

**A escrita gaguejante e performática em “Manchas na pele, linguagem”,
de Nuno Ramos****Stuttering and performative writing in "Manchas na pele, linguagem",
by Nuno Ramos**

Carlos Augusto Ferreirinha¹
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Priscila Simeão Silva Maduro²
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo

O fragmento “Manchas na pele, linguagem”, que abre o texto *Ó* (2008), do escritor e artista plástico Nuno Ramos, está inscrito no embate entre palavra e matéria. Este artigo tem, como objetivo, discutir as noções dos limites da linguagem e do dizer nesse fragmento, assim como refletir a propósito da construção de uma linguagem-matéria performática apontada e tecida pelo narrador da obra de Nuno Ramos. Sustenta-se, aqui, que “Manchas na pele, linguagem”, ao buscar conhecer a origem da palavra, joga luz à sua incapacidade mimética. Acrescente-se que essa insuficiência da língua em significar faz com que o narrador encene a linguagem, mais do que apenas a utilize para uma comunicação pragmática. Nesse sentido, há, no primeiro fragmento da obra, a matéria-linguagem em situação de performance. Para refletirmos a propósito dessas problematizações, lançaremos mão dos pressupostos de Deleuze (2011) acerca da fratura na língua corrente para mobilizar uma linguagem/escrita gaguejante e dos estudos de Zumthor (2005; 2007) sobre performance. Vislumbra-se, aqui, um texto que propõe uma escrita fraturada, mobilizando uma gagueira criativa. São nessas brechas que a performance, enquanto ação viva, precisa tomar espaço, a fim de concretizar a materialidade da linguagem no corpo.

Palavras-chave: Nuno Ramos. Manchas na pele, linguagem. Matéria-linguagem. Gagueira. Performance

Abstract

The fragment "Manchas na pele, linguagem", which opens the text *Ó* (2008) by writer and artist Nuno Ramos, is inscribed in a clash between word and matter. The aim of this article is to discuss the notions of the limits of language and saying in this fragment, as well as to reflect on the construction of a performative language-matter pointed out and woven by the

¹ Doutorando em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP. Atualmente é professor de literatura no Colégio Dante Alighieri. <https://orcid.org/0000-0002-7078-0319> E-mail: gcaferreirinha@gmail.com

² Doutoranda em Literatura e Crítica Literária na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP. Bolsista CAPES. Participa do Grupo de Pesquisa “O narrador e as fronteiras do relato”, inscrito no diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil – CNPq. <https://orcid.org/0000-0002-8741-3371> E-mail: priscila.simeao@gmail.com

narrator of Nuno Ramos' work. It is argued here that "Manchas na pele, linguagem", in seeking to know the origin of the word, sheds light on its mimetic incapacity. It should be added that this insufficiency of language to signify makes the narrator stage language, rather than just use it for pragmatic communication. In this sense, there is, in this first fragment of the work, matter-language in a performance situation. To reflect on these problematizations, we will use Deleuze's (2011) assumptions about the fracture in ordinary language to mobilize a stuttering language, and Zumthor's (2005) studies on performance. Here we see a text that proposes fractured writing, mobilizing a creative stuttering. It is in these gaps that performance, as a living action, needs to take space to materialize the materiality of language in the body.

Keywords: Nuno Ramos. Manchas na pele, linguagem. Language-matter. Stuttering. Performance

Introdução

O projeto do escritor e artista plástico brasileiro Nuno Ramos é marcado por constante tensão, questionando permanentemente categorias tradicionalmente sustentadas pela teoria literária e colocando em suspensão a própria ideia de paradigma. A sua produção afirma-se numa zona de passagem – entre conto e crônica, ficção e ensaio, prosa e poesia –, acentuando a precariedade da estrutura estética formal e a porosidade nas fronteiras. Ramos, que trafega por várias linguagens – artes plásticas, pintura, cinema, música e literatura –, busca equiparar o discurso à matéria: a palavra passa a ser, então, moldada por ele.

O embate entre linguagem e matéria ganha especial atenção sobretudo quando se propõe a investigar a relação entre suas produções artísticas e literárias. Como observa Eduardo Jorge de Oliveira (2014, p. 111), dessa relação tensa entre literatura e artes plásticas, podem-se vislumbrar dois momentos da produção de Ramos: a possibilidade de criação literária a partir do campo semântico aberto pela matéria plástica e, o segundo, relacionado à metamorfose, o momento em que a matéria se encontra em seu estado pré-linguístico, “literalmente em seu aspecto físico”, ainda não assimilado pelo mundo verbal.

Inscrita nessa problemática está a “consciência da materialidade” (Arêas, 2012, p. 193) em Nuno Ramos, que se revela, também, na tentativa do artista em evitar que a palavra remeta, instantaneamente, à coisa referida, provocando uma reflexão a propósito do seu significante. Em outros termos, há uma ênfase dada ao corpo da palavra, como se o signo pudesse proliferar uma quantidade grande de significados possíveis. Como sublinha Rodrigo Naves (2007), há uma busca do artista por um contato com a espessura do mundo e da linguagem.

Ó (2008), uma das principais obras de Nuno Ramos, está especialmente inserida nessa discussão entre linguagem e matéria. A obra é catalogada como um livro de contos e reúne 25 textos. Tal como assinala José Antonio Pasta, na orelha do livro, essa escritura de Nuno Ramos afirma-se numa “zona de arrebentação da linguagem”, questionando gêneros literários e modalidades discursivas. Tanto os temas quanto as formas adotadas são múltiplos

e sofrem alterações constantes - muitas vezes, dentro de um mesmo texto. A obra rejeita quaisquer desfechos e encadeamentos lógicos. Próximo de um caráter especular, *Ó* problematiza a todo o tempo a própria linguagem, interrogando todas as facetas possíveis da palavra. Afinal, para o autor, a única pergunta que, de fato, interessa, é esta: de que é feita a linguagem, essa “estranha ferramenta” que nos remete para fora do nosso corpo? (Ramos, 2008, p. 18-19).

Ó é uma incógnita em si. Há uma impossibilidade de definição acerca de seu gênero, seu enredo, seu narrador e qualquer outro elemento que faça parte das nomenclaturas clássicas da literatura. Não há resposta acerca da divisão do livro: capítulos? Contos? Nada disso é suficiente para preencher a lacuna da questão formal. Nesse sentido, chamaremos aqui tais divisões de “fragmentos”. Para o presente trabalho, destacamos, como objeto de leitura e análise, o fragmento inicial da obra, “Manchas na pele, linguagem” (2008, p. 11-31). Nele, afirma Nuno Ramos:

Como uma via intermediária, procuro entrar e permanecer no reino da pergunta – ou de uma explicação que não explica nunca. Assim, suspenso, murmuro um nome confuso a cada ser que chama minha atenção e toco com meu dedo a sua frágil solidez, fingindo que são homogêneos e contínuos. [...] Acabo por me conformar com uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo, e como um modelo mal-ajustado ao modelado, permaneço em meu torpor indagativo, deitado na relva, tentando unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas (2008, p. 18-19).

Habitar o reino das perguntas, onde elas se oferecem de modo suspenso, sem que possam receber respostas, e permear o texto com o torpor indagativo característico do autor são alguns dos gestos inscritos na totalidade de textos de *Ó*. Essa via intermediária não resulta em um texto propriamente literário ou filosófico, porque não se ajusta, aprioristicamente, a modelo nenhum. Resulta em “*alguma coisa como um [...] ó, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito um escombro bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto [...]*” (Ramos, 2008, p. 59, grifos próprios).

Dessas porosidades do projeto estético de Nuno Ramos e do embate constante entre palavra e matéria, deriva o objetivo deste artigo: discutir as noções dos limites da linguagem e do dizer, assim como a construção de uma linguagem-matéria performática apontada e tecida pelo narrador do fragmento supracitado de Nuno Ramos. Diante de nossa intenção, a seguinte pergunta surge como norteadora do estudo: de que maneira o fragmento “Manchas na pele, linguagem” mobiliza os limites do dizer da linguagem?

A hipótese que aqui sustentamos é a de que “Manchas na pele, linguagem”, ao tratar da necessidade imanente do humano de nomear as coisas, evidencia os limites da palavra e aquilo que é indizível na linguagem, jogando luz à sua incapacidade mimética. Acrescente-se que essa insuficiência da palavra em significar faz com que o narrador molde e encene a linguagem, mais do que apenas a utilize para uma comunicação pragmática. Nesse sentido, há, nesse primeiro fragmento da obra, a matéria-linguagem em situação de performance.

Para refletirmos a propósito dessas problematizações, lançaremos mão dos pressupostos de Deleuze (2011) acerca da fratura na língua corrente para mobilizar uma linguagem gaguejante e dos estudos de Zumthor (2005) sobre performance.

Alguma coisa como um Ó: devir-outro da língua

“Manchas na pele, linguagem” é aberto com o anúncio de um desconforto latente por parte daquele que tece a narrativa: “meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes” (Ramos, 2008, p. 11). O estranhamento com o próprio corpo ocorre por conta de uma queda de pelos faciais crônica, gerando falhas em formato de círculos no rosto do narrador – círculos que, por vezes, confundem-se com manchas. Além disso, afirma que envelhece e engorda inelutavelmente, atingindo uma “forma já roliça” (2008, p. 14). O sujeito reage com espanto às mudanças físicas que lhe são incontroláveis. Daí o não reconhecimento de si mesmo nessa imagem que examina: é a visão de um desconhecido que lhe é oferecida ao olhar para o espelho. Essa visão que o arrebatava, desautomatizada pelas mudanças físicas que a força do tempo exerce sobre a carne, faz dele um corpo estranho em si mesmo. A relação de oposição entre o *eu* e o *outro* – ainda que seja um outro de si – instaura a bifurcação principal que percorrerá o esculpir do presente fragmento.

O narrador passa a refletir a propósito do ato de aparar os pelos faciais, mas o não reconhecimento frente ao espelho parece gerar uma desestabilização que faz com que ele comece a balbuciar. Nota-se a encenação de uma escrita que se produz enquanto se expõe e que permeia o processo da escolha lexical para o texto que tece, fazendo ver uma consciência com a linguagem que irá atravessar todo o texto:

Embora [os pelos] só consigam crescer em torno do meu queixo e sobre a minha boca, sempre os aparei todos os dias, pois quando não o fazia *cofiava*, é este o verbo, aquele conjunto unido de pequenos cabelos, ininterruptamente, com a voluptuosidade de quem precisa *fumar ou beber ou arrotar*, mas parecendo aos demais que adotava uma posição *reflexiva e até mesmo irônica* (Ramos, 2008, p. 11, grifos nossos).

A reflexão inicial sobre aparar os pelos faciais é duplicada na reflexão acerca da linguagem e das escolhas lexicais. O balbuciar indeciso com a escolha do verbo “cofiar”, a necessidade de “fumar”, “beber” ou “arrotar” ou, ainda, a incerteza entre a posição “reflexiva” e/ou “irônica” sugerem um sujeito que se apresenta desarticulado. O amálgama de pensamentos e sentimentos oferece uma linguagem lacunar em sua própria tecitura – algo como um buraco ou uma mancha - tal qual o rosto daquele que fala. Pode-se, dessa forma, instituir um duplo na relação *eu* e *outro* no que diz respeito ao título do fragmento e, conseqüentemente, ao seu narrador: manchas na pele – o corpo –, linguagem – a palavra. A cisão entre o corpo que vê e o corpo que é refletido no espelho tenta ser costurada pelo fino fio da palavra. Entretanto, a linguagem mesma também demonstrará possuir suas cisões.

A partir daí, o narrador busca compreender e explicar o que acontece com seu corpo, almejando alcançar uma origem e uma definição para as manchas em seu rosto:

Micose? Stress? Fungo? Musgo? – logo alguns amigos diagnosticaram, como aquele devaneio da medicina amadora, e me alegrei com a possibilidade de ganhar a companhia, mesmo que de uma doença, de *alguma coisa com nome definido*. Mas não perdi o espanto sobre a origem daquilo. Qual gen ou terminal nervoso ordenou que caísse neste formato circular perfeito? Em qual língua interna conversavam? (Ramos, 2008, p. 12, grifos nossos).

Ter algo com nome definido é, em alguma medida, poder alcançar o seu sentido. Entretanto, é precisamente a partir da tentativa de nomear as causas de sua doença que o seu torpor indagativo recai, também, sobre a linguagem. A atenção do narrador ao seu corpo dirige-se-á ao corpo escritural: os contornos das palavras passam, então, a ser examinados. Essa consciência formal faz o autor visitar o território da linguagem, cuja origem e constituição passarão a ser questionadas.

A tentativa de unir a linguagem àquilo que se passa em seu corpo e, dessa associação, extrair uma significação que efetivamente explique o acontecimento, inquieta o narrador. Em especial, pelo fato de cada vez menos reconhecer a imagem que lhe é apresentada no espelho. Ele constata que um pequeno fragmento do corpo que, antes, era facilmente percebido com o toque está, agora, “desaparecido para sempre, e junto com ele a sensação de poder tocar o esqueleto por trás de uma fina camada de pele” (Ramos, 2008, p.14). A matéria do seu corpo “muda, opera o tempo todo um movimento” que lhe foge do controle e das expectativas, sendo um “amálgama de carne e de tempo” (Ramos, 2008, p. 15) e, talvez, nada mais que isso.

Toda essa mudança pela qual o corpo passa está ancorada em um tempo cronológico – presente –, instaurada no instante em que os olhos alcançam o espelho. Concomitante a isso, a linguagem abre um outro tempo que, a princípio, parece ser interior: o tempo da palavra:

Mas é então, sob a sentença de um envelhecimento inevitável, que alguma coisa em mim parece querer, e poder, sobrevoar meu corpo, livrar-se dele – um misto de olhar para longe e de respiração, um amálgama aflito de palavras [...]. Como um balão cujo gás vai escapando, a energia insana de nossa alegria física procura abrigo – nas imagens, nos braços de outra pessoa e, no limite, pois é a isto que sempre recorre, na *linguagem*. É ali que a tentamos prender, antes que o gás escape de uma vez e sejamos tão-somente os espectadores de nossa própria decrepitude, de nossa fusão indeterminada na matéria (Ramos, 2008, p. 17, grifo próprio).

Ao inscrever, na narração, o seu gesto de reflexão ora sobre o corpo, ora sobre o artefato literário, ele rompe a transitividade de uma comunicação pragmática. Com efeito,

pode-se pensar, aqui, em uma linguagem fendida pela suspensão que é operada pelo narrador na representação, para encenar o próprio ato escritural. Nessa fissura, vislumbra-se “[...] uma língua de algum modo estrangeira. Ele [o escritor] traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a *delirar*” (Deleuze, 2011, p. 9, grifo próprio). Essa ruptura operada na transitividade da língua corrente, que cria uma língua dentro de outra, inscreve uma “reviravolta” na linguagem toda, de tal modo que ela seja levada ao limite (2011, p. 16). Daí ser possível criar uma correspondência com a “escrita gaguejante”, postulada por Deleuze (2011).

O filósofo francês, em seu texto intitulado “Gaguejou” (2011, p. 138-146), apresentará a noção de que o escritor deve ser um “gago” em sua própria língua. Essa postulação de gagueira não se alia ao sentido denotativo de um transtorno de fluência e descontinuidade da fala, mas a uma figuração metafórica. Segundo o pensador, há uma divisão da linguagem entre a cotidiana/utilitária e a poética. A primeira apresenta um sistema em equilíbrio perfeito, com informações objetivas e comunicadas de maneira clara. Entretanto, insere-se nessa objetividade um problema ontológico que ela mesma não pode resolver: como comunicar aquilo que é abstrato, sensorial e/ou sinestésico? Nessa direção, o equilíbrio do utilitarismo se quebra permanentemente, e “se o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que, por sua vez, percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar, a gaguejar” (Deleuze, 2011, p. 139).

Há, aí, o princípio de uma compreensão poética da própria língua: “é como se a língua estendesse uma linha abstrata infinitamente variada” (Deleuze, 2011, p. 140). Torcer, distorcer e destorcer a língua, deixá-la correr, vaziar, abri-la em suas possibilidades e potencialidades. Seria a ideia de traçar uma rota de fuga da língua e da linguagem dentro de si mesmas, constituindo uma espécie de contra-linguagem: a desterritorialização em processo *continuum*. Dessa forma, a linguagem torna-se uma experiência sempre em devir, fraturada e aberta para que seja remodelada e repotencializada, mas jamais reorganizada. A fratura coloca-se no estilhaçar do narrar, da linguagem, apresentando um texto feito de cacos, mas em potência: “De ordinário, com efeito, a língua compensa sua desterritorialização por uma reterritorialização nos sentidos. Cessando de ser um órgão de um sentido, ela se torna instrumento de sentidos” (Deleuze; Guatarri, 2017, p. 42).

O trabalho de desarticulação da linguagem no fragmento “Manchas na pele, linguagem” é um processo de gagueira que vai compondo o entrelugar em que, ao mesmo tempo, é o ponto máximo de separação e de amálgama entre o corpo e a linguagem, a matéria e a palavra, o ser e o reflexo, o *fora* e o dentro. Por conta disso, o narrador transita entre esses polos e, com essa flutuação, o seu dizer truncado começa a configurar-se como incomunicabilidade, a falha que subsiste no próprio nascimento da linguagem e apresenta-se como um balbuciar contínuo. O narrador quer comunicar aquilo que, integralmente, não pode ser comunicado, dizer o que não pode ser dito. Mas sabe que, em última instância, só lhe caberá recorrer à insuficiente linguagem:

Talvez seja melhor tratar agora dessa estranha ferramenta, a linguagem, que me põe para *fora do corpo* – tentar apreendê-la, indeciso entre o mugido daquilo que vai sob a camisa e a fatuidade grandiosa de minhas frases. Sem

conseguir escolher se a vida é benção ou matéria estúpida, examinar então, pacientemente, algumas pedras, organismos secos, passas, catarros, pegadas de animais antigos, desenhos que vejo nas nuvens, cifras, letras de fumaça, rima feita de bosta, imensidão aprisionada numa cerca, besouros dentro do ouvido, fosforescência do organismo, batimento cardíaco comum a vários bichos, órgãos entranhados na matéria inerte, olhando a um só tempo do alto e de dentro para o enorme palco, como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem? (Ramos, 2008, p. 17-18).

É nítida a forma como as palavras tecem imagens em estado de desequilíbrio, evidenciando a gagueira com a qual a língua e a linguagem são agenciadas. O estado das coisas começa a apresentar-se em suspenso entre matéria e linguagem: desenhos nas nuvens, rimas feitas de bosta, letras de fumaça. Busca-se a fusão impossível entre aquilo que é físico e aquilo que se desmancha no ar, ciente do paradoxo de que a fisicalidade perece, enquanto a letra, de alguma forma, perdura. Para além disso, o narrador diz que a linguagem é aquilo que o coloca para *fora do corpo*. O ser humano relaciona-se com aquilo que o cerca, assim como busca compreender a si mesmo, pela e na linguagem, que é o meio de comunicação com o outro. Por essa razão, a linguagem concretiza-se quando abandona o corpo e alcança esse outro. Podemos *ser* a partir da fala, e a fala precisa do outro para se consumir e ser consumida.

Esse momento – de ser colocado para fora de si pela linguagem – é o que garante a relação do sujeito com o mundo. Por isso, o narrador tenta tecer as imagens quase oníricas que apresenta no trecho. Elas não podem ser apresentadas ou ditas se não por um amálgama entre sua materialidade e sua ideia, reforçando o entrelugar dos duplos no texto, ao mesmo tempo díspares e comungados, tensionados no limite da representação:

Um limite da linguagem que tensiona toda a língua, uma linha de variação ou de modulação tensionada que conduz a língua a esse limite. E assim, como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintótico é exterior à linguagem: ela é o *fora* da linguagem, não está fora dela. [...] Quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio (Deleuze, 2011, p. 145).

Também num estado de irresolução apresenta-se o “Ó” do título da obra, como os círculos que contornam as quedas de pelo e o formato do corpo no espelho. Esse signo/não signo, de um puro expressar-se sem significação, parece colocado, aqui, como um “estado de potência nascente” (Oliveira, 2013, p. 60). Há um vazio circundado por um fino fio que concede materialidade à letra. Pode-se também pensar, uma vez mais com Deleuze (2011, p. 16), nesse acento agudo que incide sobre a letra “O” como “uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” e produz um “dever-outro da língua”, sendo, assim, o *fora* da linguagem ao qual o narrador transporta. Um “Ó” que convoca a contra-comunicação e a

impossibilidade de articular qualquer dizer após o choque da surpresa, do espanto, do êxtase ou do horror – o horror da incomunicabilidade.

Diante da tomada de consciência acerca da indissociável ambiguidade corpo-linguagem e sobre as limitações que o manuseio de ambas apresenta, o narrador especulará:

Se fosse possível, por exemplo, estudar as árvores numa língua feita de árvores, a terra numa língua feita de terra, se o peso do mármore fosse calculado em números de mármore, se descrevêssemos uma paisagem com a quantidade exata de materiais e de elementos que a compõem, então estenderíamos a mão até o próximo corpo e saberíamos pelo tato seu nome e seu sentido, e seríamos deuses corpóreos, e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e limo, um rio cuja voz fosse seu nome próprio. Mas é com nosso sopro que nos dirigimos a tudo (Ramos, 2008, p. 19-20).

Esse desconforto gerado deve-se à incapacidade de designação plena, que nasce da distância intransponível entre o objeto e a linguagem que busca representá-lo. O narrador reconhece o fracasso do sujeito de dominar o indomável, apreender o inapreensível por meio da palavra. É, pois, uma tentativa falha aquela de “unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas” (Ramos, 2008, p. 19).

Essa aporia originária da linguagem entre o objeto referenciado e a palavra que substitui sua ausência exerce sobre o narrador um efeito fantasmático. Segundo Agamben (2007, p. 53), “o objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma [...] no qual aquilo que é real perde a sua realidade, a fim de que o que é irreal se torne real”. O objeto material que tanto faz falta torna-se fantasma de si por estar ausente e, concomitantemente, presente enquanto ideia concretizada no plano do simbólico da palavra. A matéria é o desejo da palavra e a palavra materializada, o desejo do sujeito. A palavra é, ao mesmo tempo, uma forma de aproximar o objeto e de reafirmar sua distância.

Sem perceber – ou, ambigualmente, pleno de consciência – o narrador vai perdendo os seus contornos físicos dentro do texto, não mais falando sobre seu corpo ou sobre a relação dele com o mundo que o cerca. Aos poucos, ele vai, cada vez mais, transitando para fora de seu corpo – mesmo sem poder de fato sair dele – e convertendo-se em pura linguagem gaguejante – ainda que ela não possa existir sem o corpo. A ele passa a interessar, não mais a materialidade do seu corpo, mas como suturar a fenda aberta entre matéria e linguagem. A questão colocada anteriormente – “matéria ou linguagem?” – já não faz mais sentido. Ele almeja alcançar algo como uma matéria-linguagem, que comunique sua própria concretude e realização, pois “os afectos da língua são aqui o objeto de uma efetuação indireta, porém próxima do que acontece diretamente, quando já não há outros personagens além das próprias palavras” (Deleuze, 2011, p. 139). Por tornar-se um narrador convertido em palavras, ele busca algo que transcenda a incapacidade que a linguagem tem de comportar aquilo ao qual se refere: romper com o caráter simbólico da linguagem utilitária e proporcionar uma nova linguagem-matéria, em que palavra, referente e plenitude de sentido possam, de alguma for, ser um só.

Pode-se, aqui, estabelecer uma relação entre essa possibilidade de supressão do hiato entre palavra e coisa desenhada pelo narrador de Ramos com a metáfora dos mapas do Império postulada por Borges (1999) no conto “Sobre o rigor da ciência”, de mapas que coincidem, precisamente, com a realidade que buscam apresentar:

[...] os Colégios de Cartógrafos levantaram um mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da cartografia, as Gerações Seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos [...] (Borges, 1999, p. 117).

A partir da alegoria dos mapas, o escritor argentino, ao trazer uma apresentação que coincide precisamente com a realidade que quer retratar, anula a distância entre a palavra e o seu referencial, negando a sua própria natureza representativa. Particularmente a linguagem escrita, por remeter a algo que está fora do texto e sendo incapaz de estabelecer a fidelidade que pretendia a metáfora borgeana, é uma reapresentação daquilo que se quer dizer (Tezza, 2017). Portanto, a palavra escrita não é capaz de reproduzir mimeticamente a realidade, porque há uma fratura que separa o signo do seu referencial. O narrador de Ramos, ao querer comunicar “pedaços de coisas vivas” lançando mão, precisamente, de “pedaços de coisas vivas” quer, tal como a metáfora narrada no fragmento de Borges, rechaçar o caráter representativo da linguagem.

Para seguir discutindo a questão acerca da possível origem da palavra e da separação que ela causou, o narrador de “Manchas na pele, linguagem” nos apresentará uma espécie de quase-parábola adâmica. A linguagem, segundo ele, poderia ter se originado da dor, pois, por exemplo, “quem, com a mão ferida, não se deixou morrer nem tentou viver, mas *expressou* a sua dor? Como teria convencido os demais a interessar-se por isto?” (Ramos, 2008, p. 21-22, grifo próprio). Dessa forma, a linguagem só poderia nascer caso todos ou, ao menos, a maioria, sentissem a mesma dor ou padecessem de uma mesma enfermidade. Haveria um fenômeno compartilhado que exigisse a criação de uma comunicação. Aqueles que não adoeceram e, portanto, não puderam compreender os gritos dos doentes, eram mortos ou expulsos, porque os que compartilhavam a linguagem, “uma vez curados já não saberiam competir sem este estranho mecanismo, que foram aperfeiçoando cada vez mais” (Ramos, 2008, p. 22). A sujeição à linguagem seria, com efeito, irreversível.

Para o narrador, essa impossibilidade de retorno a uma fase de pré-linguagem, isto é, “experiência pura e muda”, uma infância humana e independente da linguagem” (Agamben, 2008, p. 60), deve-se ao fato de essa estranha ferramenta, arbitrária e artificial, mascarar-se de “natural e verdadeira”. A sua astúcia, insiste ele, é “a de substituir-se ao real como um vírus à célula sadia” (Ramos, 2008, p. 22-23) e, com isso, parecer imprescindível, como se sempre tivesse existido. A palavra instaurou-se como um vício frenético no desenvolvimento daqueles seres que, mesmo limitados na expressão dos momentos de espanto, dor ou beleza – às vezes, suprimidos e condensados em um mero ó – queriam comunicar o acontecimento. Com efeito, raros seriam os “sadios”, aqueles que não foram submetidos a esses mecanismos de naturalização e automatização da língua, que nunca ficaram “doentes”, podendo, por estarem “fora da linguagem”, causar, ainda, estranheza (2008, p. 23).

Daí que seja preciso, segundo o narrador de Ramos, criar para ultrapassar essa recém-automatização da palavra. Ou, para falarmos com Barthes (2013, p. 28), operar um desvio na língua por meio da linguagem literária e, com essa operação, jogar com os signos. Pois, “que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam” (Barthes, 2013, p. 23) e, portanto, não há alternativa que não seja mobilizar esse deslocamento na linguagem corriqueira, “manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera” (2013, p. 27).

O limite da linguagem: uma matéria em performance

É preciso retomar a parábola narrada, agora observando aqueles que não puderem, sequer, defender-se da morte ou da expulsão das comunidades: os chamados “heróis mudos” (Ramos, 2008, p. 25). Após sofrerem o exílio das comunidades que foram se tornando cada vez mais linguísticas, eles tiveram de provar “da melancolia e da tristeza que têm as vidas em extinção. E devem ter provado disso integralmente, em seus próprios ossos, na aspereza de sua pele, sem a anestesia das palavras” (Ramos, 2008, p. 25). Esses seres a-linguísticos, mesmo em momento de uma dor profunda, talvez maior do que aquela que recaiu sobre os falantes, não cederam à linguagem. Nesse sentido, submeteram-se ao sofrimento sem apaziguamento, de modo que nenhuma palavra pôde alcançar seu sentido e materialidade. Ainda assim, essa impossibilidade de o sofrimento ser verbalizado “seria um consolo para o rei silencioso que morria: saber que a dor não se duplica, que não há signo para a doença e que o corpo, o corpo profundo, continua inexplorado e mudo” (Ramos, 2008, p. 26).

Desse inexprimível, concebe-se uma outra forma de linguagem: “nosso corpo é quem de algum modo fala, pelas mãos crispadas ou pela boca contorcida, mas não nossa língua, que regride e geme e grunhe ou, no máximo, grita” (Ramos, 2008, p. 26). Essa linguagem físico-corpórea que propõe, mesmo que insuficientemente, a sutura da brecha entre linguagem e referente é a mesma que os heróis mudos utilizavam: algo aquém do verbo, uma linguagem antes da linguagem.

O narrador, ao questionar a linguagem e trazer à luz todos os limites que ela possui, buscará evidenciar, cada vez mais, algo que o texto já propõe desde as primeiras páginas. Aquilo que negue a interpretação intelecto-verbal do mundo-texto e substitua a sua relação com ele a partir de uma “erótica da palavra” (Sontag, 2020, p. 29): um projeto de matéria-linguagem, ancorada na experimentação corpórea, sensorial, performática.

O corpo, segundo Zumthor (2005, p. 89), será responsável pela performance, pois “O tempo poético é [...], por assim dizer, corporalizado. É um tempo vivido no corpo”. A performance promove a vida carregada de palavras no ato narrado; reside, nela, toda uma sintonia entre palavra, corpo e gestualidade que dá ênfase ao que está sendo relatado. A atividade performática parte da linguagem-verbal, mas a transcende. É um jogo dialético – tal qual o “Ó” – na imagem de um ouroboros: a matéria em performance possibilita o nascimento de uma linguagem verbal que, por sua vez, será ponto de partida para um retorno a uma matéria-linguagem, executada e experimentada na performance artística:

Toda performance rompe as fronteiras de todo fenômeno linguístico, bem como da ordem das combinações da palavra, uma vez tomada pelos movimentos do corpo durante a fala, termina por combinar corpo e sonoridade resultando por assim dizer, numa “poética da voz”. Todavia, “a performance é uma realização poética plena: as palavras são tomadas num conjunto gestual, sonoro circunstancial, tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido” (Zumthor, 2005, p. 87).

Dessa forma, a voz começa a materializar-se enquanto corpo – o duplo do corpo observado pelo narrador no início de “Manchas na pele, linguagem”. Ao ser narrada, a matéria do simbólico acerca-se do desafio de ser “materializada” nos gestos e concretiza-se nas sensações físico-corpóreas que o texto propicia. Para que a performance e a linguagem-matéria sejam possíveis enquanto concretude no sujeito, é preciso que a linguagem verbal em si se desfaça e se reconstrua em espaços limiars, toque realidades fora de si. É preciso dilacerar a linguagem verbal em sua comunicabilidade objetiva e utilitária, tal como propõe Deleuze no pensamento do gaguejar.

A performance *comunica* o incomunicável, amalgamando, em sua construção, distintas linguagens: a das artes plásticas, a das cênicas (performáticas por excelência) e, até mesmo, a do ensaio - visível nas reflexões acerca da linguagem proposta pelo narrador do fragmento. Será na intersecção desses limiars que encontraremos uma matéria-linguagem, “assim, todo o arco se fecha, e quem traiu por fraqueza o incêndio dos olhos, que matou o azul cerúleo ao inventar seu nome, agora tem de volta, na dor do próprio corpo, a antiga coincidência negada, e pode então unir-se ao fluxo de tudo” (Ramos, 2008, p. 27).

Como última problematização acerca da cisão ontológica entre os seres linguísticos e os heróis mudos, o narrador expõe um importante questionamento: de que era feita a mudez desses heróis? Pode-se pensar, a partir das observações do narrador, que seria constituída, ela mesma, de linguagem, ao contrário do que se poderia supor, como se o seu silêncio fosse apenas um grande vazio improdutivo – como um buraco no centro da letra “O”. Mas o narrador subverte tal pensamento: “talvez, ao contrário do que viemos postulando, [os heróis mudos] fossem serem radicalmente linguísticos, a ponto de que *tudo* para eles pertencesse à linguagem (Ramos, 2008, p. 28, grifo próprio).

A partir dessa reflexão, e retomando a ânsia postulada no início do fragmento – a de estudar a árvore e a terra em uma língua feita de árvores e terra –, o narrador percebe que, no silêncio dos heróis mudos, tal concepção de linguagem parecia configurar-se como a realidade última e intocável:

Cada árvore seria assim o logaritmo de sua posição na floresta, cada pedregulho parte do anagrama espalhado em tudo e por tudo. Mover-se-iam entre alfabetos físicos perceptíveis aos cinco sentidos (e ler talvez constituísse um sexto, que reunisse e desse significado aos demais), e cada cor seria música e cada música seria mímica, e cada gesto seria texto. [...] Em tudo liam, nas nuvens e no hálito, no dorso de um mamífero, na luz

fosforescente de um inseto que já morrera, na textura dos troncos [...] – e no som que grunhiam, no cuspe que cuspiam, nos olhos que piscavam e no número de seus dias. Tudo parecia escrito para eles e bastava que tocassem um corpo de pedra ou de carne para que o enorme livro se abrisse e mais uma linha fosse escrita (Ramos, 2008, p. 28-29).

A relação operada entre coisa e significado transcende a necessidade das palavras. Para os heróis mudos, o objeto, em si mesmo, comunicaria sua própria existência, independentemente de um terceiro que precisasse observar e nomear o mundo. A matéria seria a própria linguagem e comunicar-se-ia corporalmente ao outro que a quisesse compreender. A performance seria uma breve “dança” entre aqueles seres – inanimados ou orgânicos – que se tocariam e trocariam suas existências, constituindo-se sensorialmente um no outro. O processo linguístico da racionalização seria superado e descartado, costurando toda aporia.

Como diz Zumthor (2007, p. 84), “escutar o outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta”. O “ouvir” é necessariamente corpóreo, mesmo que nenhuma palavra seja dita: escuta de uma linguagem que não fala senão pelo seu próprio ser material e plástico.

Entretanto, o narrador aponta o único problema desse texto-objeto, “dissipado por tudo”, que é: “ser feito de matéria física, mutável e perecível. Toda matéria aceita um grau bastante alto de metamorfose depois do qual não é mais reconhecível” (Ramos, 2008, p. 29). E esse não reconhecimento da matéria pode ter sido a causa do surgimento da linguagem verbal, uma última especulação do narrador para a sua origem, para quem, talvez,

[...] um grande cataclisma [...] tenha transformado a tal ponto a matéria que os cercava que acabou por emudecer para sempre este texto físico, obrigando à sua substituição. Isolados em seu próprio corpo, que já não parecia parte desta escrita única, tiveram de usar a matéria mais leve e de fácil manuseio que dispunham (a voz), e substituir com ela o que haviam perdido. Procuraram então marcar, para cada coisa que sumira, um som próprio, que substituísse e presentificasse, ainda que de modo incompleto. Preferiram esta ágil duplicação à perda que haviam sofrido. E assim, por precaução, nunca mais atribuíram matéria à linguagem, mas apenas vento e signos sem matéria. Com isto, não corriam mais perigo. Traziam em seu próprio pulmão e memória toda a riqueza e diversidade de que antes faziam parte (Ramos, 2008, p. 30).

A mudez que o mundo experimentou após o grande cataclisma o teria silenciado, impedindo que os heróis mudos pudessem continuar executando suas trocas corporais como forma de comunhão com as coisas outrora eloquentes. Talvez a divisão entre os seres linguísticos e os heróis mudos tenha se dado exatamente nisto: aqueles que souberam aceitar a destruição e, como forma de respeito, mantiveram o seu silêncio como resquício e homenagem ao mundo que tanto comunicou a eles; e aqueles que não aceitaram a perda e

buscaram, mesmo que de forma incompleta e falha, carregar o mundo dentro dos pulmões, transformando e presentificando esse mundo em constructos de ar desfeitos aos ventos, incapazes de reconstruírem a matéria do mundo em ruínas. A linguagem material dos heróis mudos realiza-se no ato performático, em que o corpo se torna a própria comunicação e o próprio significado do texto, apresentando-se e oferecendo-se enquanto experimentação. É, pois, o que resta como distante reminiscência da matéria-linguagem por excelência: a consciência de sua fratura e a teimosia em sua busca, mesmo cientes do eterno fracasso de tal empreitada. Somente assim, com “a coragem de escrever e falar com pedaços e destroços [...], seus passos teriam o tremor do terremoto que os aniquilou e sua risada a potência do vento lá fora” (Ramos, 2008, p. 31).

Considerações finais

“Manchas na pele, linguagem”, primeiro fragmento de *Ó*, de Nuno Ramos, coloca em primeiro plano a consciência do narrador em relação à linguagem e a reflexão sobre a insuficiência mimética da palavra, em razão do hiato irredutível que existe entre as coisas e seus nomes. Da existência desse hiato, surgem especulações do narrador para conhecer a origem das palavras, colocando em suspensão, para tanto, a própria narração.

Essa pergunta insolúvel pela origem da língua e a constatação da impossibilidade de sua comunicabilidade absoluta levam o narrador a um exercício meditativo que não cessa. Tal qual o círculo sem significado de *Ó* ou a imagem de um ouroboros mordendo a própria cauda, a problematização sobre essa estranha ferramenta, que é a linguagem, no fragmento investigado, não conhece começo nem fim.

Ao discutir os limites da linguagem verbal, o texto propõe uma escrita gaguejante e fraturada. São nessas brechas que a performance, enquanto ação viva, precisa tomar espaço, a fim de concretizar a materialidade da linguagem no corpo. Nesse sentido, torna-se possível vislumbrar, mesmo que por alguns instantes, as possibilidades de linguagem que existem aquém, além e *fora* da linguagem verbal.

Anular a distância entre realidade e linguagem é o que o narrador de Ramos diz imaginar e buscar: pedaços de coisas vivas referenciando coisas vivas. Uma linguagem com corpo e matéria, que não apenas diga, mas construa objetos. Ele sabe, no entanto, que substituir a fragilidade do nome pela concretude da coisa trata-se de empreitada impossível: e não se conforma.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. 2007 **Estâncias**. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução: Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Destruição da experiência e origem da história. Tradução: Henrique Burico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ARÊAS, Vilma. As metamorfoses de Nuno Ramos. *In*: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de (org.). **A multiplicidade das linguagens híbridas na ficção de Nuno Ramos**. São Paulo: Arte e Ciência, 2012.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.

BORGES, Luis Jorge. Sobre o Rigor na Ciência. *In*: **Obras completas de Jorge Luis Borges**. v. 1. São Paulo: Globo, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

NASCIMENTO, G. L. R. do; DUARTE DE OLIVEIRA, M. R. Escrita, dramaturgia e performance em Adeus, cavalo, de Nuno Ramos. **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S. l.], n. 27, p. 79–91, 2021. DOI: 10.23925/1983-4373.2021i27p79-91. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/54711>. Acesso em: 13 fev. 2024.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. **Inventar uma pele para tudo**: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille). Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras, 2014.

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

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TEZZA, Cristovão. A ética da ficção. *In*: DUNKER, Christian et al. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo:** Entrevistas e Ensaios. Tradução: Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Tradução: Jerusa Pires. São Paulo: Cosac Naify, 2007.