

A desintegração e a metamorfose na estranha poética de Nuno Ramos¹

The disintegration and the metamorphosis in the strange poetry of Nuno Ramos

Maria Thereza da Silva Pinel²

Resumo: Pelo viés do estranhamento (*ostranenie*) de Viktor Chklovski, esse trabalho analisa a poética do artista brasileiro Nuno Ramos, cuja produção artística se dá em diálogo com outras artes, principalmente as artes plásticas. Pretende-se mostrar a originalidade e peculiaridade poética do artista em questão, que intriga a crítica quanto à forma, ao conteúdo e ao estilo de escrita, e que problematiza os limites da matéria, da natureza e do homem. Esses limites podem ser verificados pela recorrência das ideias da metamorfose e da desintegração em suas obras, em especial nos livros *Cujo*, de 1993, e *Junco*, de 2011, os quais serão objetos de estudo neste trabalho. No que diz respeito à dificuldade da crítica, é colocada em evidência a atual situação da poesia brasileira, apresentada por Marcos Siscar em 2005, no texto “A cisma da poesia brasileira”, havendo uma conexão entre a crise da poesia e o poeta contemporâneo no Brasil, representado neste contexto por Nuno Ramos.

Palavras-chave: literatura brasileira; hibridismo artístico; poesia contemporânea; crise da poesia; estranhamento; desintegração.

Abstract: By means of Viktor Shklovsky’s estrangement (*ostranenie*), this study examines the poetics of Brazilian artist Nuno Ramos, so that his artistic production in dialogue with other arts, especially the visual arts. In it is intended to show the originality and uniqueness poetic of the artist in question that intrigues the criticism regarding the form, content and writing style of the author, who discusses the limitations of matter, nature and man. These limits can be checked by the recurrence of the ideas of metamorphosis and disintegration in his works, especially in books like *Cujo*, 1993 and *Junco*, 2011, which will be the main objects of study in this work. With regard to the difficulty of the critical is discussed the current situation of Brazilian poetry, by Marcos Siscar in 2005, in the text “The schism of Brazilian poetry”, with a connection between the poetry crisis and the contemporary poet in Brazil, represented in this context by Nuno Ramos.

Keywords: Brazilian literature; artistic hybridity; contemporary poetry; poetry crisis; estrangement; disintegration.

¹ Agradecimentos aos professores Eduardo Veras e Myriam Avila que, por meio de suas disciplinas “Tendências da Poesia Contemporânea” (2013/2º) e “Poéticas do Estranhamento” (2014/1º), respectivamente, viabilizaram a realização deste trabalho.

² Graduanda na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: mtspinel@hotmail.com

1 O estranhamento e a crise da poesia contemporânea

*Cujo: qualquer pessoa, indeterminada ou de quem não se quer dizer o nome; sujeito, indivíduo, fulano, camarada, cara; dito cujo.*³

Muito se discute a respeito da arte no mundo: como ela é criada, qual a sua função social e estética, como se dá a sua percepção pelo homem, entre outras indagações. Um estudo muito relevante nesse âmbito se deu a partir do conceito de *estranhamento* (*ostranenie*), sistematizado pelo formalista russo Viktor Chklovski, em seu texto “A arte como procedimento”, que propõe a desautomatização da nossa percepção da realidade, por meio da singularização das coisas:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.* (CHKLOVSKI, 1971, p. 45)

Isto é, para Chklovski, devemos experimentar o que a arte nos proporciona tal como percebemos e não como conhecemos. Dessa forma, não necessariamente o que o artista nos apresenta é algo novo, pelo contrário, é a maneira como ele nos apresenta que é nova (original), bem como defende David Lodge (2009) ao dizer que estranhamento é um sinônimo de “originalidade”.

Nuno Ramos é um consagrado artista plástico brasileiro, que se aventura em outras artes, tais como cinema, literatura, música, fotografia, sendo assim considerado um artista híbrido. Sua primeira experiência literária foi o livro *Cujo*, publicado quando seu nome já era reconhecido, que consiste em vários fragmentos, às vezes de uma página, outras de uma frase, cujo conteúdo gira em torno de três eixos principais que prevalecem a cada trecho. O primeiro

³ Trecho primeiro retirado da orelha do livro *Cujo*, de Nuno Ramos (2ª edição).

muito tem a ver com sua experiência como artista plástico, no qual há uma obsessão pela transformação da matéria, a mudança do estado físico:

Pus o vidro derretido sobre o breu, que dava uma forma côncava ao feltro. O problema era o que fazer como vidro agora, já que se ele prevalecesse eu teria uma escultura de vidro. Bem, poderia derretê-lo novamente, ou lançar asfalto frio para recobri-lo, mas neste caso teria uma escultura de asfalto frio. Seria preciso, então, que os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente e, o que é mais difícil, encontrar um nome para este material proteico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele. (RAMOS, 2011, p. 9)

O segundo é relacionado à memória do autor, sempre refletindo sobre as diversas formas que os seres vivos podem tomar, apesar de serem todos, no fundo, iguais uns aos outros: “Hoje vi um lagarto. Não um lagarto, uma folha que parecia um lagarto. Não uma folha, uma pedra que parecia uma folha. Então é uma pedra, pensei desinteressado.” (RAMOS, 2011, p. 21). E, por último, o terceiro adota uma voz reflexiva e filosófica, que problematiza a questão de o homem se encontrar entre os materiais e os bichos, entre a felicidade e o fracasso: “Preciso esquecer a felicidade, mas não a ponto de ser infeliz. Só até esquecer a felicidade” (RAMOS, 2011, p. 21).

Apesar dessa delimitação entre os trechos, estes vêm misturados ao longo do livro, além de conterem elementos em comum, como a questão dos limites e da dissolução das formas, assim como a metamorfose, representadas tanto no conteúdo como na forma de sua produção artística como um todo.

Com isso, o primeiro contato com *Cujo* causa estranhamento, uma vez que os fragmentos estão fora de contexto e terminam da mesma maneira súbita com que começam. Já pelo título do livro temos a premissa da indeterminação constante, seja ela na vida ou nos fragmentos, nos quais Nuno Ramos pretende colocar em pauta a questão do *nome* – ora a falta dele, ora o enaltecimento do mesmo.

Essa problematização do *nome*, que remete ao paradoxo de nomear e, ao mesmo tempo, ao fato de o nome não dizer nada daquilo que nomeia, lembra o estranhamento observado por Chklovski (2011) em Tolstói – *Kholstomer* –, ao descrever o “objeto” como se o visse pela primeira vez, sem dizer o nome propriamente dito daquilo que ele vê, mas justamente descrevendo a percepção primeira das coisas, já que o texto se dá pelo ponto de

vista de um cavalo analisando ou descobrindo a sociedade. Contudo, a diferença é que Nuno Ramos trata dessa banalização do nome, na maioria das vezes, colocando-o em evidência:

Não sei como coisas tão díspares se juntam pelo nome. Podemos pôr palavras juntas, mas não os dias e as aves. Os animais têm ancas e suas ancas são cobertas pela pele. Uma pedra é tão distante de outra pedra, vizinha, mas nós dizemos pedra, nós, bichos de carne, que nem um corpo duro temos, só esta bolha fraca e molhada. Dizemos rosas às rosas e nosso dedo aponta. Nosso sexo empina. A pedra de nossa lápide e o cal que nos termina, estas também são coisas. Mas cuidado, a palavra é que junta tudo. Nossa roupa toca nosso peito, ela é nossa. É nossa agora, ao menos, mas não, cuidado. Roupa é a palavra entre nós e essa planta morta, tecida fio a fio depois de arrancada e nós usamos, pendurada. (RAMOS, 2011, p. 79)

Assim, o autor não só mostra que o nome nada mais é que vocabulário, mas também que por trás do mesmo há todo um significado e matérias e seres modificados, que se transformam em coisas novas, seja pelo homem ou pela natureza. O *nome*, assim, é como uma *pele* que reveste as coisas, mas que pode significar qualquer coisa, já que tudo está propício às metamorfoses e às ressignificações. E, se o nome é a pele das coisas, o *cujo* é a pele do próprio nome, como antecipa Augusto Massi na orelha do livro de Nuno Ramos:

Nuno Ramos escreve um livro difícil de definir. Desde o título o autor já revela este gosto pela indeterminação, o desejo coerente de não nomear, de praticar uma espécie de analfabetismo intelectual: pôr tudo à prova. Que ninguém espere destes fragmentos epifanias ou fulgurações, eles traduzem uma sabedoria baça [...]. *Cujo* ganha corpos [...]. Tez, textos, tecido, as três vozes entretecidas, costuradas por seu próprio peso, por sua própria espessura epidérmica. *Cujo*: a pele do nome. (MASSI, 2011, orelha do livro)

Além disso, Nuno Ramos trabalha com a desfamiliarização (*umheimlich*), que é o caminho, segundo Freud, para o estranhamento. Contudo, essa desfamiliarização ocorre no âmbito da forma de escrita e de composição do livro, que não pode ser definido em nenhum gênero existente, como o próprio autor revela em entrevista à *Revista Cult* (2010):

Essa alquimia que eu ia criando nos materiais é o que tentei captar no *Cujo*. E desse lugar já mais corpóreo, já mais assentado, a coisa com a literatura voltou. Na verdade, nunca parei de escrever. Para mim, escrever não é difícil. Esse é o grilo, aliás, porque não sei muitas vezes do que estou falando, para que estou escrevendo. Parece que o impulso retórico às vezes é maior do que aquilo que quero dizer.⁴

⁴ Parte da resposta de Nuno Ramos à pergunta: “*Cujo*, seu primeiro livro, saiu em 1993, quando seu nome já era reconhecido nas artes plásticas. Como fez para remover os antigos obstáculos?”.

A desfamiliarização não se dá no conteúdo que, contrariamente, trata de coisas familiares do cotidiano de um homem que é também artista plástico.

Não só em *Cujo* é possível observar esse estranhamento de gênero, mas também em *Ó*, 2008, com o qual o autor recebeu o Prêmio Portugal Telecom e, ao recebê-lo, declarou a obra como inclassificável, reafirmando sua incapacidade de ficar em um gênero só.

No que tange à *banalidade* de conteúdo, temos como outro exemplo seu livro, *Junco*, que tem como base para os poemas fotos de juncos em praias e corpos de cachorros mortos em estradas, duas imagens comuns ao homem contemporâneo às quais Nuno Ramos dá um novo olhar interpretativo, que será mais detalhado na parte II deste trabalho.

Essa normalidade do conteúdo, aparentemente sem valor artístico ou poético, é justamente o que causa estranhamento, pois muda a forma sem mudar a essência e, por excelência, libera a percepção do automatismo, aumentando a percepção da arte, como propõe Chklovski (1971). Com isso ele não pretende tornar estranha a sua obra, mas sim refamiliarizar aquilo que se perdeu por trás das aparências, fazendo isso no meio literário, mas de uma maneira bastante coloquial e estranha ao que estamos acostumados.

No entanto, segundo Marcos Siscar, a falta de um “projeto coletivo” ou de propriedades bem definidas da poesia contemporânea não só dificulta a recepção da poesia pela sociedade e crítica, como também dificulta o próprio fazer poético, criando assim uma cisma:

A esse mal-estar, a meu ver, corresponde a sensação vivida pelos próprios poetas de estarem presos em uma espécie de impasse. Se valores tais como “nacionalidade”, “subjetividade”, “experimentação”, “novo”, etc. não são mais totalmente adequados ao sentido dos projetos dos jovens poetas, estes também não estão em condições de oferecer respostas gerais. E, no entanto, a cisma está presente (SISCAR, 2010, p. 152).

Contudo, essa crise que deveria ser um impasse para os poetas, torna-se ela mesma o conteúdo e, com isso, a “estrutura de compreensão” da produção poética contemporânea:

De todo modo, é possível constatar uma concordância quanto ao fato da ausência interna de perspectiva organizada dos fenômenos poéticos, como se a dificuldade de

pensar seus traços particulares se tornasse ela mesma estrutura de compreensão (SISCAR, 2010, p. 152).

Sendo assim, a crise não deve ser vista pelo seu lado negativo, mas como uma forma de renovação da literatura brasileira, uma vez que há a poetização da crise, sendo ela mesma a base da escrita contemporânea.

Como não bastasse a dificuldade já mencionada da crítica em estudar a poesia contemporânea de um modo geral, devido ao caráter particular e único de cada autor, no caso de Nuno Ramos essa dificuldade se intensifica, uma vez que sua produção literária se caracteriza pela indeterminação das coisas, presente não só no conteúdo como na própria forma e estilo de escrita, como já tratado anteriormente.

Ao ser questionado, em entrevista, sobre essa *inclassificação*, o autor comentou:

O moderno, por excelência, é estar dentro de um gênero e arrombar esse gênero: *Ulisses* em relação ao romance, Duchamp com a pintura, o cubismo com a representação... É claro que esse percurso de agressão linguística, que é próprio do mundo moderno, já está cumprido. Obviamente não vou ficar reinventando isso. Ao contrário, sinto que eu rendo mais quando algumas características do gênero estão claramente presentes. Não consigo imaginar os meus quadros, por exemplo, sem o contorno do chassi. Aquilo é uma pintura. Tem três metros de campo para a frente, mas é ainda uma pintura. Nesse sentido é que os gêneros me servem.⁵

Sendo assim, a obra de Nuno Ramos não só confirma a proposta contemporânea de que a regra é a recusa de padrões, mas também que ela se dá por meio da desfamiliarização, ou seja, da fuga de interpretações comuns, trazendo o inesperado e causando o estranhamento.

2 Desintegração e metamorfose

*Junco abre um caminho para nos levar das areias de uma praia em que as ondas só conseguem traçar um mesmo movimento pendular e enrijecido, rumo ao mar aberto onde tudo é ainda possibilidade.*⁶

⁵ Resposta de Nuno Ramos à pergunta: “Ao receber o Prêmio Portugal Telecom, você disse que *Ó* é uma obra inclassificável e reafirmou sua incapacidade de ficar em um gênero só. Mas você também diz que gosta de “manter o gênero” em tudo que faz. É mais importante manter os gêneros ou quebrá-los? Ou eles são dissolvidos justamente para ser conservados?”

⁶ NESTROVSKI, S. *Junto ao Junco*. 2012, p. 70-71.

Junco é o primeiro livro em versos do autor, composto por um conjunto de 43 poemas e 16 imagens em tons de cinza: 8 de restos de cachorro morto na estrada / asfalto e 8 de pedaços de árvore jogados na praia / areia. Os poemas estão relacionados às imagens, havendo uma contraposição entre suas diferenças e semelhanças, deixando clara a afirmação das diferenças *apesar* das estreitas semelhanças, sejam elas identificadas na disposição das imagens ou na ideia de degradação e transformação presente em praticamente todos os poemas. Isso é identificado já na capa do livro, onde há a sobreposição de duas imagens (um cachorro morto na estrada e um junco na areia) que a princípio parecem fundidas, mas que, ao olharmos melhor, podemos perceber as delimitações de cada uma delas.

Com poemas muito reflexivos e filosóficos, Nuno Ramos dá preferência a uma linguagem que representa, predominantemente, elementos da natureza praticamente desligados do mundo humano. A partir daí ele coloca em evidência a dissolução da matéria que está em busca constante de uma forma final, conclusiva, a qual ela nunca alcança, uma vez que está em processo eterno de transformação. Para isso, um vocabulário ligado ao campo semântico da praia e do mar é bastante explorado pelo autor, sendo a praia o local em que encontramos restos e onde tudo tenta se fundir e o mar representa o agente transformador das coisas, que *engole* a matéria e depois a *cospe*, modificando-a ou mesmo degradando-a. Outro campo semântico recorrente e importante na obra de Nuno Ramos é o da morte, estando ele muitas vezes interligado ao anterior, como podemos ver na terceira estrofe do poema 2.:

*Praia cheia de ganidos
e defuntos
cheia de ser luz, espuma
que o mar em ré recusa.
(RAMOS, 2011, p. 13)*

E, se esses defuntos não são tragados pelo mar, a água salgada ainda assim os deforma, como acontece com o junco jogado na praia que é transformado em “farinha moída pela água”, na primeira estrofe do mesmo poema:

*Um junco jogado na praia
um junco dourado, o sol sua mortalha
sobre a rocha, farinha
moída pela água.
(RAMOS, 2011, p. 13)*

Essa *farinha moída* se assemelha visualmente à *areia*, figura constante nos poemas ao longo de todo o livro, representando nele a ideia de desintegração da matéria, relacionada também à morte.

Levando em consideração que essa ideia é representada por outras imagens, às vezes até mesmo relacionadas também à areia, como *pó* e *farinha*, por exemplo, por motivos de delimitação do objeto trataremos agora apenas dos poemas em que a palavra *areia* é utilizada. Isso acontece em 12 dos 43 poemas: 5.; 6.; 9.; 11.; 12.; 15.; 17.; 22.; 25.; 32.; 38. e 43.

Com exceção do primeiro poema citado (5.), no qual a *areia* aparece apenas como um local definido da praia – “A proa da canoa / presa no assoalho / de areia [...]” (RAMOS, 2011, p. 19) –, em todos os outros onze poemas ela é usada como a imagem de algo disforme, que ao mesmo tempo é a origem e o destino de toda a natureza. Essa ideia é proposta pelo próprio autor em uma passagem de *Cujo*:

A areia depositada sobre a areia não altera de modo significativo a superfície. A um processo como este podemos dar o nome de *amorfo*. Quando não compomos claramente o contorno de um corpo, o chamamos de disforme, ou amorfo, ainda que possamos medir claramente sua altura ou volume. Uma ou duas dimensões não são suficientes para nos deixar seguros diante do objeto à nossa frente. Precisamos das três. Se não pudemos controlar nenhuma (diante do oceano, por exemplo), o amorfo, disforme, monstruoso, ganha o contorno invertido do sublime (RAMOS, 2011 [1993], p. 41-43).

Vale lembrar que Nuno Ramos também relaciona o *amorfo* ao que é úmido: “O ideal é que tenha reflexos e que não dure muito. A umidade favorece as duas coisas.” (RAMOS, 2011[1993], p.41), logo a areia da praia é um símbolo perfeito em suas concepções, uma vez que está entre o molhado (mar) e o seco (terra), sendo sua parte seca tida como uma superfície frágil e que reveste e tenta proteger o que está vivo, como uma pele, e sua parte molhada, isto é, úmida, funciona como agente transformador – assim como o mar.

Lembrando que nessa análise a areia representa a origem, o destino, a degradação, o depósito de restos e o local de modificação, reproduzo aqui um trecho de *Ó*:

O pó está em toda a parte, depositado por um sopro aleatório e constante, como pequenos cadáveres geológicos moídos pelos milênios, presos na umidade, soltos depois pelo calor, pela secura. Há poucas coisas nuas, desprovidas de casacos e recobrimentos – olhos, caracóis fora da concha, dermes, polpas, os lábios das vaginas. Tudo parece se proteger do que vem de fora, como se houvesse crescido em

defasagem com seu meio, separando-se dele. A própria desintegração da matéria em partes minúsculas vai recobrando as que estão inteiras, preservando-as [...]. Todos os corpos são atacados violentamente por um meio que os consome e envelhece, roubando seus glóbulos vermelhos ou a estabilidade de sua corrente elétrica. [...] Todo corpo é neutro, quer permanecer neutro, quimicamente neutro, e deve proteger-se, recobrir-se, fantasiar-se para evitar o derretimento e a fusão (RAMOS, 2008, p. 139-140).

Esse *pó* no início da citação pode ser entendido como a *areia* deste estudo, principalmente na passagem “a própria desintegração da matéria em partes minúsculas vai recobrando as que estão inteiras, preservando-as”, e eu acrescentaria aqui, desintegrando-as, pois ao mesmo tempo que a areia funciona como pele protetora, funciona também como agente degradante da matéria.

Vale a pena citar o poema 32. de *Junco* como exemplo da *areia* (o *pó*) sendo o que origina as coisas, isto é, aquilo que está na constituição básica de toda a matéria e ao mesmo tempo o que a encobre e protege:

32.

*As pontas
das coisas
saíram da areia
ó
que belas elas são.
(Eu também sou e a ponta dos meus cílios
a íris
a unha do meu pé
estão para fora, para fora.)
Posso pisá-las, tocá-las
por isso. Uma coincidência
e tanto.
Posso deitar na areia e
morrer na areia e
dizer à areia o seu nome
porque meu olho é de areia
meu sopro é de areia
meu rim é de areia
também.*

(RAMOS, 2011, p. 83)

Temos acima um exemplo do eu-lírico explicitando sua ideia da areia como origem (“As pontas das coisas saíram da areia”), isto é, de como a areia é a constituição básica de tudo e ao mesmo tempo as coisas são bem diferentes umas das outras (o “olho”, o “sopro”, o “rim”).

A experiência de dissolução das formas está presente a todo instante na produção de Nuno Ramos e ele traz isso na imagem da areia, como podemos perceber nas expressões: “asas de areia” (6.); “enguia de areia” (9.); polvo que tira “da areia sua opaca modelagem” (11.); “muro de areia” (12.); voo como “salto feito de areia” (25.); “cascas [dos ovos] quebradas moídas feito areia” (43.), encontradas nos respectivos poemas de *Junco*. Em todos os exemplos anteriores, a areia dá uma ideia de algo frágil, maleável e que tem certa efemeridade na concretude de sua forma, uma vez que está prestes a se modificar; ou seja, a *areia* como representação do *amorfo*.

Se pensarmos em como Nuno Ramos trata as questões não apenas no conteúdo de suas produções, mas também na forma, podemos analisar o próprio título do livro de uma maneira mais profunda, como propõe Sofia Nestrovski em seu texto “Junto ao *Junco*”. A imagem do disforme e dissolvido está presente também na linguagem utilizada por Ramos, uma vez que a *areia* pode ser também a própria linguagem, amontoada, que no fim não é mais que um monte de palavras:

Se pensarmos que a linguagem em *Junco* cria um espaço no qual ela torna-se destacada, no sentido de que não foge ao poema em uma proposição visada diretamente a pontos referenciais no mundo, parece-nos que o acúmulo de palavras neste ambiente fechado as empilha uma sobre a outra, criando uma torre em que o peso do que vai sendo sobreposto leva ao esfarelamento do que está por baixo, transformando tudo em areia. Uma vez esfarelada a linguagem, ela encontra-se livre dos seus contornos e, inútil e informe, funde-se à areia daquilo que lhe era distinto e distante, criando um ambiente em que tudo está em contato e quer a fusão (NESTROVSKI, 2012, p. 68-69).

Essa noção de disparidade entre *nome* e *coisa*, já explicitada anteriormente na breve análise de *Cujo*, é recorrente na obra de Nuno Ramos e não poderia deixar de estar presente em *Junco*. Numa análise do título, também proposta por Sofia Nestrovski no mesmo texto citado anteriormente, é apresentada uma nova leitura para “junco”, para além dos pedaços de árvore morta esquecida na areia da praia, sendo que o “junco” do título pode ter vindo do verbo “juncar”, no sentido de esconder algo, de modo que as palavras encobrem aquilo que elas definem, funcionando apenas como uma maneira de referência superficial, isto é, a palavra não é a coisa, apenas a representa ou a reveste. Porém, é “a palavra que junta tudo” (RAMOS, 2011[1993], p. 79).

No limite da desintegração, temos a ideia da metamorfose, de modo que ocorre o apagamento das fronteiras entre as coisas. As mudanças de fases dos materiais, a fusão, evaporação, condensação, ou mesmo as transformações dos seres vivos em coisas e vice-versa. No entanto, ao se pensar no caráter trágico de sua obra, podemos dizer que o auge da metamorfose seria justamente a morte, quando o corpo, mesmo que morto, proporciona ao mundo uma série de modificações, sejam elas no próprio corpo ou fora dele.

Esteticamente, a marcação evidente dessa metamorfose se dá quando o autor utiliza hífen ao ligar palavras, tais como “Cão-lagarto”; “vida-vidro”, vida-bicho” e “vida-pedra”; “buraco-praia” e “intervalo-sal”; nos poemas 2.; 4. e 14., respectivamente, presentes em *Junco*. Além disso, podemos citar, também, a imagem da *lagarta* que representa significativamente a metamorfose em toda a sua obra. Aqui, vale a transcrição

11.

Por fazer do mar gelatina
e tirar da areia sua opaca
modelagem
é a ti que canto, povo coisa mole e desabitada
pelo arcabouço de uma ossada
pronto para a metamorfose
lagarta transparente
onde recentes bichos humanos
mastigam
estrelas íntimas.
São oito veios de coral
canais de pedra e pistilos
renda
de sifões mínimos
onde sobe o alimento
pelo canudo faminto
que suga caule, areia e sal
e tudo o que cabe
numa manhã solar.

(RAMOS, 2011, p. 35)

Esse poema retrata bem as questões levantadas neste trabalho, sendo abordada a desintegração das coisas, causada pela areia e pelo mar, o que leva à explícita metamorfose que um bicho morto provoca no bicho vivo que o come, sendo que esses dois se unem dessa maneira. E, enquanto o bicho vivo come o bicho morto, ele come junto o que está perto, no

caso “caule, areia e sal”. Tudo isso numa manhã solar, ou seja, no cotidiano, sem que ninguém note ou pare para observar e refletir a respeito.

É importante citar a presença metamórfica até mesmo no título do capítulo 12 – Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham? – do livro *Ó*, no qual Nuno Ramos divaga sobre a morte, a desintegração e a metamorfose com tonalidade trágica e ao mesmo tempo objetiva, característica de sua obra como um todo. Cita-se aqui um trecho desse capítulo, para que fique mais claro como se dá essa narrativa:

Tudo que é único separou-se, mas aquilo que o viu partir quer que retorne, e tem força para isso – uma lama genérica que perdeu alguns de seus filhos mas procura por eles incansavelmente. Para sobreviver, aqueles que escaparam sacrificam as camadas superficiais de seus próprios corpos, deixando que sejam atacadas, milênios a fio, pela acidez, pelo vento solar, pelo suco gástrico da serpente, que vai aos poucos derretendo estas camadas, espatifando-as em pequenos pedaços, e usam depois estes fragmentos para esconder-se, vivendo debaixo do seu manto.[...] Estes filhotes desgarrados são feitos do mesmo material da lama primavera, que os fareja por cima e por baixo, mas sem conseguir determinar exatamente onde estão estas poucas unidades, vivas ou imóveis, que lhe escaparam. A causa dessa dificuldade salvadora é que a camada que os recobre, isolando-os, é feita da poeira das partes externas de seus corpos transformada pouco a pouco em farinha, em pequenos poros e poros, pela pressão constante da lama-mãe, tendo, portanto, uma composição parecida com a dela, que confunde-se tentando detectá-los. É isto o que os salva e isola, o fato de que a superfície de contato aparece à lama nebulosa como parte de si mesma (RAMOS, 2008. p. 141-142).⁷

Nessa mesma configuração o autor segue numa espécie de fluxo de pensamento, de modo que ele junta os elementos do título, a princípio desconexos, com base em um segmento amorfo e que se funde. Assim como seu conteúdo, a forma de seu trabalho também é exemplo da sua marca de produção artística, por assim dizer.

Sendo assim, Nuno Ramos se mostra uma peça única e intrigante no atual cenário da poesia brasileira, no qual há uma constante problematização dos limites entre uma coisa e outra – seja a poesia, a matéria ou a própria vida –, representada tanto no conteúdo quanto na forma de suas produções artísticas. Esse pode ser considerado um auge previsto por Siscar (2010), quando disse que a poesia brasileira contemporânea estava se abrindo a experiências que ultrapassam o próprio limite da poesia. Dessa maneira, Nuno Ramos faz sua arte como

⁷ Para uma melhor análise e entendimento da divagação do autor, vale a pena a leitura de todo o capítulo, quiçá, de todo o livro *Ó*.

um mosaico de características e técnicas, formando coisas novas e que ainda tem muito a nos dizer.

Referências

- CHKLOVISKI, V. A arte como procedimento. In: TODOROV, T. (Org.) *Teoria da Literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.
- FREUD, S. “O Estranho” (1919). In: *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- LODGE, D. “Estranhamento”. In: _____. *A arte da ficção*. São Paulo: L&PM, 2009.
- NESTROVSKI, S. Junto ao Junco. São Paulo: *Revista virtual Cisma*: 2012, p. 63-71. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/cisma/article/view/542/482>> Acesso em: 11 dez. 2014.
- PERLOFF, M. *A escada de Wittgenstein*. A linguagem poética e o estranhamento do cotidiano. São Paulo: Edusp, 2008, p.111-146.
- RAMOS, N. A arte híbrida e o pensamento sem fronteiras de Nuno Ramos: entrevista. [2010]. São Paulo: *Revista Cult*. Entrevista concedida a Ivan Marques. Disponível em: <www.revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-nuno-ramos>. Acesso em: 11 dez. 2014.
- RAMOS, N. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011 [1993].
- RAMOS, N. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- RAMOS, N. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SISCAR, M. *Poesia e crise*: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Unicamp, 2010.
- TEIXEIRA, I. O Formalismo Russo. *Fortuna Crítica. Revista Cult*. Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos Edito, p. 36-39, ago., 1998.

Recebido em: 15/9/14

Aceito em: 15/10/2014