

André Goldfeder*

Sob o sol noturno: a voz de quem morre em *111*, de Nuno Ramos

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o começo. [...] Estava bem morto e quis dizer isto aqui.
Nuno Ramos



Nesse trecho, extraído de um dos fragmentos que compõem *Cujo* (1993), livro de estreia do artista visual e escritor Nuno Ramos, escutamos uma voz muito particular. Desde o título do livro, sabemos estar diante de uma posição subjetiva marcada obliquamente. Ao invés de sermos conduzidos por um narrador todo-poderoso, passeamos por relatos de ateliê, narrativas curtas, aforismos e pequenas montagens de palavras, cuja fonte parece corresponder, a cada vez, a um novo modo de modelar a linguagem. O nome que unifica as partes do conjunto não é próprio – pelo contrário, constitui-se pela posição vacante do pronome, a ser ocupada pelas mais diversas figuras, ou por nenhuma. Se o percurso da leitura é marcado pela contínua incerteza acerca do sentido geral daquilo que estamos lendo, não é apenas porque a prática artística de onde o livro emerge é híbrida, localizada no entroncamento entre águas plásticas e literárias. Mas também porque o artista, partidário da matéria, busca na palavra aquilo que interrompe a translucidez da língua comuni-

cativa, a carne turva a partir da qual sopramos nossas verdades cotidianas.

De dentro desse microcosmo semovente – “Estou *dentro* e o mundo é um rumor”, diz um dos aforismos –, essa voz através da qual começamos a falar torna ainda mais movediço o solo do mundo que constrói. Sua fonte coincide com o lugar de seu próprio apagamento. O que temos diante dos olhos – “isto aqui” – é a fala de um morto, ou, temperando seu sabor de paradoxo, a fala de um morto provido de linguagem. O que a voz diz nós escutamos e experimentamos em nosso próprio ritmo. Entre o desejo e a mortificação de quem fala, de uma frase a outra, cada uma delas emperando na batida truncada do próprio texto, passamos pelo mesmo movimento interrompido, para enfim retornar ao mesmo ponto de movimento e estagnação. Em poucas palavras, participamos da mesma *dificuldade de ver e de dizer* daquele (daquilo?) que fala.

As circunstâncias que tornaram pública essa voz pela primeira vez relançam as ideias

de morte e apagamento, porém a partir de um lugar onde o próprio sentido da arte ameaça cair por terra. Os eventos que ocorreram na tarde de 2 de outubro de 1992, um ano antes da conclusão de *Cujo* e exatamente 25 anos antes da redação deste ensaio, têm hoje o nome de Massacre do Carandiru. No Pavilhão 9 da hoje extinta Casa de Detenção de São Paulo, localizada no bairro do Carandiru, na Zona Norte da cidade de São Paulo, o desentendimento entre dois detentos ocasionou uma rebelião de internos. Diante da dificuldade em conter a mobilização, a diretoria do presídio ativou a Polícia Militar do Estado de São Paulo, representada pelo coronel Ubiratan Guimarães e submetida, em última instância, ao secretário de segurança pública Pedro Franco de Campos e ao governador do Estado Luiz Antonio Fleury Filho. Por volta das 15:30, Guimarães convocou a polícia de choque e as tropas especializadas da PM e, cerca de uma hora depois, foi ordenada a entrada da PM no presídio.

Como resultado, cento e onze detentos foram executados pela polícia, em uma ação que segue sendo condenada pelas mais diversas entidades representativas da sociedade civil no Brasil e no mundo.

Um mês depois, Nuno Ramos reagiu ao massacre com a abertura da exposição *111*, à qual se seguiram outras três montagens, em 1993, 1994 e 2000. O percurso do espectador era condicionado, primeiramente, pela disposição de 111 paralelepípedos recobertos por piche e breu pelo piso da sala expositiva. A cada um deles o artista agregou o nome de um dos mortos em linotipia, as cinzas de um salmo bíblico e a cópia de uma notícia de jornal sobre o ocorrido tratada em breu. Novamente os nomes dos presos, cujo caráter de ruína ou rescaldo o artista reconhecia no catálogo para a segunda montagem como “tudo o que sabemos deles”, impressos em linotipia, foram integrados em “uma espécie de cruz molenga”, também nas palavras do artista.

The Theater of Disappearance, 2017

The Roof Garden Commission, Metropolitan Museum, New York
Cortesia do artista, Marian Goodman Gallery, New York / Paris /
London e Kurimanzutto, Ciudad de México
Fotografia: Jörg Baumann

* Ensaísta, doutorando em teoria literária e literatura comparada da Universidade de São Paulo.

A esses elementos somavam-se três objetos mais ou menos semelhantes a “múmias”, constituídos com materiais como barro cru, vaselina, folhas de ouro e cinzas. Sobre as paredes, o texto do morto-falante, impresso em parafina, na íntegra e ampliado, até chegar às raias da ilegitimidade, além de pequenas caixas contendo por dentro cinzas da *Bíblia* e, por fora, textos mais curtos do livro de 1993. Finalmente, a partir da segunda montagem, Ramos introduziu uma segunda sala no trabalho, onde, além de um tule com outro texto de *Cujo*, encontravam-se fotografias ampliadas tiradas por satélites dos arredores da Casa de Detenção na hora e data do massacre, às quais foram justapostos bulbos de vidro ligados por mangueiras a máquinas de fumaça colocadas no chão.

Se a amplitude de meios mobilizados poderia apontar para uma otimização da veiculação de informações, o resultado final parece apontar mais para um excesso, ou saturação de sentido (Tassinari, Mammì, e Naves, 1997). Do mesmo modo, a adição da segunda sala à primeira cria um jogo entre leveza (fumaça/vista aérea) e aterramento (a atmosfera negra, calcinada), porém sem nunca sublimar o segundo elemento. As fotografias aéreas deveriam ajudar a situar o massacre em um sistema de coordenadas, mas suas imagens, em si mesmas, não dizem muito, como que estacam em uma superfície sem tempo e sem nome, ou ameaçam dissolver-se junto à névoa artificial. De todo modo, é a articulação discursiva do próprio trabalho que se põe em xeque: o gesto artístico encena, senão sua própria impossibilidade, a impossibilidade de veicular um sentido pertinente ao tema. Afinal, uma série de elementos justifica esse turvamento e interrupção do movimento de ver e de dizer, a começar pela vocação da poética de Ramos à habitação do intervalo entre materialidade e significação, e tendo como horizonte todo o teor traumático e a complexidade ética impostos pelo evento formalizado.

E, no entanto, um retorno à fala do morto pode sugerir um deslocamento propício à re-colocação de uma pergunta insistente. Nesse momento ímpar de poética de Nuno Ramos, que até então havia passado longe de temáticas políticas, onde seria possível localizar a potência deste que é considerado por muitos

como um dos trabalhos de cunho político mais relevantes do período? Não exatamente o texto que envolve o espaço da instalação, mas a voz movediça que, nele fixada, partilha os espaços do livro e da exposição pode apontar para uma *posição* estratégica. É essa posição, esse *limiar* entre o vivo e o morto, visão e cegueira, movimento e estase que a voz permite ao trabalho ocupar e, novamente, não como tema, mas como lugar a partir do qual o sujeito e o discurso se articulam.

A perspectiva da morte

O que *111* realiza é uma espécie, muito peculiar, de rito cívico. Zelar pela memória dos presos na disputa pelo sentido do massacre significa reinscrever os mortos no campo do visível, ou, ainda, na ordem da *pólis*. Em outras palavras, restituir, ainda que no nível *a posteriori* da narrativa, a humanidade que a execução sumária por parte do Estado lhes retirou, ao operar em um para-além-da lei, uma zona que dissolve a determinação dos papéis sociais de cidadão e Estado. Uma cerimônia que se proponha a isso necessita ou de uma instância pública investida de autoridade ou de uma figura como Antígona, disposta a interceder na zona de sombra da relação entre o público e o privado. Em *111*, é como se o executor da cerimônia ocupasse o lugar paradoxal do morto provido de linguagem. O problema, então, além de político e conceitual, torna-se, de certa forma, enunciativo, senão literário: *como falar a partir da morte?*

A questão já tem seu lugar na história da literatura brasileira. Antonio Pasta Jr. (2012) salientou uma linhagem de “formas-limite” cuja recorrência teria marcado a cultura brasileira, partindo da ideia do “ponto de vista da morte”. Com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis já havia introduzido em um momento decisivo de nossa literatura a figura do “defunto-autor”. Obras-chave que vão de *O ateneu*, de Raul Pompéia, a *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, mas também do teatro de Nelson Rodrigues em *Vestido de noiva à Terra em transe* de Glauber Rocha fariam parte dessa dinastia. Mas o caso de *Brás Cubas* é paradigmático, na medida em que o narrador, a figura que ocupa o ponto de vista a

partir do qual se organiza o material narrado, fala “a partir do *limite* entre a vida e a morte”, vem a ser desaparecendo. A estrutura, portanto, é de paradoxo: “Se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser” e, portanto, o que está em jogo é “a figuração do ponto de vista impossível” (Pasta Jr., 2012).

Já Ettore Finazzi-Agrò (2006) aborda algo próximo à *posição impossível* articulada em *111*, não a partir do ponto de vista narrativo, mas de certa noção de voz. É o que se encontra em breve comentário do autor a “Meu tio, o Iauaretê”, de João Guimarães Rosa, conto onde quem fala é um homem que habitou o limiar entre homem e animal e que termina assassinado pelo receptor implícito de seu relato. Nessa acepção, a voz se situa em uma posição decisiva no interior da linguagem, na dobra entre as zonas de significação e não significação que constituem a linguagem. Agamben (2010a) formula a questão nos termos de uma relação entre *phoné* – a voz pura, anterior ao significado, a mera abertura para a articulação linguageira – e *lógos* – a linguagem significante, já articulada no âmbito da razão. A voz ocupa, portanto, uma posição de limiar, ou de entre-lugar, na medida em que ela é aquilo que possibilita a linguagem significante, mas que permanece no seio desta precisamente na medida em que é recalçada, excluída em seu interior. Ao mesmo tempo, a voz tem posição-chave também no íntimo vínculo entre a linguagem e a morte, onde a zona de sombra da linguagem corresponde ao limiar entre ser e não-ser. É assim que Finazzi-Agrò (2006) situa “A voz de quem morre” do título de seu texto no “limiar secreto em que a voz se confunde com o silêncio, a linguagem é a morte e vice-versa”. Finalmente, a relação *phoné-lógos* aparece como homóloga ao par *zoé* – a vida nua, o fundo de animalidade a partir do qual se funda o humano – e *bíos*, a vida humana articulada em existência política.

Embora formuladas como uma abstração conceitual, essas ideias encarnam-se também na interpretação de um fenômeno historicamente palpável e que toca de perto a matéria enfrentada por *111*. Como comenta o próprio Finazzi-Agrò (2006), o que está posto aqui é também o problema dos limites da inscrição discursiva de eventos históricos que trazem à

tona os limites do humano, como na discussão de Agamben (2010a) acerca da *testemunha integral* nos campos de concentração nazistas. Em poucas palavras, o fato de que só é possível experimentar a morte do outro e de que o testemunho em uma situação como a de Auschwitz se fundará sempre em torno de um impossível: a experiência última, integral do evento perde-se junto àqueles que dela se aproximaram e, portanto, não estão entre os sobreviventes.

Agudo pensador do limiar, Agamben (2010b, 2006) pensa a noção de testemunha integral a partir da figura-chave do *muçulmano*, o preso dos campos de concentração que se encontrava no limiar com sua extinção física e moral. Daí o nome que recebeu nos campos, o daqueles que, privados quase completamente da sua vitalidade, permaneciam prostrados, com o rosto colado no chão, lembrando a tradicional posição de reza dos muçulmanos. O que o *Muselman* encarnaria seria um “não-lugar” central em torno do qual o espaço do campo giraria, um ponto a partir do qual a distinção entre humano e não-humano cairia por terra. “Ser indefinido”, “vivo-morto”, seria uma “figura sem nome” segundo Primo Levi, intelectual que representa a escolha por incluir esses seres nos relatos da Shoah, em contraste com uma vasta parcela de narradores-sobreviventes que defendiam sua exclusão, considerando seu pertencimento a um domínio em que a ética já ultrapassara a si mesma.

Assim, a própria figura do muçulmano só poderia tornar-se “plenamente visível” cinquenta anos depois, ressalta Agamben. Essa visibilidade, no entanto, teria como face oposta a *visão impossível* ilustrada pela figura clássica a que Levi havia recorrido: ela não poderia se dar, diz Agamben (2010), “se não aprendermos a olhar com ele [o muçulmano] para a Górgona” (p. 50). Entre os gregos, comenta Agamben, a Medusa era representada a partir da ideia de um “não-rostro”, ao mesmo tempo que, no nível retórico, explicitaria uma função de “chamamento” – a visão impossível é a que não se poderia deixar de ver.

O que *111* materializa é algo mais ou menos dessa ordem. Prestar testemunho da catástrofe humana significa dar corpo a “uma impossibilidade de ver”, a uma experiência impossível que a linguagem e o sujeito – seja

a testemunha, seja o próprio homem que chegou ao limiar com o não-homem – não podem acessar. Entre o livro e a instalação, a voz que celebra os mortos não confessa simplesmente sua impotência. Ela encarna o ponto cego onde sujeito e objeto da representação se encontram. Encena a ocupação da posição do morto-vivo, do não-homem que fala, insituável e inominável.

Limiares

De todo modo, “impotência” não deixa de ser um signo do horizonte que, em um trabalho como *111*, distingue os limites do possível dos limiares com a possibilidade do outro. Algo que ressoa na instalação por meio de uma convergência entre os ritmos de dilatação e recolocação da esfera da arte, em sua determinação recíproca entre o trabalho da forma e a matéria do mundo. E que o artista formula tendo como parâmetro uma das presenças mais decisivas de sua imaginação artística:

Acho que meu trabalho, tão distante da morte heroica, redentora mesmo, da “Homenagem a Cara de Cavalo”, de Hélio Oiticica, fala de uma morte mais triste, anônima, massificada e comum (embora, nos dois casos, sempre violenta). Os 111 mortos, de quem apenas sabemos os nomes, têm a carne de ninguém de que é feita a morte entre nós (citado por Tassinari, Mammì, e Naves, 1997, p. 177).

Ramos tem em mente o *Bólide caixa 18 Poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo*, realizado em 1966, frente a circunstâncias semelhantes às que ocasionaram *111*. O homenageado era Manoel Moreira, residente de favelas cariocas, ligado a atividades ilícitas e amigo de Oiticica, que, durante um cerco policial, assassinou o detetive policial Milton Le Cocq. Novamente, o evento se situa em uma zona-limite no interior da lei. É protagonizado por agentes que intervêm a partir de um estado de exceção, no qual a afirmação do campo de ação da lei se dá por meio da suspensão da lei. Cara de Cavalo, ao que tudo indica um infrator de pequenos delitos, torna-se objeto de uma caça por vingança declarada pela própria polícia carioca, resultante na criação do Esquadrão da Morte Scuderie Le Cocq, que permaneceu atuando nas franjas da lei durante o Regime Militar.

Elevar o morto ao estatuto de herói implicava evidenciar um regime paradoxal de “animalização da lei”, flagrar a instalação dos sujeitos políticos em um “umbral de indistinção entre o humano e o animal” (Aguilar, 2015). Se *111* representa um momento de diversificação de meios para Ramos, para Oiticica, o *Bólide 18* consiste, segundo Gonzalo Aguilar, na “origem velada” do futuro de sua obra. Trata-se de uma caixa preta com uma abertura que desloca a face frontal em paralelo com o chão, atravessada transversalmente por uma tela vermelha semitransparente que liga as arestas mais distantes. Em cada uma das três faces interiores vê-se uma fotografia do corpo assassinado de Cara de Cavalo e, no centro, uma bolsa plástica contendo pigmento vermelho e o seguinte poema: “Aqui está,/ e ficará! Contemplai/ o seu/ silêncio/ heroico”. Trata-se, por um lado, de mais um desdobramento serial da investigação do artista com a estrutura do objeto em relação com a cor e o espaço, de acordo com a progressão da “Invenção”, tal como Oiticica batizou seu experimentalismo construtivista. Mas, por outro, de uma preparação para um irreversível salto ético, um momento decisivo na progressiva abertura da pintura ao espaço que caracterizava a trajetória do artista, anunciando a virada para o “ambiental”.

O que o evento traumático ensinou para o trabalho de Oiticica foi uma ruptura particular que vinha sendo gestada genericamente no horizonte da arte. A ampliação sistemática dos limites formais e históricos da arte correspondia a uma explosão da definição da obra, assim como da esfera do artístico. É o próprio Ramos quem definia “a dinâmica formal mais íntima” da obra do artista carioca como “a da inclusão do que lhe é diverso num interior sempre dilatável” (Ramos, 2007a). Quanto à concepção do artístico como aquilo que sempre excede sua própria definição, o artista mais jovem certamente a incorporou em boa parte a partir de Oiticica. No entanto, o fez mediante (e nos limites de) sua posição num processo histórico que ressignificou o próprio limiar entre o dentro e o fora da arte.

Para Oiticica, a relação entre arte e morte tinha a ver com a instalação do gesto artístico nos confins da história da arte, em uma fronteira entre o dado e o novo a ser franquea-

da pela experimentação de vanguarda. A essa ideia modernista de evolução correspondia uma concepção moderna de *projeto*: o gesto formal consistia em produzir novas formas de vida, reinventar globalmente o mundo compartilhado pelo espaço público. O corpo, afinal, seria a instância central por meio da qual a arte construiria seu fora nele se dissolvendo.

Já para Ramos, arte e morte têm a ver com um caráter simultaneamente póstumo e atual, ou, na verdade, virtual. A dificuldade de dizer em *111* contrasta com o poema-homenagem do *Bólide* não apenas ao confessar a impossibilidade de um poder de monumentalização (“Aqui está,/ e ficará!”) e de um endereçamento convocatório ao receptor (“Contemplai”). Assim como para Oiticica, está em jogo tanto um fim quanto uma abertura, porém estes não se situam na expansão do limite último da história, mas na concepção de limiares múltiplos, de dilatações ao longo de um campo horizontal e multideterminado do artístico. Do mesmo modo, o horizonte global da ação caiu por terra e ao trabalho da forma resta imaginar formas de vida ou ressignificações do mundo, em que o próprio vetor para fora da arte apareça como problema. O gesto artístico, diante do achatamento do seu campo de efetivação, chegará a assumir a posição subjetiva do corpo morto.

Enquanto o *Bólide* mostra um ponto de coincidência entre o lugar da lei e o lugar de angústia e interpelação da morte, *111* ocupa o entre-lugar vivo-morto do inumano no humano e do dizer impossível na linguagem. Não é casual, então, que na obra futura de Ramos a relação entre voz e morte apareça em sintonia com uma ideia muito diversa de “catástrofe” – uma “desierarquização entre seres e coisas, homens e animais, natureza e social” “própria às catástrofes naturais”, que o artista identificava no mundo noturno de Oswald Goeldi (Ramos, 2007b, p. 187). Expulsa de antemão de uma hipotética instância de construção do social, a voz não raro aparecerá como ponto de fissão do sentido do mundo que temos, ou lugar de perturbação das oposições que o constituem. Algo que *111* anuncia ao abrir o lugar de uma passagem que, no entanto, nunca transcende seu próprio presente, uma zona de coincidência entre nascer e morrer que em certos momentos-limite é a nossa. Entre a

aderência à matéria turva de nosso mundo e a promessa de ver algo além. *Cujo* terminava esboçando algo dessa condição: “Cegos para o sol noturno, cegos para o olho que lhes resta. Cegos agora do que verão depois” (Ramos, 1993, p. 81).

Referências

- Agamben, G. (2010a). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG.
- Agamben, G. (2010b). *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo.
- Agamben, G. (2006). *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: UFMG.
- Aguilar, G. (2015). *Hélio Oiticica: a asa branca do êxtase – Arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Finazzi-Agrò, E. (2006) “A voz de quem morre”. *O eixo e a roda*: Revista de literatura brasileira, v. 12.
- Pasta Jr., J. (2012). O ponto de vista da morte. *Revista da Cinemateca Brasileira*, n.1, 12-14.
- Ramos, N. (1993). *Cujo*. São Paulo: Editora 34.
- Ramos, N. (2007a). À espera de um sol interno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo.
- Ramos, N. (2007b). Agouro e libertação. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo.
- Tassinari, A., Mammì, L., Naves, R. (1997). *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática.