

ENSAÍSMO DE FICÇÃO NA OBRA DE NUNO RAMOS

FICTIONAL ESSAY IN THE WORK OF NUNO RAMOS

Gleidston Alis*

* gleidstonalis@yahoo.com.br

Gleidston Alis é doutor em Estudos Literários pela UFMG (Belo Horizonte-MG), com pós-doutorado pela mesma instituição.

RESUMO: Nuno Ramos, artista plástico de reconhecimento internacional e escritor de uma obra já bastante aclamada e inovadora, transita por diferentes campos da arte contemporânea. Esse trânsito, que, cada vez mais, procura imiscuir meios de produção, estilos, materiais, discursos, e tudo quanto seja possível entre temas e técnicas, cria uma arte inespecífica de destaque no contexto atual. O presente artigo traz reflexões acerca de seu livro Ó, de 2008, quanto ao tensionamento dos gêneros literários ensaio e conto, na construção de um texto peculiar, de difícil definição, mas, também por isso, de grande valor literário.

PALAVRAS-CHAVE: Nuno Ramos; ensaio; conto; gêneros literários; inespecificidade.

ABSTRACT: Nuno Ramos, an internationally recognized plastic artist and writer of already highly acclaimed and innovative work, moves through different fields of contemporary art. This transit, which increasingly seeks to mix means of production, styles, materials, discourses, and everything possible between themes and techniques, creates a non-specific art that stands out in the current context. This paper brings reflections about his book Ó, from 2008, regarding the tension between the literary genres essay and short story, in the construction of a peculiar text, difficult to define, but also for that reason, of great literary value.

KEYWORDS: Nuno Ramos; essay; short story; literary genres; nonspecifity.

A lama, o tempo, as orações (in)subordinadas. A tinta, o aço, a epifania, o pelo e a pele dos cachorros mortos, o dó maior, a metáfora, a asserção inconclusa, o sal que a maré traz, o silêncio, o branco, o breu, o susto, a enumeração. Na arte contemporânea, de um modo geral, e muito particularmente na obra de Nuno Ramos, o hibridismo, o entrecruzamento de discursos, gêneros, materiais, modos de fazer, etc., suscita sempre muito interesse. Uma lista tão díspar, diversa e, ainda assim, reduzida, como a apresentada na abertura deste texto, ilustra um pouco do universo difuso de meios e conceitos com os quais o artista paulistano lida, tanto nas artes plásticas – seu campo de atuação inicial, por meio do qual ganhou notoriedade internacional – quanto na literatura – campo de incursão posterior, mas também já consolidado e com amplo reconhecimento da importância de sua obra¹. Talvez a mistura, que implica tanto na diluição quanto na síntese, seja um dos pouquíssimos pontos comuns que nos permitam caracterizar de algum modo mais abrangente a arte contemporânea. Contudo, nos melhores exemplos, tal procedimento não pode ser confundido com o elogio da superficialidade, mas sim empreendido de maneira vertical, com aprofundamento no conhecimento dos recursos-fonte a partir dos quais o artista se debruça e com especial atenção às escolhas realizadas. Assim se faz-re-faz a produção dos sentidos que instaura o “jogo” da ficção (cf. Iser, 1999b), a construção do poema “pós-utópico” (cf.

Campos, 1997), o convite para fruição ativa de uma “obra aberta” (cf. Eco, 1986):

As poéticas contemporâneas, ao proporem estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambiguidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (Eco, 1986, p. 93).

Diante do esgarçamento da ideia de “vanguarda” (cf. Siscar, 2016), a arte contemporânea parece mesmo se descolar dos ideários programáticos e da pretensão de obedecer a uma coesão hegemônica para se fartar no caldeirão da “inespecificidade” (cf. Garramuño, 2014), se embeber das tintas de outrem para nos embebedar com efeitos estéticos dispersivos, multidisciplinares, multissensoriais:

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. (Garramuño, 2014, p. 15).

1. Sobre a diversidade da obra de Nuno Ramos, ver: <https://www.nunoramos.com.br/>

2. Apenas a título de referência e recomendação de leitura, mencionaremos algumas das obras literárias de Nuno Ramos que não serão tratadas neste texto, mas que também são exemplares de sua busca programática pelo hibridismo e pelo desafio aos limites da linguagem “comum”: Em *Junco* (2011), livro de poemas e fotografias, as matérias verbal e visual compõem uma obra mista, na qual a imagem não ilustra o texto, mas se apresenta com autonomia, sem uma hierarquia entre os dois tipos de linguagem; Em *O pão do corvo* (2001) e *O mau vidraceiro* (2010), apesar da prevalência do texto curto em prosa, são diversos os problemas conceituais para a atribuição de um gênero aos textos, tendo em vista o uso da linguagem poética, da abstração e de uma série de elementos inusitados ao que comumente classificamos como conto ou crônica; Em *Sermões* (2015) e *Adeus, cavalo* (2017), além da presença desses mesmos componentes em uma prosa de maior fôlego, a fragmentação do discurso, bem como a presença de elementos cênicos e visuais também dificultam o estabelecimento de paralelos; Em *Ensaio Geral* (2007), *Verifique se o mesmo* (2019) e *Fooquedeu (um diário)* são apresentados textos dos mais variados gêneros, inclusive esboços e textos inconclusos, com um espaço maior para gêneros que extrapolam a esfera do tipicamente literário, abarcando ensaios acerca de política, artes em geral, depoimentos autobiográficos, entre outros, não necessariamente separados em textos distintos.

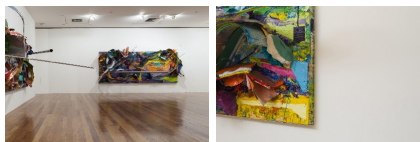
Nesse contexto de dissipação, como leitores, corremos o risco da adesão massiva à relegação da leitura literária, afogados pelo oceano informacional das redes sociais e dos mais diversos meios de comunicação interconectados. Mas também podemos ceder à sedução do deslocamento estranhado que só a arte produz, necessitando, para isso, da atenção aos detalhes e do gosto pela especulação com a linguagem. Para essa segunda alternativa, a obra de Nuno Ramos, em todos os seus campos e dimensões, é extremamente profícua, “inespecífica”, “aberta”, “destrutiva” (cf. Derrida, 1975)². Para não nos perdermos na abundância das profundezas possíveis e nem nos conformarmos com o verniz da superficialidade, todavia, é importante a seleção de um aspecto sobre o qual nos debruçarmos neste momento. O livro *Ó*, de 2008, e sua estranhada escrita, que emula o ensaio filosófico enquanto tece ficção, colocando em questão os processos de escrita acadêmico-protocolares e, ao mesmo tempo, abrindo flancos para a especulação literária fora das bases mais comuns da escrita de ficção, será o objeto de nossa leitura aqui.

1. ENSAÍSMO DE FICÇÃO EM Ó

Ó, publicado por Nuno Ramos em 2008, nos interpela com desafios de diversas ordens. Desde a expressividade monossilábica e polissêmica do título aos engendramentos

discursivos que soam inconclusos, com uma coesão fragmentada e nem um pouco óbvia, a estética da obra exige do leitor um grande protagonismo na produção dos sentidos. A tentativa de seu enquadramento em um gênero literário já implica em inquietações que vão muito além da necessidade de preencher uma ficha catalográfica ou de encontrar um espaço numa prateleira de biblioteca, rendendo importantes reflexões acerca dos temas tratados; do papel do escritor e, por extensão, da literatura; dos mecanismos e saberes agenciados para a leitura literária e para a leitura do mundo. O livro reúne vinte e cinco textos breves em prosa, catalogados, conforme os parâmetros internacionais de catalogação junto à Câmara Brasileira do Livro, como pertencentes ao gênero “conto”. Entretanto, todos esses dados, disponíveis na edição impressa da obra, perfeitamente aceitáveis para o cumprimento de uma tarefa ordinária, confrontam-se com a experiência de apreciação dos textos. Cada capítulo coloca em suspensão a relativa “estabilidade” que requer a caracterização de um gênero discursivo, tal como postulado por Bakhtin (1997, p. 280), sem, contudo, negar por completo a possibilidade de lidarmos com essas bases. A obra não se furta ou contorna a tradição dos estudos literários, mas se apropria de maneira muito particular dos conhecimentos culturalmente acumulados para subvertê-los e transformá-los também em matéria-prima para a arte.

3. No livro *Cujo*, de 1993, o autor escreveu: “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?” (p. 33). Em sua trajetória como artista plástico, é constante a ideia de lidar com a precariedade do transitório, da decomposição e da ruína. Apenas para citar um exemplo, *Marémobília*, de 2000, consiste em: “Na maré baixa, nove móveis são colocados em buracos com profundidades diversas na areia. Com a subida da maré, as covas são inundadas.” (Ramos, 2010, p. 216).
4. A título de exemplo desse aspecto na obra de Nuno Ramos, vale consultar a obra *Craca*, de 1995, “Escultura produzida com cera, peixe, folhas, flores e conchas fundidas em alumínio” (Ramos, 2010, p. 120); e seus quadros sem título, de 2006, feitos com “latão, cobre, alumínio, pelúcia, plásticos, tecidos, espelho, acrílico, tinta a óleo e canos de aço inoxidável” (Ramos, 2010, p. 396). O autor possui ainda outras séries de “quadros”, além da referida.
5. Alguns quadros de Nuno Ramos:



Disponível em: < <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/quadros-relevos/> >. Acesso em 21 mar. 2023.

Não é por acaso que a autora argentina Florencia Garamuño, cujo texto já foi aqui mencionado, utiliza o título de uma das instalações de Nuno Ramos (Ramos, 2010, p. 544) para nomear a obra na qual desenvolve sua caracterização do fazer artístico na contemporaneidade – *Frutos Estranhos* –, propondo como valor incontornável para a arte atual o aprofundamento na “inespecificidade” (Garamuño, 2014). Ramos transita entre as artes plásticas, a literatura, a música popular e outras áreas da arte e do pensamento crítico para criar objetos e textos que sejam problemas conceituais para a análise textual e a reflexão metalinguística. Ao tentarmos mapear recorrências para a identificação de um estilo na sua internacionalmente reconhecida trajetória como artista plástico, por exemplo, encontramos alguns tópicos, como: a transitoriedade e a precariedade das estruturas fixas³; a busca por estranhamento (cf. Chklovski, 2013) no amalgamento e desconstrução de materiais⁴; ou a recontextualização de objetos e temas. Alberto Tassinari (2010, p. 17) diz que “A obra de Nuno Ramos move-se, ao mesmo tempo, pela aceitação e negação dos limites da arte. Seus quadros sempre possuem um retângulo que suporta as operações que deles sobressaem.”⁵. Essa atitude, de reafirmar a moldura para explodir tridimensionalmente o quadro, num jogo de reafirmação do domínio discursivo que se quer extrapolar e transgredir, é também um importante aspecto do fazer artístico

do autor paulistano e interessa à discussão sobre gêneros literários que empreendemos neste espaço. De um modo geral, Nuno oferece uma iluminação questionadora, com signos do precário e do impreciso, a diversos paradigmas da arte e da sociedade contemporâneas. Num movimento ambivalente – e até paradoxal em alguns momentos – sua arte edifica e implode, tanto suas próprias estruturas estilísticas quanto o legado de uma tradição manifesta ou pressuposta. Contudo, isso não implica na simples negação da tradição, mas também em sua reafirmação, ainda que para ser confrontada, numa linha de pensamento bastante própria da posmodernidade⁶, dispersiva, conflituosa, aporética. Trata-se de um movimento que pode ser aproximado das definições de Jean-Luc Nancy sobre o que seria o fazer poético e, por analogia, todo o fazer artístico que advém de uma noção ampliada de poética: “Assim, a poesia não será o que ela é senão sob a condição de, ao menos, ser capaz de negar-se: de renegar-se, de denegar-se ou de suprimir-se.” (Nancy, 2012, p. 417).

Voltando, pois, à questão que deu ensejo a todas essas reflexões sobre transgressão, inespecificidade, estranhamento e arte poética – o gênero do livro escrito por Nuno Ramos –, podemos dizer que os textos em prosa que compõem a obra encenam, ora: narrativas sem enredo claro, vozes sem personagens, tramas truncadas e digressões inopinadas;

6. Considerando o contexto contemporâneo ou posmoderno (cf. Lyotard, 2000) – cuja origem do termo remonta à década de 1930 (Anderson, 1999, p. 9) –, de cultura dispersiva (cf. Harvey, 2011), de relações sociais “líquidas” (cf. Bauman, 2001), de identidades em conflito (cf. Hall, 2006), com novas perspectivas no campo da arte (cf. Jameson, 1997) e com a imiscuição da lógica de consumo nas mais diversas relações sociais (cf. Canclini, 2005), acreditamos ser importante utilizar essa nomenclatura – grafada como palavra única, não como a adição de um prefixo (cf. Villaça, 1996) – por entendermos que há, de fato, uma diferença entre o momento histórico vivido hoje e a modernidade. Sem adentrarmos numa discussão muito alongada, que não é objeto deste artigo, e nem deixar de marcar posição no debate, acreditamos que especialmente a ascensão das ferramentas computacionais e a “hiperligação” das sociedades por meio da internet, que fundam a chamada “sociedade em rede” (cf. Castells, 1999) ou “cibercultura” (cf. Lévy, 1999), marcam esse novo tempo. Uma era que se instalou sem a ruptura ruidosa muito própria do que conceituamos como moderno, mas de maneira notória e decisiva. A difícil e ainda sob intensa discussão tarefa de olhar para o presente e caracterizar a nossa contemporaneidade (cf. Agamben, 2009) já nos lega alguns entendimentos que apontam para o seu caráter plural e extremamente associativo quanto a práticas, valores, comportamentos, estéticas, e tudo o mais. Nessa esteira, a arte “inespecífica” de Nuno Ramos é exemplar.

ora: reflexões em tom filosófico que não distinguem bem suas premissas, nem tampouco apresentam conclusões sobre um assunto em especial. Podemos dizer tratarem-se os textos de Ó de especulações poéticas sobre a humanidade e o mundo, experiências de linguagem nas quais, em alguns momentos, sobressai o trabalho com a palavra, em outros o desfiar de enredos mínimos, e em outros ainda a proposição de apontamentos a respeito de um determinado tema de interesse amplo. Tal alternância, por sua vez, se dá no interior mesmo de um único texto e não apenas na relação entre os diferentes “capítulos”, que não se submetem sequer a desfechos lógicos ou a encadeamentos coerentes. Essa deliberada falta de compromisso com o enquadramento estilístico epistemologicamente referendado e, ao mesmo tempo, tal comprometimento com a transgressão e com o estranhamento, fazem com que o leitor – a entidade a quem costumamos incumbir metodologicamente o papel da recepção – tenha a sensação de que é insatisfatória a nomenclatura “conto”, afirmada na catalogação da obra. O próprio autor, reclamado a posicionar-se, com o peso de sua autoridade, sente o mesmo e chega a propor uma nomenclatura diferenciada para o gênero de seus textos, que, segundo ele, seriam “falsos ensaios”⁷.

Pretendendo dar um amparo sério a este estudo, ou talvez por pura implicância, não podemos simplesmente

aceitar a proposta classificatória do autor como definitiva, uma vez que ela não consta da parametrização internacional. Parece-nos, então, mais interessante refletir sobre sua potência como mais um objeto literário criado pelo autor, uma espécie de “chave de leitura” paratextual, para ser girada à porta da Óbra ou atirada num molho imenso, a fim de que se perca e, eventualmente, seja redescoberta com o vigor da surpresa que a interjeição sugerida pelo título do livro conclama. O que haveria de “falso” nos ensaios de Nuno Ramos?, se é que ensaios são os escritos ditos contos verdadeiramente oferecidos no livro, se é que ensaios há que sejam verdadeiros, se é que há verdades mais do que ensaiadas.

1.1 VERDADES SOBRE O ENSAIO

Em verdade, não nos parece condizente com a metodologia proposta para este trabalho uma eventual tentativa de responder precisamente às perguntas há pouco levantadas ou mesmo esperar viabilizar uma única e infalível “chave” de leitura para a obra em questão. Tudo isso soa contraditório ou carente de fundamento que ultrapasse o mero gosto pelo jogo de linguagem superficial, aliás, como bem afeito à posmodernidade, diriam os seus ressentidos detratores. Poderá ser produtivo, contudo, enveredarmo-nos por uma especulação em torno dos pares “falso/verdadeiro” e “ensaio/conto”, na tentativa

7. Conforme entrevista concedida por Nuno Ramos à Revista Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-com-nuno-ramos/>>. Acesso em 21 mar. 2023.

de entrevermos algumas noções que apontam caminhos para a desafiadora leitura, jamais exaustiva ou totalizante, dos textos de Nuno Ramos.

De início, podemos dizer que, ao afirmar que seus ensaios são “falsos”, como se procurasse fundar um novo gênero, mais adequado à proposta estética empreendida em *Ó*, Nuno Ramos reafirma a existência de um “verdadeiro ensaio”. O aparente paradoxo coaduna com a ideia desenvolvida por Foucault de que a transgressão evidencia e revigora o limite transgredido (cf. Foucault, 1999, p. 32), de modo que, ao operacionalizar o par opositivo e excludente “verdadeiro X falso”, o autor admite a necessária preexistência de um “verdadeiro ensaio”. O adjetivo “falso”, portanto, como índice de negatividade e desconstrução, ajuda a edificar o seu par opositor, o seu avesso, o seu reverso. A própria definição do gênero “ensaio”, no entanto, é controversa e fugidia, tanto nos estudos literários quanto nos filosóficos, grandes áreas entre as quais o ensaísmo se dispõe, graças à sua natureza especulativa e ao seu gosto pelo trato com a linguagem. Uma “verdade” sobre o ensaio é que suas estruturas discursivas e sua matéria de reflexão são, em geral, definidas por negativas, pelo não enquadramento a matrizes pré-consolidadas. É comum chamarmos um texto de ensaio por sua falta de requisitos que lhe permitam enquadrar-se em alguma

outra categoria de limites mais bem delineados. A natureza do ensaio – como a do “falso ensaio”, portanto – é a de questionar os limiares do que está posto. O ensaísta português João Barrento assim dispõe sobre o assunto:

São ínfimos, são in-significantes, os sinais que pontuam as veredas do ensaio. A menção de gênero nem sempre é tabuleta fiável. As suas leis não são canônicas, [...] participa, sem pertencer, do cânone dos gêneros [...] (Barrento, 2010, p. 24).

Em cerimônia para o recebimento do Prêmio Europeu do Ensaio, Jean Starobinski produz seu discurso como um ensaio que reflete sobre a natureza instável – “intranquila”, de acordo com João Barrento – do gênero. Starobinski (2011, p. 13) questiona-se se “é possível definir o ensaio, uma vez admitido o princípio de que o ensaio não se submete a regra alguma?” e propõe tratar-se o ensaio do “gênero literário mais livre que existe” (Starobinski, 2011, p. 21). Com esta última formulação, o pesquisador suíço acaba por responder afirmativamente à pergunta inicial, uma vez que define o ensaio como “gênero literário”, enaltecendo a liberdade estilística por seu potencial criativo.

Theodor Adorno, por sua vez, faz apontamentos em suas *Notas de Literatura* sobre “o ensaio como forma” na tradição do discurso filosófico. O filósofo alemão sublinha

certa visão de desprestígio do gênero na tradição do pensamento germânico, a qual considera o ensaio como “produto bastardo” (Adorno, 2003, p. 15). Nessa perspectiva, o rigor metodológico acadêmico (ou academicista) recusaria a liberdade ensaística, à qual “felicidade e jogo são essenciais.” (Adorno, 2003, p. 17). Afastando-se, em princípio, do enquadramento do ensaio como “gênero literário” e da celebração de sua liberdade formal como abertura para a criação, tal como defendido anos mais tarde por Starobinski, Adorno reflete sobre a negação ao ensaio de seu pertencimento ao rol dos gêneros filosóficos. A liberdade formal do ensaísta, desse modo, estaria metodologicamente aquém da severidade pretensamente necessária à filosofia – “a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do ‘originário’” (Adorno, 2003, p. 16). Dessa presunção depreciativa do ensaio talvez derive o “falso” atribuído por Nuno Ramos como qualificador para seus textos. Se o ensaio – o “não falso” – falha em sua pretensão acadêmica, em tese, ele a assume como válida, como desejável, como meta intencional, ainda que malograda. Não se pode falhar num intento o qual não se pretende cumprir. O “falso” de Ramos reafirma a soberania do artístico, do literário, na medida em que nega até mesmo o resquício de acadêmico que guardaria, na perspectiva

adorniana, o “subgênero” ensaístico – nem literário, porque pretender-se-ia filosófico, e nem acadêmico, porque lhe faltaria método.

Essa dupla visão acerca da natureza do ensaio, ora pendendo para o literário, ora para o filosófico, advém de uma dupla corrente na tradição do pensamento sobre o assunto. A primeira, originada da espontaneidade da prosa e da possibilidade de criar uma obra em aberto e centrada na subjetividade do autor, presente nos “Ensaaios” (2000)⁸ de Michel de Montaigne, precursor do gênero; e a segunda, da objetividade na linguagem e da tendência para o fechamento da obra por meio da investigação científica metódica e exaustiva, presente nos “Ensaaios” (2007)⁹ de Francis Bacon. João Barrento, em texto aqui já aludido e citado, propõe uma distinção que separa essas duas vertentes, ao ponto de vê-las como gêneros diferentes: da linhagem de Montaigne, viria o ensaio propriamente; da de Bacon, outro gênero, o tratado. Assim formula o autor:

O ensaio é experiência, experimentação e tentativa (o alemão diz *Ver-such*, isto é, busca falhada), o tratado é exploração, com princípio, meio e fim, e pretensão científica, de um assunto (o alemão diz *Ab-handlung*, o que pode querer dizer manuseamento, manipulação). (Barrento, 2010, p. 38)¹⁰.

8. Publicação original em 1580.

9. Publicação original em 1597.

10. Nas páginas 40 a 42 do mesmo trabalho, o autor propõe um quadro comparativo que distingue, a partir de uma série de características, o ensaio do tratado.

O que Nuno Ramos procura negar com seu adjetivo “falso”, portanto, não seria exatamente o ensaio, mas, mais especificamente, o tratado. Deste último, definitivamente, a prosa de Ramos apresentada em *Ó* se afasta sem nenhuma necessidade de adjetivação complementar. A aproximação com o ensaio, portanto, revela-se ainda mais significativa, levando-se em conta que o elemento constante que permite o estabelecimento discursivo de um gênero, no caso do ensaio, não pode ser apreendido em estruturas linguísticas, circuitos de circulação discursiva ou contextos socioculturais. Esse elemento, por sua vez, vincula-se à instabilidade, à propensão para a insubordinação à norma. Tal regularidade – a irregularidade – não é desprezível e nem inviável como vetor de formação de um conjunto. Pelo contrário, é necessária ou, sem ela, não haveria a possibilidade mesmo de remissão à posmodernidade como período historicamente circunscrito ou do estabelecimento do ensaio enquanto gênero. Segundo a tradição bakhtiniana, que serve como principal referência para os diferentes estudos dos “gêneros do discurso” no Brasil e em boa parte do mundo, um gênero se configura como um “tipo relativamente estável de enunciado” (cf. Bakhtin, 1997, p. 280). Sendo assim, sem qualquer estabilidade, que também podemos entender como regularidade, não seria possível uma linhagem do ensaio no mundo, o que nos leva a considerar que a instabilidade

ou a tendência transgressora seja, justamente, o ponto comum entre os ensaios, aquilo que nos permite reuni-los, comentá-los, produzi-los.

Tais soluções, porém, abrem ensejo para um outro questionamento com relação ao gênero do livro *Ó* e à fala de seu autor: por que afirmar o ensaio para negá-lo? Ou, de outro modo: considerando toda a “abertura” e “liberdade” do gênero ensaístico, que a instabilidade parece ser o seu único pré-requisito incontornável, o que haveria nos textos de Nuno Ramos que os impediriam de serem comodamente enquadrados na esfera do ensaio? Para que o “falso”? Se o próprio ensaio, graças à sua instabilidade constitutiva, encontra dificuldades para se afirmar enquanto gênero na tradição de seus estudos, o “falso” de Ramos, que reafirma o pressuposto de um “verdadeiro”, não poderia desestabilizar algo que já não goza de nenhuma estabilidade. Se a função do “falso” não é chamar a atenção para o estranhamento provocado pela imprecisão dos textos de *Ó* enquanto pertencentes ao gênero ensaio (verdadeiro), o termo poderia ser tomado como sinônimo de ruim, precário, mal formado, desconforme. Em suma, um ensaio de má qualidade. Isso, no entanto, fere o autor pela culatra em sua intenção de promover o seu trabalho no ato de evidenciar o estranhamento pretendido com o embaralhamento de gêneros, além de ir de encontro à

nossa percepção da obra – e de eminentes críticos e estudiosos e ainda das instituições que atribuíram prêmios ao livro – como sendo de grande valor.

A despeito dessa abertura para a desqualificação dos textos na esfera do ensaísmo, a partir da própria fala de seu autor, a leitura da obra revela o quão alta é a sua qualidade na seara da ficção, na qual a nomenclatura “conto”, presente na catalogação do livro, intenta inseri-la. Se como ensaios – ou tratados – os textos são de algum modo “falsos” ou insatisfatórios, como ficção eles são capazes de trazer do domínio do ensaísmo um alto grau de instabilidade para injetar nas estruturas um tanto conservadoras da narrativa tradicional. Talvez valha à pena explorar, portanto, o primordial parentesco entre as palavras “falso” e “ficção”, como subsídio para a a-filiação dos textos de Nuno Ramos a um gênero, seja o ensaio, o conto, ou algum outro.

1.2 FALSOS ENSAÍOS, CONTÓS DE FICÇÃO; OU: ENSAÍSMO E FICÇÃO X ENSAÍSMO DE FICÇÃO

A aproximação entre as noções de “falso” e “ficção” já rendeu incontáveis páginas de reflexão, tanto nos estudos literários quanto nos filosóficos, especialmente a partir da concepção da arte como atividade mimética, elaborada na filosofia clássica platônica (cf. Platão, 2001) e aristotélica

(cf. Aristóteles, 1992). Dado o enorme volume de estudos produzidos acerca do assunto, que rende importantes contribuições ao entendimento das artes e do mundo até os dias de hoje, tendo no Brasil como fundamental referência os estudos de Luiz Costa Lima (cf., p. ex., Costa Lima, 1980; 2000), não será possível mergulharmos nesse mar epistemológico por ora. Será suficiente e preferível escolher um único operador conceitual para nossa análise, obtido de algumas proposições de Wolfgang Iser. Tais proposições partem da ideia de “falsidade” ou “mentira” como criação ficcional propositiva, estimuladora do jogo interpretativo do qual emergem os efeitos estéticos que chamamos de literários (cf. Iser, 1993) a partir de uma “relação dialética entre texto e leitor” (Iser, 1999c, p. 20).

Iser chama atenção para o fato de a palavra ficção designar uma “mentira”, mas também “o ramo da literatura no qual se contam histórias” (Iser, 1999a, p. 68). A partir dessa explicitação, o autor pontua que “ambos os significados implicam processos similares que poderíamos denominar ‘ultrapassagem’ do que é: a mentira excede, ultrapassa a verdade, e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora.” (Iser, 1999a, p. 68). Dessa forma, o teórico alemão recusa a ideia de “extração” dos significados de um texto, de modo que a ficcionalização provoca o leitor à interação com seu objeto de leitura, propondo-lhe uma espécie

de “jogo” do qual o significado emerge como terceira via. O sentido, portanto, não está contido *a priori* no material verbal, nem oculto no “imaginário” do leitor, mas configura-se como uma potência a ser suscitada, estimulada pelo corpo-a-corpo leitor/texto: “[...] a ficcionalização equivale a um jogo livre, pois tal jogo ultrapassa o que é e se volta para o que não é ou ainda não é.” (Iser, 1999b, 107, grifo nosso).

Nesse sentido, podemos entender o adjetivo “falso” usado por Nuno Ramos, não como negação de uma corrente do ensaio mais voltada ao tratado e, por consequência, como enaltecimento de algo que seria o “verdadeiro ensaio”, nem tampouco como índice pejorativo para a qualidade de seus textos – o que, apesar de não fazer nenhum sentido como intencionalidade não irônica do autor, temos que considerar como significação possível perante o “jogo” que a palavra escolhida instaura. É interessante pensarmos como a ideia expandida da noção de ficção proposta por Iser, que excede a limitação da atribuição de “contar histórias” para reincorporar o “ato de fingir” como “componente básico do ato literário” (Iser, 1999a, p. 68), ilumina a noção de gênero formulada por Nuno Ramos para seus textos, sem, necessariamente, negar a inscrição na ficha catalográfica como o autor parece pretender em sua fala. Podemos entender, portanto, o “falso” enunciado por Ramos não como negação de um

domínio discursivo, o ensaístico, mas como inclusão deste em outro, o literário. Isso recheia de ambivalência a especulação classificatória em torno do gênero dos textos para a qual o seu autor aponta e da qual participa.

Voltemos à categoria “conto”, estranhada inicialmente, meio descabida diante do que nos apresentam as páginas de Ó à primeira leitura. Para tanto, rejeitemos a possibilidade de que essa categoria tenha sido posta na ficha catalográfica do livro com o descaso de quem não sabe como cumprir adequadamente uma tarefa burocrática e acaba por deixar-se levar pela comodidade da associação menos difícil (em hipótese: são textos curtos; em prosa; de um escritor de literatura, não um teórico; de estrutura incomum; um pouco complexos demais para serem crônicas... Conto!). Levemos a sério o que nos aponta o documento presente no livro e partamos de uma definição das mais corriqueiras sobre o que seria um conto, gênero de definição bastante mais consolidada do que o ensaio:

O conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito. (Moisés, 2004, p. 88).

A questão da univalência já seria, por si apenas, problema bastante para o enquadramento dos textos de Ó como pertencentes ao gênero conto. As especulações ensaiadas em cada texto sequer se sustentam do princípio ao fim, o que tem como principal sintoma os títulos longos, separados por vírgulas, como uma espécie de enumeração dos principais “assuntos” que serão tratados naquele capítulo. Mesmo se considerarmos uma teorização um pouco mais aprofundada do conto moderno, que tem como ponto decisivo de inflexão a obra de Edgar Allan Poe, haverá incômodo na aproximação entre os escritos de Ramos e o gênero. Nessa perspectiva, Ricardo Piglia, em suas conhecidas “teses sobre o conto”, propõe que todo conto apresenta duas histórias, deixando subentendido uma espécie de “relato secreto” (cf. Piglia, 2004, p. 91), semelhantemente ao que Hemingway define como sua “teoria do iceberg” (cf. Baker, 1974, p. 131) ao sugerir que em um conto a maior parte da narrativa deve ficar “submersa”, fora da linha de visão. Nas páginas de Ó, contudo, não será fácil operar com essas dualidades opositivas entre visível e invisível, explícito e encoberto, declarado e sugerido, uma vez que as linhas discursivas apontam para uma multiplicidade maior de leituras possíveis e intercambiáveis.

Além dessa questão, pressupõe-se no conto o desenrolar de uma narrativa, com personagem(s) e evento(s)

situado(s) em algum(s) tempo(s) e espaço(s) ficcional(is), o que se pode vislumbrar de relance em alguns trechos de Ó, mas nunca com o acabamento necessário para o reconhecimento inequívoco de um enredo ou trama. Mais do que isso, pressupõe-se uma narrativa intensa, concentrada nas poucas páginas que um conto abarca, que “vença” o leitor por *knock-out* e não por pontos, na analogia com o boxe feita por Julio Cortázar (1993, p. 152), que não conceda ao leitor qualquer desvio antes do seu desfecho, qualquer interferência de assuntos externos, o que seria decididamente deletério na avaliação do mestre do gênero Edgar Allan Poe: “os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (Poe, 2004, p. 3). Nuno Ramos em Ó, diferentemente disso, estimula a dispersão, pulveriza a ideia de fio condutor, agencia as intervenções da pluralidade discursiva própria da contemporaneidade *hiperlinkada* – mesmo fora do suporte digital – não como “interferência”, mas como elemento estruturante do seu projeto literário. Por outro lado, se não há propriamente histórias representadas em Ó, há uma encenação, uma proposta ficcional, uma intenção de instaurar o jogo de fingimentos a que chamamos literatura. Daí a necessidade de reconhecermos o pertencimento dos “falsos ensaios” ao domínio do ficcional, ainda que isso desestabilize a aparentemente imediata

relação entre a ficção e a narrativa, a primeira abundante na obra analisada, a segunda um tanto escassa.

Nessa esteira, pensando na natureza especulativo-dissertativa do ensaio que é evocado e trazido para a esfera do ficcional, cabe acentuar que ele exige duas instâncias de interlocução: uma que interpela e outra que é interpelada. Nos textos de Nuno Ramos, portanto, o “conto” emerge de maneira inovadora, uma vez que temos uma situação univalente, que é a interlocução entre dois personagens – as duas instâncias que jogam o jogo especulativo ali escrito, ou seja, a voz narrativa e o leitor empírico – interagindo em um tempo-espço difuso, que se refaz e evanesce no próprio instante de cada particularizada leitura. O gênero textual “conto”, de certo modo, é o próprio “relato secreto” aludido por Piglia nos textos de Nuno Ramos. Com isso, as categorias “relativamente estáveis” que permitem configurar um conto se revelam na forma dos textos, no jogo que essa forma propõe aos seus leitores, não no seu conteúdo temático. Aceitarmos a possibilidade de ler os textos como contos, portanto, não é um gesto preguiçoso de copista, mas um exercício de leitura que revela o mérito da obra de se abrir para nos englobar no interior de sua moldura. Da perspectiva do autor, por sua vez, reafirmar as molduras que se fundamentam em parâmetros tradicionais da literatura

para explodi-las, enlaçando de modo notável o conteúdo do texto à imprevisível instância do leitor empírico num mundo exterior à ficção (real?), se configura como gesto criativo radicalmente transgressor, que nem sempre apreendemos em nossa metalinguagem viciada e gasta, mas que inevitavelmente suscita em nós a sensação fresca de novidade. Em resumo: Ó apresenta ficções breves – às quais poderíamos chamar de contos – dos quais nós, leitores, participamos como personagens ao sermos enredados pelo discurso especulativo “de mentira”, ficcional.

1.3 O QUE NÃO SERVE PRA NADA, O QUE NÃO SERVE A NINGUÉM, SEM SERVENTIA, SEM SERVIDÃO

Meter a mão, impregnar-se, olhar curiosamente um algo que apalpar e devolvê-lo ao caos. O texto – caótico, pulsante, rizomático – engole a ideia de “estado da arte” e cospe em cada atrevimento interpretativo a sua respectiva validade ou descabimento, sem, contudo, faltar-se de oferecer cada vez mais alimento à curiosidade. Na curta duração deste texto, sem espaço de refestelarmo-nos nas leituras todas (im)possíveis, observemos um exemplo para ilustrar as principais ideias postas. Por estarmos tratando de ficções que tomam o discurso argumentativo como base, mesmo não havendo uma tese convencional para cada um dos ensaios ficcionais ou para a reunião deles, surgem espécies de teses difusas, proposições da

voz narrativo-especulativa, que emergem com alguma coerência entre o fragmento de uma história e a incompletude de uma avaliação. Por diferentes debates, análises e lucubrações, topamos com núcleos especulativos – “centro, núcleo duro, pérola de ostra, nó de rizoma, ponto e ponte da fuga” (Barrento, 2010, p. 17) –, como, por exemplo, a reafirmação da dupla função, estético-lúdica e crítico-reflexiva, da arte como algo que não se curva à lógica utilitária da sociedade de consumo. E mais, o elogio, a admiração, o enlevo ao qual podem nos conduzir as coisas inúteis, as formas disformes, o tempo desperdiçado.

Coisas abandonadas, prédios vazios, objetos e espaços retirados do círculo da serventia, “bens” de poeta que encontram a plenitude longe dos olhos demandantes dos homens e que despertam o interesse do olhar curioso que Nuno Ramos dirige às insignificâncias. O décimo nono ensaio ficcional de *Ó* é aberto já com uma proposição em sua primeira linha, uma espécie de “tese” (antitética?), que, descobriremos logo à frente, também se trata de uma advertência, de um aviso: “Coisas abandonadas devem permanecer abandonadas.” (Ramos, 2008, p. 207). Essa premissa, que também vale para construções, sentimentos e até mesmo para o tempo, do ponto de vista da voz enunciativa predominante nos textos, requer do leitor o deslocamento do olhar para que comungue de uma

insurreição contra a utilidade. Na imagem construída acerca de prédios vazios, por exemplo, no décimo quarto texto do livro, temos uma pequena síntese da potência do inutensílio¹¹ sob um olhar plástico, atento à corporeidade da matéria:

Prédios vazios podem ser chamados de orgânicos, pois tudo funciona numa uniformidade em fluxo, dobrada sobre si mesma. Quando o silêncio, o pó, as sombras quase sólidas desses edifícios, cortadas pelas quinas das paredes, impõem sua gravidade, então não há fala nem memória, não há lugar para se estar dentro, e a arquitetura, o que ainda há de arquitetura, se fecha em elementos genéricos, inabitáveis, como o chão de taco, a laje acima, o muro à frente. (Ramos, 2008, p. 159).

Esvaziado de sua pretensa utilidade, a “organicidade” evocada pelo artista para o concreto e o aço em estado de abandono remete à concepção de um olhar plástico, que nivela seres e coisas como matéria de sua arte. Tal como o corpo humano é constantemente evocado por seus atributos orgânicos, físicos, táteis, à matéria inanimada é recorrentemente atribuída vida, autonomia, intento. Isso ocorre em *Ó* com particular apreço pelas coisas acometidas pelo abandono, tomadas pelo apodrecimento e todo tipo de transformação que a não interferência humana enseja, mas também se aplica ao que é novo, àquilo que

11. Aqui, tomamos emprestado o termo e a visão poética de Manoel de Barros em “o poema, é antes de tudo um inutensílio” (Barros, 2010, p. 174); ou em “Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um travador de amanhecer, *uma teologia do traste*, uma folha de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de brilhantes, *um parafuso de veludo* e um lado primaveril [...]” (Barros, 2010, p. 176).

ainda não recebeu destinação, não concretizou sua utilidade esperada – “mesmo em prédios novos há um desejo de solidão e de não-vida, de permanecer uma construção sem uso nem destino.” (Ramos, 2008, p. 159-160).

Há, nesse sentido, um desdobramento paralelo entre o que chamamos de uma espécie de “tese” no ensaio ficcional, que é o elogio do que escapa às cadeias do utilitarismo, e a especulação poética com a linguagem que atrai o leitor para uma fruição dispersiva, envolvida por uma verborragia que contraria a própria estratégia argumentativa encenada. Dessa relação de leitura emerge o conto e sua história secundária ou secreta, que, por vezes, recorre até mesmo à narrativa fantástica em certos trechos, lembrando-nos do absurdo que é a própria “tese” defendida, a qual só pode redundar, portanto, numa exposição que extrapole a lógica comum. Somos então avisados, interlocutores da argumentação ficcional em curso e personagens em diálogo com uma voz espectral que fala em nome daquilo que é rejeitado pelo domínio do útil, de que poderemos ser nós os perseguidos pelas coisas abandonadas as quais eventualmente resolvermos desistir de abandonar, de deixar em paz: “Teremos então esses pedaços de armário deixados pelas ruas nos seguindo, gritando nosso nome, antigos retratos voando em nosso encalço e a assombração permanente dos inquietos semimortos

despertada, seus olhos arregalados a esperar por nós, a cobrar uma solução.” (Ramos, 2008, p. 207).

O recurso deliberado a um discurso antilógico, que reforça o caráter ficcional das obras, contudo, não redundando em incoerência, no plano mais propriamente ensaístico dos textos. Pelo contrário, uma série de temas retornam em diferentes capítulos da obra, criando até mesmo uma espécie de circularidade na relação entre o primeiro e o último texto – *Manchas na pele, linguagem* (Ramos, 2008, p. 11) e *No espelho* (Ramos, 2008, p. 273) – em torno de uma especulação acerca da relação entre corpo e linguagem. Ainda com relação às coisas extraviadas da sua função de uso, o tópico retorna ao tratar-se do tempo (Ramos, 2008, p. 63), de grandes obras de engenharia (Ramos, 2008, p. 111), dos saltos tecnológicos pelos quais passa a humanidade (Ramos, 2008, p. 207), por assuntos muito variados, mas com o mote da inutilidade em comum. Costura, de certo modo, essas e outras diferentes insistências temáticas o fio do estranhamento, matéria prima fundamental no fazer artístico do autor, tanto na literatura quanto nas artes plásticas. Da altivez escarninha do bode (Ramos, 2008, p. 191) à multidão compactada de galinhas em uma granja (Ramos, 2008, p. 73); do encantamento surpreso propriamente humano ante as epifanias (Ramos, 2008, p. 245) à desumanidade arbitrária dos sistemas prisionais

(Ramos, 2008, p. 73); o olhar narrativo/especulativo/poético é atraído por aquilo que é desvio e insurgência a toda norma, colocando em relevo “o poder soberano que rejeita soberbamente a ciência, que derruba o útil, convertendo-o em inútil” (Blanchot, 2011, p. 236).

A “tese” inutensilista não se configura, todavia, como mero emaranhado de desatinos, mas impõe-se com arte pela inelutável presença do germe inútil que corrói por dentro as falácias de um mundo ordeiro. Defender a inutilidade como valor, a quebra da ordem como prática, além de um apelo à sensibilidade no plano estético, é também um movimento radical de alteridade em direção ao ponto em que uma cultura “libera-se o bastante para constatar que essas ordens não são talvez as únicas possíveis nem as melhores” (Foucault, 1999b, p. XVI), ação que intenta, com o pragmatismo que a utopia oculta sem descartar completamente, fundar uma nova cultura. Talvez uma cultura à feição da mão canhota, como conjecturado no décimo texto do livro, “indecisa sempre entre servir e atrapalhar” (Ramos, 2008, p. 112), mas até por isso investida sempre da potência do novo – “Agir pela mão correta é repetir o aprendizado morno, a falta de firmeza de quem, afinal, aceita o que lhe ensinam, absorvendo o mandamento alheio. Na esquerda as coisas acontecem sempre pela primeira vez, não há como educá-la.” (Ramos, 2008, p. 113).

Especulando ou narrando, argumentando ou fabulando, os textos de *Ó* militam pela primazia do literário, do artístico, do estético frente ao ordinário para colocar em relevo algo mais profundamente intrínseco à humanidade do que o seu proveito (de quem?) ou inserção em ciclos de produtividade esquadrihada – “A obra faz aparecer o que desaparece no objeto.” (Blanchot, 2011, p. 243).

1.4 ABERTURA, POR FIM

Este curto trabalho não será concluído, certamente, com uma proposta definitiva para o gênero textual desenvolvido por Nuno Ramos em *Ó*. Uma vez que não nos foi dada a incumbência da elaboração da ficha catalográfica e que a simples análise das informações nela inscritas já criam todo um problema conceitual, não parece, agora, mais interessante fechar a questão do que abri-la. Vale pensar com Iser, uma vez mais, que a natureza dialética e transgressora – ou excessiva – da ficção dá ao leitor o “direito” de fundar o texto e seu gênero na leitura, contrariando certa visão ontológica que atribui a primazia do controle dos sentidos à intencionalidade do autor, seja na construção dos textos ou num pronunciamento paratextual. Intencionalidade há, uma vez que a ficção é um jogo propositivo e não algo regido exclusivamente pelo acaso. Porém, lançados os dados, não há controle da mão (canhota?) que os lança sobre as infinitas combinações

12. Abre-se aqui, também, a perspectiva para uma especulação mais aprofundada – por se fazer – em torno da relação entre o livro *Ó* e o gênero romance, desde sua tradição, mas especialmente quanto às suas manifestações mais contemporâneas. Ao nos debruçarmos em leitura sobre o texto, é notória a convergência especulativo-narrativa entre o primeiro capítulo – *Manchas na pele, linguagem* – e o último – *No espelho* –, suscitando imagetivamente a figura circular da letra título também no que se poderia chamar de uma espécie de “enredo”. A vertigem verbal que, muitas vezes, sugere a dissipação, o espalhamento sem desenlace ou síntese no interior dos capítulos-contos-ensaios, quando tomada de uma perspectiva distanciada, global, parece apontar ao final do livro para um retorno ao seu início, uróboro mítico que não nos apazigua na circularidade de sua completude, mas que nos envolve e enlaça numa espiral reflexiva de ficção e exuberância de temas, imagens, linhas de raciocínio, figuras poéticas, sentimentos do mundo. Promessa de vivência sempre renovada porque se instaura inédita no momento de cada leitura, mesmo quando sobre palavras já antes vistas.

numéricas possíveis – “Visto exceder o que é, a ficcionalização (*fictionalizing*) revela uma intenção que não pode ser de todo controlada por essa mesma operação ou por aquilo a que se visou.” (Iser, 1999, p. 70).

Certos apenas de que Nuno Ramos faz ficção, verdadeiramente, voltamos a nos lembrar das reflexões de Jean-Luc Nancy sobre a poesia, que, segundo o autor, “não admite ser circunscrita a um gênero do discurso” (Nancy, 2012, p. 417). Também Julio Cortázar aproxima conto e poesia para reafirmar o primado do trabalho de linguagem sobre a referencialidade mimética na narrativa curta ao propor que “o conto não tem intenções essenciais, não indaga nem transmite um conhecimento ou uma ‘mensagem’” e que “a gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime ‘normal’ da consciência” (Cortázar, 1993, p. 234). Como a poesia – que é também ficção e, genericamente, o princípio fundamental de toda a arte – os verdadeiros ensaios-contos do livro *Ó* não se contentam com um só pertencimento, debatendo-se contra a coerção de qualquer nomenclatura em busca do estranhamento intrínseco que caracteriza o melhor da arte. Não se tornam, porém, amálgamas indiscerníveis ou obscuridades ilegíveis, pois convidam as estruturas que contestam para comporem o jogo da transgressão e dos limites¹².

Por tudo isso, devemos afastar apenas a ideia de “falso” como elemento valorativo depreciativo. Nuno Ramos não faz “falsos ensaios”, ainda que a sua própria voz o reivindique. Nuno Ramos faz ensaísmo ficcional. Seus ensaios são ficção. Mas não proporemos, conforme prometido, ainda que pareça fácil e convidativo, um novo gênero transitório: o “ensaio ficcional”. Apenas nos permitiremos utilizar essa nomenclatura, eventualmente, como ferramenta de análise, como apoio à necessária leitura da peculiar escrita de Nuno Ramos. Esta pode ser uma medida preventiva para evitar-se um *looping* metalinguístico sobre a “inclassificabilidade” da sua obra. Pretendemos, com isso, não incorrer no erro de procurar fundar um gênero do discurso, entidade inerentemente sociocultural, do apelo, ainda que primaz e eloquente, de uma única voz. Além do mais, uma proposta dessa natureza não tornaria o “ensaio ficcional” menos fugidio e instável do que o “ensaio não ficcional”. Diante de *Ó*, do espanto de seus ensaios no conto e de suas narrativas da especulação ensaística, talvez seja melhor dizer apenas que Nuno Ramos faz ficção. E, certamente, jogo. Um jogo no qual a ficção de-generada sempre vence o utilitarismo da obsessão classificatória.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. e Apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ARISTOTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BACON, Francis. **Ensaio de Francis Bacon**. Trad. Alan Neil Ditchfield. Petrópolis-RJ: Vozes, 2007.

BAKER, Carlos. **Hemingway, el escritor como artista**. Trad. Antonio Bonanno. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARRENTO, João. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Tradução de Roneide Venancio Majer. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da Informação: economia, sociedade e cultura; v.1).

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Tradução de Maria Margarida Correia Calvente Barahona. Lisboa: Plátano, 1975.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Michel Foucault - estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

GARAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João César de Castro (org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução de Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a.

ISER, Wolfgang. **The fictive and the imaginary**: charting literary anthropology. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

ISER, Wolfgang. O jogo. In: ROCHA, João César de Castro (org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução de Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999b.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João César de Castro (org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Tradução de Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999c.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Trad. Sérgio Alcides. **Revista UFMG**. Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 42-57, jan-dez., 2012. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf>. Acesso em 28 mar. 2021.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. Trad. Mauricio Mendonça Cardozo. **Alea**. Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, jul.-dez. 2013.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In.: _____. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. **A república**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POE, Edgar Allan. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. **Bestiario**, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004.

RAMOS, Nuno. **Adeus, cavalo**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

RAMOS, Nuno. **Ensaio Geral**: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Editora Globo, 2007.

RAMOS, Nuno. **Fooquedeu (um diário)** – Ensaios e observações originais sobre a realidade brasileira. São Paulo: Todavia, 2022.

RAMOS, Nuno. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

RAMOS, Nuno. **Nuno Ramos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

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

RAMOS, Nuno. **O mau vidraceiro**. São Paulo: Globo, 2010.

RAMOS, Nuno. **O pão do corvo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

RAMOS, Nuno. **Sermões**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

RAMOS, Nuno. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019.

SISCAR, Marcos. **De Volta ao Fim**. O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? **Remate de males**. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, UNICAMP, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, jan./dez. 2011.

TASSINARI, Alberto. O caminho dos limites. In: RAMOS, Nuno. **Nuno Ramos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do pós-moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

Recebido em: 26/04/2023

Aceito em: 28/10/2024