, «feito um escombro bonito», um «canto», um «espanto», um grito alto e contínuo mas, como alerta, «não um mantra mas um zumbido de vespa, um zangão na avenida» como, continua, «um dia (como um dia) onde o corpo bate e zumba, zumba um ó, uma lâmina metálica, constante, um hino ríspido, zurro, o que será isto, no meio da avenida» (Ramos, Ó 60). Grito, zumbido, metal, zurro: a linguagem vai à voz, à matéria; a animália à matéria industrial, aos próprios do humano, afinal, o zangão está na avenida; e a matéria, por sua vez, é um escombro, algo fantasmagórico, ou, ainda, em acordo com suas palavras: «sombra da nuvem, a linha da espuma, o samba nos juncos» (60). Enfim:

feito microfonia, um ó que fosse crescendo também nos bichos, nas colmeias, no pelo dos ursos, na lâ das mariposas e das taturanas, no chiado do leão sem dentes que segue de longe a própria matilha sem ouvir o ó crescente das hienas que comem, comem neste momento o seu próprio cadáver, um ó aos ratos, à astúcia entocada, ao espinho na pata, um ó em dó, em si, de lata, de lata, painéis de querosene incendiadas, um ó pelo menino assassinado por outro menino, um ó pelo seu assassino, um ó de todos os meninos, sem barba, sem pelo e sem castigo então eu me apresentaria ao mar, ao velho lobo, ó maior e grave e arenoso, eu me apresentaria à água inteira que me lambe agora os pés (meus pés, feitos de cinza, se apresentariam), abriria meus braços sem nadar, não eu, boiar talvez, e deixaria o gordo tronco que tem minhas digitais e minha idade com seus parasitas pelos, calos, suas meias-palavras e seus meios-termos, seu parasita amor perdido lá atrás, afastando-me da praia com a qual me acostumei, me separaria de suas luzes, de suas vulvas talvez, pretas, roxas, cinzentas, fitando o céu sombrio, a linha das montanhas verdes, flutuando então na minha banha, incendiando a pira da fuligem da memória (quem lembra, teme), imóvel na onda alta onde um cargueiro passa perto, vulto negro enorme, ó da morte e do esquecimento, também aí há um ó (Ramos, Ó 60-61).

O narrador, com os pés desintegrados, vai à praia – espaço intersticial, como já trabalhou tanto a psicanálise quanto a literatura¹⁸ – ao lobo, ao junco e à memória do

16 Raúl Antelo lembra que «a criação de poeira» na obra de Marcel Duchamp «era uma posta do *retard* em obra, uma materialização do tempo e da diferença (149). Rodrigo Naves, como mostramos, atentava como a poeira, na obra plástica de Ramos, deformava o objeto.

17 Cf. Deleuze, *Lógica do sentido*.

18 Para uma sistematização deste tópico, cf. Dayrell, em Referências.

menino assassinado para celebrar, também, seu próprio desaparecimento, ou seja, como virará pó e fuligem para a lembrança de outrem ao se lançar para boiar no mar, o que, finalmente, como diz, é um «ó». Além disso, há certa cisão com o «eu» sugerido pelo itálico. Assim, enquanto espaço de entrelaçamento, há sorte de rarefação das marcas históricas no ciclo dos «ós» que acompanha tal apagamento do «eu», ou seja, não há veleidades íntimas típicas do Romance burguês e, logo, pouco se apresentam sólidas expressões da realidade local. Antes, o impreciso contexto está matizado de maneira similar ao asfalto em sua simples desintegração, afinal, o menino assassinado é logo generalizado a «todos os meninos, sem barba, sem pelo e sem castigo». Algo em torno disso sinaliza o «Segundo ó», ao se situar nem «nas coisas quentes nem na vontade» (Ramos, Ó 89). Substituindo, assim, o estado reflexivo ou meditativo pelo performático ao buscar não uma regra intrínseca ao «ó», mas dar a ele múltiplas corporeidades¹⁹ provisórias e intermediárias entre automatismo e justiça, mugido e linguagem, como continua o agora cindido narrador: «sons muito agudos» que, todavia, «não são gritos mas grunhidos do arrepio que há nas unhas contras os vidros, há ainda, no calcanhar contra a areia» atravessando as «coisas sólidas, no cubo de cimento e brita na base do pilar, deve estar no nó da madeira no móvel antigo» (Ramos, Ó 89).

Cava-se, na matéria industrial e dura, sua *potência-ó*, sua *potência-nuvem*. O que nos colocaria distantes da matéria um tanto reduzida, fechada em si, silenciosa e indiferente das primeiras obras de Ramos e de outras passagens de Ó. Afinal, o «ó» também é algo além da natureza e aquém da funcionalidade, mas de uma forma completamente distinta, especialmente porque ele diz respeito a um contato, uma convergência, um toque. Tanto que, se no «Quarto ó» lemos que a voz é parte da matéria, como o próprio texto havia, anteriormente, indicado, aqui ela se torna algo fantasmática, como se lê: «a trama da saliva e da derme, do sopro batendo por dentro nos dentes, dá à voz a digital de um fantasma» (Ramos, Ó 157). E, por outro lado, o narrador, ao vislumbrar, no «Terceiro ó», um «ó miúdo», nota como ali seu «eu», sua individuação se perde: «te perdi minha asma-nome, câmara clara, como foste escapular de mim» (98). O silêncio e a compaixão cedem, como lemos no «Quinto ó», a uma «ode aos excrementos», que se configura como «a digital de um eco» ou como «o murmúrio amortecido da vontade de dar nome-amor aos bichos e carniças, e à hora em que ambos mordem uma polpa única» (177). Antes, trata-se de produzir um *nome-amor* à matéria, assim como de imagens de corpo intermediário.

Poderíamos dizer com o filósofo Emanuele Coccia que o «ó» possui como característica principal ser absolutamente ou autenticamente sensível. Sorte de *intracorpo* composto por imagens, ou seja, um conjunto de formas que existem «alienadas da própria matéria, mas, exatamente por isso, infinitamente apropriáveis» (*A vida sensível* 69), o sensível não é puramente físico nem fenômeno em si mesmo, como quis, por sua

19 Em *A vida sensível*, diz Emanuele Coccia: «Natureza (*phýsis*) não é senão a força que torna possível o nascimento das coisas» (18).

vez, a fenomenologia, mas um corpo intermediário além do corpo físico e aquém do espírito. Ele é, diz Coccia, «a vida sobrenatural das coisas – a vida das coisas além de sua natureza, para além de sua existência física – e, simultaneamente, a sua existência infra-cultural e infra-psíquica» (69). A capacidade de se perder nele, de fabricá-lo, seria não o próprio do homem, mas, ao contrário, aquilo que o humano faz com maior intensidade, pois, como escreve o filósofo:

A humanidade não é o Outro da animalidade ou do biológico, mas o animal absoluto, a vida absolutamente sensível. Nenhum dos traços que caracterizam a vida humana está ausente na vida sensível dos outros animais: a distância é tão somente relativa ao grau e não à natureza. [...] A superioridade humana é a força de se perder no sensível, de amá-lo a ponto de ser capaz de produzi-lo (Coccia, *A vida sensível* 60).

Como o ponto central de Ó é sonoro, lembramos que Coccia argumenta que «a linguagem não é senão uma voz que se tornou capaz de toda e qualquer forma de som, assim como a roupa não é senão uma pelagem que se tornou capaz de identificar-se com todos os corpos do mundo» (*A vida sensível* 87), portanto, a linguagem nada teria a ver com a justiça enquanto um outro do automatismo da necessidade, mas seria antes uma voz numa das maiores intensidades que a natureza pode oferecer, um mugido imenso. Uma microfonia gigantesca que reinsere o homem *enquanto* natureza, sendo sua posição a de realizar aquilo que os bichos, todavia, já fazem: são os «zzz's» dos animais somados às palavras superando, finalmente, a separação opositiva e sobre a qual se deve decidir, entre mugido sob a camisa e a grandiloquência.

Por isso, o «Sétimo ó» demarca uma busca incansável por aquilo que escapa ao corpo humano pelas suas deficiências, não para corrigi-lo, vale dizer, mas para obter prazer e alegria: «Me divirto com minha própria miopia e guardo as propriedades do que é físico em alguma coisa que não é tato e não é vista – é sono e confusão cansada, é a gaga frase de uma alegria estranha, é alguma coisa que esqueci agora» (Ramos, Ó 269-270). Os temas se repetem, mas, agora, enquanto diferença. Pois no «Sexto ó», a questão era justamente repetição: «e digo palavras combinadas – bom dia, como vai, boa noite – o nome, a atividade, o tom da voz, a atitude, a última piada – e me escondo clandestino num navio de carga transparente feito aço-vidro, de madeira-ar, de um calado-vento submerso» (205): e, se aqui se trata de um esconderijo clandestino, ilegal, no interior de uma imensa máquina industrial feita de ar, fantasmagórica, no «Sétimo ó» é uma alegria estranha oriunda do esquecimento. A palavra é gaga, a rotina, talvez como quisesse Heráclito, não retorna, e não há controle sobre as coisas: a máquina está emperrada, o zangão está na avenida, os hinos são ríspidos, a vida é sonho, e, sobretudo, estranhamente alegre. Uma *ekstasis* menos purgativa que dionisíaca.

Referências

- Adorno, Theodor. «O ensaio como forma». *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. Editora 34, 2003.
- Agamben, Giorgio. «Bataille e o paradoxo da soberania». Tradução de Nilcéia Valdati. *Outra Travessia*, vol. 5, 2005, pp. 91-93.
- . *Homo Sacer. Poder Soberano e Vida Nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Editora UFMG, 2002.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade. Poesia completa e prosa. Volume único*. José Aguilar, 1973.
- Antelo, Raúl. *Maria com Marcel Duchamp nos trópicos*. Editora UFMG, 2010.
- Aristóteles. *A política*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Martins Fontes, 2006.
- Auerbach, Erich. *Mímesis*. Tradução de Suzi Frankl Sperber. Editora da Universidade de São Paulo / Editora Perspectiva, 1971.
- Benjamin, Walter. «O narrador». *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Brasiliense, 1994.
- Cândido, Antônio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos 1750-1880*. Ouro sobre azul, 2009.
- Coccia, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Cultura e Barbárie, 2010.
- . «O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política». Tradução de Jorge Wolff. *Outra Travessia*, vol. 14, 2012, pp. 7-21.
- Dayrell, João Guilherme. «Literatura como litoral: comparar culturas, traduzir naturezas». *Remate de Males*, vol. 37, 2017, pp. 945-969.
- Deleuze, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. Perspectiva, 2009.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia V. 4*. Tradução de Suely Rolnik. Editora 34, 2008.
- . *Kafka. Para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Assírio & Alvim, 2003.
- . *O anti-édipo*. Tradução de Georges Lamazière. Imago Editora, 1976.
- Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. Editora 34, 1998.
- Garramuño, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rocco, 2014.
- Goldfeder, André. *Coisas-mapa para homens cegos. Nuno Ramos, voz e materialidades em atravessamento*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular, 2018.
- Husserl, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Tradução de Artur Mourão. Edições 70, 2008.

- Machado, Roberto. *O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*. Jorge Zahar, 2006.
- Mammì, Lorenzo. «Noites Brancas». *Noites Brancas*. Casa da Imagem, s. f.
- . *Nuno Ramos. O que resta: arte e crítica de arte*. Companhia das Letras, 2012.
- Mammì, Lorenzo, Rodrigo Naves e Alberto Tassinari. *Nuno Ramos*. Ática, 1997.
- Marx, Karl e Friedrich Engels. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stiner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. Tradução: Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Cavini Martorano. Boitempo, 2007.
- Moretti, Franco. «O século sério.» Tradução: Alípio Correa e Sandra Correa. *Novos estudos CEBRAP*, n° 65, março de 2003, pp. 3-33.
- Naves, Rodrigo. «Em pó». *Nuno Ramos*, A. Tassinari, L. Mammì e R. Naves. Ática, 1997.
- Nicodemo, Thiago Lima. «Subsídios para o estudo das relações intelectuais entre Antônio Cândido e Sérgio Buarque». *Interpretações do Brasil. E-papers*, vol. 1, 2014, pp. 258-290.
- Oliveira, Eduardo Jorge. *A invenção de uma pele. Nuno Ramos em obras*. Iluminuras, 2018.
- Poe, Edgar Allan. «O homem da multidão». *Histórias extraordinárias*, Edgar Allan Poe. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. Companhia das Letras, 2008.
- Ramos, Nuno. *Cujo*. Editora 34, 1993.
- . *Ensaio geral. Projetos, roteiros, ensaios, memória*. Globo, 2007.
- . *Junco*. Iluminuras, 2011.
- . *Ó*. Iluminuras, 2008.
- . *O pão do corvo*. Editora 34, 2001.
- Starobinski, Jean. «É possível definir o ensaio?». Tradução: Bruna Torlay. *Remate de Males*, vol. 31.1-2, 2011, pp. 13-24.
- Stuart, Julia. *Nuno Ramos*. EdUERJ, 2014.
- Tassinari, Alberto. «Gestar, justapor, aludir, duplicar». *Nuno Ramos*, A. Tassinari, L. Mammì e R. Naves. Ática, 1997.
- Vieira, Padre Antônio. *Sermões*. Tomo 1. Organização: Álcir Pécora. Hedra, 2014.