



## **EU TE DOU A MINHA PALAVRA (A MATÉRIA NÃO MENTE)**

**Maraíza Labanca Correia\***

\* [maraisalabanca@gmail.com](mailto:maraisalabanca@gmail.com)

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG.

**RESUMO:** Este ensaio propõe uma aproximação entre “A literatura e o direito à morte”, de Maurice Blanchot, e alguns textos de Nuno Ramos, em especial “Manchas na pele, linguagem”.

**RÉSUMÉ:** Cet essai propose une approche entre “La littérature et le droit à la mort”, de Maurice Blanchot, et certains textes de Nuno Ramos, en particulier “Manchas na pele, linguagem”.

**PALAVRAS-CHAVE:** matéria; morte; linguagem.

**MOTS-CLÉS:** matière; mort; langage.

Pego com as mãos a beleza de um dizer performativo que se admite numa promessa. A beleza desta fala: *eu te dou a minha palavra*. Nela, o dizer consente com o que lhe é alheio, com o que estaria alhures. O aqui e o ali, o agora e o outrora coincidem, pois a palavra está imediatamente dada no curso de uma fala: dizer *eu juro* é fazê-lo, mesmo que a promessa não se cumpra – se será cumprida ou não pouco importa. O que importa é que a palavra já está dada ao ser proferida a frase. Num átimo, dizer é fazer: um juramento tem o peso de uma assinatura.

Com essa frase a sobrevoar meu pensamento, olho, por muito tempo, o detalhe de uma instalação de Nuno Ramos: *Choro negro 3*<sup>1</sup>. Ali se lança alguma coisa que queima e escorre, feita lágrima escura a deslizar sobre um vidro translúcido a sustentar seu deslizamento. Ali, uma escultura se faz desfazendo-se, uma forma se flagra pelo seu movimento, como se fosse dada voz à matéria. Foi-lhe dada a palavra – como se passa a palavra ao outro, numa conferência ou numa mesa-redonda, ela ganha o tempo de dizer(-se). E, mesmo que não diga propriamente nada (pois não faz uso de palavras), ela fala por seus meios, por seus meandros, por seus silêncios. Ela fala fazendo. A matéria se enrugua por si mesma.

Sua viscosidade garante uma forma instável, sem garantias. Ela se estende em direção ao chão, mas também se adensa, se acumula em alguns pontos. No entanto, não para. Sua cor ganha tonalidades próprias, da alegria e da doçura do

dourado à austeridade do negro, passando por tons avermelhados e terrosos. Vejo que o breu – de que é feita a matéria que escorre – guardava em potência todas essas matizes que só poderiam ser atualizadas pelo seu aquecimento, desfazendo-lhe a dureza e a solidez antes homogênea.



FIGURA 1

A forma se abre. Quase vejo, no lugar do breu que escorre, um pedaço de carne cujas fibras, irregulares, guardariam a memória das vísceras que dele se desprenderam, como essas que vemos expostas nos açougues para serem compradas, não fosse o fato de que o que escorre é a própria carne do breu, mais viscosa e inquieta do que uma carne morta. Nesse

FIGURA 1 - *Choro negro 3* (detalhe)  
Fonte: site do artista – <http://www.nunoramos.com.br>

1. A instalação foi montada em 2014, na Caixa Cultural Rio de Janeiro.

2. “A linguagem do corpo terra, que diz a partir da concretude, da proximidade com as coisas. Diz a gosma alaranjada das lenhas. Disseram-me que o âmbar é uma resina que cai dos pinheiros no fundo do oceano. Dizer só a partir da concretude mesma, da ressonância, uma palavra inteiramente não produzida”. PESSANHA. A exclusão transfigurada. Versão oral gravada no auditório do SESC Pinheiros entre março e junho de 2008 para Tertulia – encontros de literatura. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03\\_GHCc](https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03_GHCc). Há uma versão um pouco modificada desse texto publicada, com o mesmo título, em: PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade Perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 43-62.

escorrimento, as nuances, sempre provisórias, acontecem no tempo de um gerúndio que enfraquece a forma, sempre vindo a ser, num movimento imprevisível e sinuoso em que o artista apenas concede o impulso inicial. A matéria é quem fará o resto, como se ela também assinasse a obra. Lembremos: não se trata mais de lágrima humana, é a matéria que chora. É a matéria que *gestualiza-se*. Ela se diz, (des)fazendo-se.

O breu se funde e escorre, quente, e a escultura acontece num *acontecendo*, animada pela força do chão e pelo seu aquecimento. Ela se (des)faz, fazendo-se. O artista, nesse momento, retira as mãos (suas mãos nela queimariam), como quem solta o leme e consente com a deriva do que assumiu uma vida própria. Na obra insiste, no seu visgo e nas suas cores quentes, talvez, a consumação do fogo, como quem diz “a partir da concretude mesma”. O breu escorre como “a gosma alaranjada das lenhas”<sup>2</sup>.

### A LÍNGUA DAS LENHAS

Mas dizer “a partir de uma concretude mesma”, dizer “a gosma alaranjada das lenhas”, não é exclusividade das artes plásticas. Há, em alguns escritores, uma língua das lenhas, atravessada pelo mistério das coisas. Nela, a palavra falaria a si mesma, recusando-se a designar a generalidade dos seres. Consentiria com o que lhe é alheio, com o que se aparta da fala corrente. Nela, também alguma coisa queima e escorre, num

“vazamento poético”<sup>3</sup> que opacifica o vidro translúcido do discurso – como o breu, ela se enruga a si mesma e fala por seus silêncios. Palavra que *gestualiza-se*, quente, e que diz dizendo-se, viscosa, na sua “fuga bailarina”, “sempre renovada” – palavra “luminosa, cheia de sargaços”, ou ainda: “infravermelha”<sup>4</sup>.

Uma palavra vermelha, talvez, entre o negro e o dourado, que toca ao mesmo tempo a luz e o luto, a morte e o júbilo – o fogo. Palavra-lenha que é tratada por Maurice Blanchot em “A literatura e o direito à morte”, mas também por Nuno Ramos, em alguns de seus textos, em especial “Manchas na pele, linguagem”.

Porque haveria duas espécies de palavras; primeiro as que, quentes, tocaram o fogo e, segundo, as que dele se distanciam, refugiando-se na sua forma estanque e abstrata, fria. As primeiras falariam a partir das coisas, coisas que elas próprias são. As segundas aniquilariam as coisas, esquecendo-as e submetendo-as à sua inexistência. Essas últimas, designativas, pela chancela do sentido, cancelariam as coisas. Elas negam, nas coisas, o que elas são. Negando-as, porém, garantem, das coisas, uma noção. Uma noção das coisas é o que encontramos nessa língua abstrata, mas sob o preço de perdê-las.

Nessa segunda espécie de palavras, perdemos as coisas, fingindo que as ganhamos. Pois, uma vez nomeadas, as coisas, escreve Blanchot, perdem sua realidade de carne e osso<sup>5</sup>. Fazendo-nos crer que nome e coisa são homogêneos e contínuos, os nomes do dia retêm a ausência da coisa

3. A expressão é utilizada por Nuno Ramos em entrevista ao Canal Cultura.

4. RAMOS. *O pão do corvo*, p. 17.

5. Cf. BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 331-332.

dentro de seus contornos bem definidos, essencializando-a. Mortificando-a, também. Mas a coisa aí ressuscitaria “plena e certamente como sua ideia (seu ser) e como seu sentido: a palavra lhe restitui, no plano do ser (da ideia), toda a certeza que ele [um objeto, um bicho] tinha no plano da existência”<sup>6</sup>. Essa certeza conferida no plano do ser, da ideia, veste a ausência de tal modo que a esquecemos. Mais definitiva e segura do que as próprias coisas, essa certeza ganha naturalidade suficiente para substituí-las.

Nuno Ramos também interpela o estatuto do nome. O texto “Manchas na pele, linguagem”, publicado em *Ó*, é de ponta a ponta atravessado por essa questão. A segunda espécie de palavras é sinalizada logo no princípio, quando o narrador depara com manchas em sua face – pormenores mosqueados na pele, “sinais extraterrestres no corpo” –, que deixam de gerar angústia à medida que lhes são atribuídos nomes: “e me alegrei com a possibilidade de ganhar a companhia, mesmo que de uma doença, de alguma coisa com nome definido”<sup>7</sup>. Nomear a doença é, aqui, delimitá-la na zona do pensável, é ceder ao imperativo de dar-lhe contornos bem definidos, é medicá-la, remediá-la, é tentar vencer a morte, suprimindo-a e velando-a pelos efeitos do discurso.

Mas, pouco a pouco, “Manchas na pele, linguagem” vai desvelando os engodos dessa segunda espécie de palavras, “estranha ferramenta, [...] que me põe para fora do corpo [...]”<sup>8</sup>, que

leva a esquecer a morte a que a coisa é relegada ao nos valermos das palavras segundas<sup>9</sup>. É a posição que assumimos quando “nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo”<sup>10</sup> que passa, gradativamente, nesse texto, a sofrer uma desacomodação. “Quando falamos”, escreve Blanchot, “tornamo-nos senhores das coisas com uma facilidade que nos satisfaz. Eu digo: essa mulher, e imediatamente disponho dela, afasto-a, aproximo-a, ela é tudo que desejo que seja, [...]”; a palavra é a facilidade e a segurança da vida”<sup>11</sup>.

Mas o próprio Blanchot sinaliza, também, que há uma outra incidência da linguagem, vislumbrada no homem primitivo.

O ser primitivo sabe que a posse das palavras lhe dá o domínio das coisas, mas entre as palavras e o mundo as relações são para ele tão completas, que o manejo da linguagem permanece tão difícil e arriscado quanto os contatos entre os seres; o nome não saiu da coisa, ele é o seu dentro, posto perigosamente às claras e, contudo, sendo ainda a intimidade oculta da coisa; portanto, esta ainda não está nomeada. Quanto mais o homem se torna homem de uma civilização, mais ele maneja as palavras com inocência e sangue-frio. Seria porque as palavras perderam toda relação com o que designam?<sup>12</sup>

Lendo Blanchot, vejo que seu texto, em vários pontos, toca o de Nuno Ramos, pois “Manchas na pele, linguagem” também menciona os homens primitivos, tentando apresentar o

9. Essas palavras segundas teriam uma função, digamos, tumular. Os túmulos, conforme escreve Nuno Ramos, são um dos modos de recobrir a morte, para que a toleremos, esquecendo-a. Fazemos afundar os mortos na terra, no fogo, ou no mar, velando-a para nós. Desde as “ogivas de concreto, aos mármores de suas lápides, aos emblemas de pedra ou dispostos na grama [...]”, aparentemente edificadas para nos lembrarmos dos mortos, os túmulos são, na verdade, “marcos e monumentos, pequenos oratórios à beira das estradas, cidadelas em miniatura para tentar esquecê-los”. Pois as lápides tentam nos livrar de uma morte que “rugia de perto” demais, vestindo-a com a túnica do esquecimento. As lápides “pavimentam o esquecimento, permitindo à vida que faça o que tem de fazer, seguir sem os mortos (o que nos incluirá a todos)”, seguir sem essa lacuna deixada aos vivos, pois é “isso que a morte carrega, deixando um halo, um talho, uma mordida aos vivos”. Cf. “Túmulos”, em: RAMOS. *Ó*, p. 33-45.

10. RAMOS. *Ó*, p. 20.

11. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 330-331.

12. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 331.

6. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 333.

7. RAMOS. *Ó*, p. 12.

8. RAMOS. *Ó*, p. 17-18.

surgimento de uma civilização que maneja as palavras com inocência e sangue frio. Para os homens primitivos, a linguagem – uma linguagem que passaram a tomar por mundo – adquiriria eficácia à medida que alheava a dor numa expressão que os poupasse. As palavras, fabricadas, tornavam-se, para eles, uma “moeda de troca”, uma “comunhão na doença”, “a mais exótica das invenções”<sup>13</sup>. Palavras que, com o tempo, pareciam tão naturais e verdadeiras “quanto uma rocha”, substituindo-se “ao real como um vírus à célula sadia”<sup>14</sup>. Decorreu disso a formação de uma civilização, a comunidade dos falantes, que teria expulsado os “heróis mudos” (teriam eles se mantido primitivos?); civilização reunida, amarrada, pela corda da linguagem.

Restam hoje apenas algumas pistas desta origem ou, para dizer de outro modo, alguns sinais *fora* da linguagem. Parece uma experiência cotidiana, ainda acessível a todos, estranhar subitamente o som de determinada palavra como demasiado abstrato ou inverossímil em relação àquilo que designa, e o velho jogo infantil de repetir indefinidamente um mesmo vocábulo até que perca completamente qualquer ligação com aquilo que procura indicar talvez queira nos conduzir, apenas, de volta a uma época em que cada coisa tinha seu peso sinestésico, e tanto a cor como o sabor como a imagem eram o índice livre para aquele pássaro flechado. [...] Quando entramos em choque com algo inaceitável ou excessivamente belo e ficamos, literalmente, sem palavras, estamos recuperando esta etapa adormecida de nossa natureza<sup>15</sup>.

Diante dessas experiências que restam ao homem civilizado, essas experiências “fora da linguagem”, lembramos que, sim, as palavras perderam a relação com as coisas, como já havia indicado Blanchot<sup>16</sup>. Caberia então perguntar se, uma vez que essas experiências existem como restos, apontariam, mesmo para o homem civilizado, um outro contato com a linguagem, mais além da designação, abrindo brechas, saídas, para a entrada da primeira espécie de palavras.

A linguagem viral, anel da comunidade dos falantes, foi tornando o homem o que ele é hoje. Onde grassa a segunda espécie de palavras, há, segundo leio em “Manchas na pele, Linguagem”, a “anestesia das palavras”<sup>17</sup>. Com a maldição dos heróis mudos<sup>18</sup>, contudo, algo na língua escaparia ao sentido e à anestesia das palavras, uma maldição que “açoda de perto todas as línguas vivas ou mortas”<sup>19</sup>. Tratar-se-ia de uma maldição abrigada no corpo, “em seu mal-estar entranhado e inexprimível, em sua carga desarticulada de dor e de sofrimento, de tal forma inconcebível que os próprios narcóticos tornam-se legítimos, em doses medicinais de morfina apaziguando o que vai além das palavras”<sup>20</sup>.

Mais uma vez, são os restos de uma experiência fora da linguagem-artefato que o texto de Ramos aponta, destacando agora esse momento de dor cega, que não pode ser alheado numa expressão (facial, gestual, linguística) capaz de nos poupar. Nesse ponto, evade-se o sentido; e “nosso

16. Refiro-me ao trecho já citado: “Quanto mais o homem se torna homem de uma civilização, mais ele maneja as palavras com inocência e sangue-frio. Seria porque as palavras perderam toda relação com o que designam?”. BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 331.

17. RAMOS. *Ó*, p. 25.

18. O último herói mudo que sobreviveu ao exílio, à expulsão da comunidade dos falantes, segundo leio em “Manchas na pele, linguagem”, teria lançado aos falantes “uma terrível maldição calada”: algo da dor seria para eles sempre inexprimível. Na dor cega, na dor intratável, a cisão haveria de ser total, igualando, ironicamente, nesse momento, os doentes aos heróis mudos. Na dor cega não vale nem a ilusão de qualquer expressão, pois “A dor não se duplica”. Não é possível apaziguá-la pela linguagem, dar-lhe um nome, porque não há um nome para essa parte *pânica* da vida. A palavra comum dá conta do dia, mas abandona na dor profunda, na morte, na agonia. Ela aí não existe ou desarticula-se. Cf. RAMOS. *Ó*, p. 26.

19. RAMOS. *Ó*, p. 26.

20. RAMOS. *Ó*, p. 26.

13. RAMOS. *Ó*, p. 22.

14. RAMOS. *Ó*, p. 22-23.

15. RAMOS. *Ó*, p. 23-24.

21. RAMOS. *Ó*, p. 26.

22. RAMOS. *Ó*, p. 26. Não raro as inflexões sobre a linguagem no texto de Nuno Ramos enviam ao interpelamento do corpo; pois haveria um corpo a onde a linguagem mal chega, de carga desarticulada, inexplorado e mudo. A linguagem como ferramenta permite o laço social que deu origem à comunidade dos falantes, ou dos doentes, processo civilizatório de que restou, ainda, um corpo, a sua “parte pânica, corpórea e dolorida – ali não há linguagem”, pois ainda não há um nome para essa “doença”. Ver RAMOS. *Ó*, p. 27.

23. HELDER. *Ofício cantante* – poesia completa, p. 460.

24. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 330-331.

corpo é quem de algum modo fala”<sup>21</sup>, enquanto a língua re-gride, geme, grunhe ou grita. Uma língua agora esvaziada de eficácia mediadora, medicinal: só com ela se saberia que “a dor não se duplica, que não há signo para a doença e que o corpo, o corpo profundo, continua inexplorado e mudo”<sup>22</sup>.

### “A POESIA É UM BATISMO ATÔNITO”<sup>23</sup>

Blanchot havia afirmado que o nome nos torna senhores do mundo, um mundo em que manejamos as palavras com inocência e sangue frio, palavras que garantem a estabilidade das coisas, mas de onde as coisas se retiram. Por vezes, no entanto, um objeto sem nome se coloca no caminho de uma vida, e “De um objeto sem nome não sabemos o que fazer”<sup>24</sup>. Mas isso que se apresenta sem nome interessa à escrita literária, ela mesma às voltas com aquilo que no corpo é desarticulado e que parece não poder ser capturado pelas palavras.

Na narrativa “O nome disso”, de *O mau vidraceiro*, nos é acenado justamente o que não poderia ganhar o gesso das palavras. Introduzida por um diálogo brutalmente interrompido, após um forte ruído vindo da rua, efeito de um acidente de trânsito em torno do qual uma multidão se aglomerava, a narrativa desemboca na cena em que uma velha murmurava presa ao banco, pedindo ajuda. De sua boca jorrava sangue e,

Mostrando alguma coisa sólida, e muito vermelha, na palma da mão (parecia um dente, ou dois, ou ainda um pedaço de carne

esmagada, ou mesmo um órgão inteiro, arrancado na batida), estendeu o braço para fora da janela, na direção dos dois amigos, e falou, quase soletrando as letras – *não sei o nome disso*<sup>25</sup>.

Assim termina o curto texto, no momento em que se tenta nomear alguma coisa por aproximação: “parecia um dente, ou dois, ou ainda um pedaço de carne esmagada, ou mesmo um órgão inteiro”. Mas persiste algo *inomeado*, alguma coisa muito vermelha. É então que a língua da mulher acidentada *soletra as letras* e, mais certa que a dos homens que lhe assistiam, estando sem palavras, deixando que faltassem as ferramentas do dizer, que o habitual sucumbisse à brutalidade de uma ferida exposta, acederia à sentença final: “*não sei o nome disso*”.

Também insuficiente, seu ato de nomear era proporcional ao de mostrar: “estendeu o braço para fora da janela”, “mostrando alguma coisa sólida, e muito vermelha”. Como quem oferece um recém-nascido e ergue-o nos braços para o seu batismo, ela ostenta aquilo que de seu corpo foi extraído, aquilo que do seu próprio corpo tornara-se irreconhecível. Define precariamente o indefinido, negando-lhe o nome e nomeando-o, ao mesmo tempo, com o pronome *isso*, numa espécie de gesto anafórico que se anula, ao permanecer inaugural. Um *isso* que a nada generaliza, ele não cabe ainda em uma ideia bem definida do ser, mas que tem aqui a justeza das palavras capazes de respeitar o aspecto informe, incomunicável e indefinido da coisa, como um “termo que serve para

25. RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 60.

26. BATAILLE. Georges Bataille:  
Textos para a revista *Documents*,  
p. 81.

desclassificar”<sup>26</sup>. Anterior e resistente à nomeação, diz por meio de uma língua soletrada, que, letra a letra, nada dizendo, mostra, transtorna e resta sem sentido possível.

### UM NOME ÚMIDO

Tomo ainda um outro texto de Nuno Ramos, também de *O mau vidraceiro*, em que, novamente, se está às voltas com os nomes e com aquilo que os excederia. Em “Pierrô”, é descrita uma paisagem de dejetos que sobraram do carnaval: tantos cacos, um mundo pisado, o recolhimento necessário para colher os pedaços, o que restou da festa que parecia interminável, sucedendo a euforia da véspera. A quarta-feira de cinzas é esse dia em que tudo parece morrer. No entanto, em meio a essa paisagem composta de morte, advém uma *miragem*, como alguma coisa difícil de situar e/ou nomear:

Que dia é hoje? Que horas são? Por que tantos cacos? Garrafas espalhadas, latas de alumínio pisadas. Meus passos enroscados aos cachorros. E a visão de uma miragem.

Exatamente.

Estava pensando, que nome dou para isso? Para isso que sinto? Para que sinto isso? Sinto exatamente isso<sup>27</sup>.

Diante da miragem, esse *isso* que desestabiliza a sua relação com os nomes, cumpria fundar uma nova forma de

dizer. Da miragem que advém ante uma cidade e seus restos, em uma quarta-feira de cinzas em que tudo parece morrer, algo insistia sem nome. É nesse momento que a voz que enuncia encontrará a música. Quando tudo silencia após a euforia dos dias precedentes, ocorre-lhe a música, “um ritmo sincopado, que pedia. E parecia úmida, frágil, quente ainda. Como uma vida”<sup>28</sup>. Sim: “Exatamente. Posso contar assim. Como uma vida. Foi exatamente isso”<sup>29</sup>. Mais uma vez, com um *isso* o texto termina, é sua última palavra. Um *isso* que, em meio à morte, convoca, agora, a vida e a música.

“Tem muita coisa desse negócio de morte na minha obra”, afirmou Nuno Ramos em entrevista, indicando que, assim como em “Pierrô”, aquilo que parece arrastar para a morte, arrasta também para a vida. Aproximar-se da morte seria, pois, um gesto de aproximação da vida, talvez porque a “morte tem a potência de abrir o real”: “ela [a morte] é a mesma força que refaz a vida. É nesse sentido que a coisa da morte está presente na minha literatura”<sup>30</sup>. Para Ramos, além da lacuna deixada aos vivos, há algo mais na morte que nos apavora, por isso nossos esforços para recobri-la sob a segunda espécie de palavras – tumulares e frias. Para ele, haveria na morte uma “fertilidade insana”, um “florescimento incontrolável”<sup>31</sup>, isto é, uma vida.

Em alguns textos, a escrita de Nuno Ramos chega e se reduz ao *Isso*, a esse limite que diz que não se pode nada mais

28. RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 72.

29. RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 72.

30. RAMOS. *Nuno Ramos*. Jornal Rascunho, p. 9-10.

31. RAMOS. *Ó*, p. 42-43.

27. RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 71.

dizer; tal qual uma nota de verdade, estreita. Diz-se: *É isso, é apenas isso* ou *é exatamente isso* – o que, sendo uma *coisa pouca*, não é pouca coisa. Fica-se, nesse limite, com o que habita o depois do sentido, como desenvolveu Roland Barthes ao propor uma leitura das formas breves *A Preparação do romance I*: da vida à obra. Para Barthes, nas formas breves (o haicai, a *notatio*, a epifania) se alojaria um ponto intratável da escrita, um ponto de cesura do discurso, quando restaria então dizer: *É isto!*, como quem silencia, como quem acaba “de ser tocado por alguma coisa”<sup>32</sup>, em seu frescor. Alguma coisa, afinal, que “parecia úmida, frágil, quente ainda”. “Isto: remetendo ao *Wu-shi*, à naturalidade -> Isso explica por que os mestres Zen citavam frequentemente a poesia (chinesa clássica), escolhendo quadras ou versículos de sentido designativo (*É isso!*), calando-se depois: a própria definição do haicai: ele designa [...] e depois se cala”<sup>33</sup>.

Quando a única coisa a dizer é o *É isto*, algo *a mais* está colocado na escrita, e o *isso/isto* torna-se o nome inominável que atesta algo impossível de dizer, abrigado num corpo inexplorado e mudo (embora de outro modo fale). O *isso* ocorreria quando algo ao lado do acontecimento, ao lado do espanto, como uma autoridade pura<sup>34</sup>, se deixa pousar no texto Depois do “É isso” ou “É isto”, frente à força do que aí se celebra, dispensa-se a hipertrofia da interpretação. A coisa-da-palavra é o que interessa, absolutamente. No limite da

linguagem, no nada a dizer, mas a mostrar-se, há, segundo Barthes, o “Neutro dêitico ‘isto’”<sup>35</sup>.

#### “PEDAÇOS DE MUNDO (PALAVRAS PRINCIPALMENTE)”

Retorno de novo a “Manchas na pele, linguagem”, no ponto em que, nesse texto de teor mítico, foi lançada, pelos heróis mudos, a maldição calada à horda dos falantes. De acordo com essa “maldição calada”, abrigada no corpo, haveria, para cada falante, uma carga de dor inarticulável, pânica, inexprimível, indicando que algo, nele, “vai além das palavras”<sup>36</sup>. Algo vai além das palavras justamente porque a palavra não basta para a verdade que ela contém.

Mas a linguagem literária é feita de inquietude, é feita também de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida. De um lado, numa coisa, só se interessa por seu sentido, por sua ausência, e essa ausência ela desejaria alcançar absolutamente nela mesma e por ela mesma, querendo alcançar em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão. Além disso, observa que a palavra gato não é apenas a não existência do gato, mas a não existência que se tornou *palavra*, isto é, uma realidade perfeitamente determinada e objetiva. Vê ali uma dificuldade e mesmo uma mentira. Como pode ela esperar ter cumprido sua missão só porque transpôs a irrealidade da coisa para a realidade da linguagem? De que maneira a ausência infinita da compreensão poderia aceitar confundir-se com a

32. BARTHES. *A Preparação do romance I*: da vida à obra, p. 101.

33. BARTHES. *A Preparação do romance I*: da vida à obra, p. 167.

34. Sobre isso, ver BARTHES. *A Preparação do romance I*: da vida à obra, p. 152.

35. BARTHES. *A Preparação do romance I*: da vida à obra p. 165. Em alguns momentos, Nuno Ramos toma o ato de nomear como motor de sua escrita. Ora rechaçando toda possibilidade de dar nome, ora procurando-o na justeza de um nome ainda indefinido. Algumas vezes ocorre o *isso*, “isso” súbito que, dêitico capaz de a qualquer coisa se referir, não é capaz, nesses textos, de definir o todo. O nome permanece, aí, enraizado no inominável, “mal dito”, e fiel à precariedade da língua, tornando a palavra um “coeficiente de opacidade” (RAMOS. *Cujo*, p. 49). >>>

35. >>> Pois seria possível dizer esse *isso* que aos nomes escapa, por meio, talvez, de uma “palavra súbita”, como diria Ramos, imprevista, abandonada dos ditos do discurso. A palavra súbita, dita a cada vez, acontece à boca de quem encontra a “fração correta do fracasso” (RAMOS. *Cujo*, p. 25). Encontro, porém, que não depende das “boas intenções” de um escritor, mas de um trabalho que se realiza a despeito das leis do trabalho, trabalho da mão esquerda, essa mão cega que a tudo derruba, a fazer um corpo disponível de ser trabalhado por uma escrita que a ele não pertença e onde seja ainda um recém-chegado. Esse nome dito a cada vez também será, então, instável e frágil, úmido e quente ainda, que consente com o fracasso de nomear e com a procura interminável por fazê-lo.

36. RAMOS. *Ó*, p. 26.

presença limitada e tacanha de uma palavra só? E a linguagem diária, que quer nos persuadir disso, não estaria enganando-se? Com efeito, engana-se e engana-nos. A palavra não basta para a verdade que ela contém<sup>37</sup>.

É sua condição de existência como linguagem que a palavra seja um artefato limitado, estável, rígido. Mas essa sentença implacável – *a palavra não basta para a verdade que ela contém* – apenas a primeira espécie de palavras poderia tocar. Para Blanchot, a palavra literária seria aquela capaz de apontar o que vai além das palavras nas próprias palavras, como a afirmação de uma impossibilidade; palavra de inquietude e contradição, instabilidade e pergunta. Na literatura, as palavras são “mais capazes de reconciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, [...] deslizamento sem fim de ‘expressões’ que não chegam a lugar nenhum”<sup>38</sup>. O movimento e o deslizamento do que segue sem objetivo definido decorrem da abertura da palavra, à mercê de sua própria selvageria e irrepresamento. Pois o que vai além das palavras não poderia ser simplesmente contornado pelo poder nomeador dos termos comuns.

Ao final de “Manchas na pele, Linguagem”, onde se formula o que Nuno Ramos vai chamar de uma “última hipótese” para a origem mítica da linguagem, leio que os heróis mudos – pouco gregários, expulsos da horda primitiva que

se tornava a comunidade dos falantes –, antes considerados não linguísticos, teriam uma mudez em tudo diversa da dos bichos. Sua mudez advinha do fato de que eram, na verdade, radicalmente linguísticos,

a ponto de que tudo para eles pertencesse à linguagem. Cada árvore seria 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 seus 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 um texto; o sangue do cervo que derrubaram; os fios de pêlo que os aquecia. Em tudo liam, nas nuvens e no hálito, no dorso de um mamífero, na luz fosforescente de um inseto que já morreu, na textura dos troncos e no seu limo [...]. 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. Todo o acontecer parecia parte desta página, reescrita a cada momento; todas as mortes, os pios, cada gota, cada sal<sup>39</sup>.

Para esses heróis mudos, ler e tocar seriam operações indistintas, e o enorme livro se abriria a cada vez que o ato se impunha, porque nada poderia acontecer fora desse livro: todas as mortes, os pios, cada gota, cada sal, redobrados numa página infinita. Contudo, como toda matéria física, essa língua

37. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 334.

38. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 334.

39. RAMOS. Ó, p. 28-29.

era mutável e perecível, aceitando certo grau de metamorfose, acima do qual se tornaria irreconhecível – o livro estaria incendiado. É então que o texto nos lança outra hipótese: “Talvez um grande cataclisma – um terremoto, um meteoro ou um incêndio – tenha transformado a tal ponto a matéria que os cercava que acabou por emudecer para sempre este texto físico, obrigando à sua substituição”<sup>40</sup>. Com a perda dessa escrita que continha todo o acontecer em alfabetos físicos, os homens teriam optado por substituí-la pela fala, de fácil manuseio, e capaz de tamponar a perda sofrida. Cada palavra dita substituíria a coisa perdida, operando uma duplicação, um “falso duplo para nos poupar”, como também havia feito a comunidade dos falantes. “E assim, por precaução, nunca mais atribuíram matéria à linguagem, mas apenas vento e signo sem matéria. Com isso, não corriam mais perigo”<sup>41</sup>.

Mas:

Fico imaginando o que teria acontecido se tivessem desafiado o cataclisma e construído uma linguagem com os restos da antiga, calcinada. Se ao invés de tornarem-se ventríloquos das coisas tivessem transformado as próprias cinzas, a terra deserta, o maucheiro de tantos bichos mortos, expostos ao céu e à risada das hienas, se tivessem transformado as próprias hienas em sujeito e predicado de seu mundo moribundo. Se tivessem a coragem de escrever e falar com pedaços e destroços. Então seriam parte

deste caos, desta correnteza de lava e de morte, mas trariam a cabeça erguida, seus passos teriam o tremor do terremoto que os aniquilou e sua risada a potência do vento lá fora<sup>42</sup>.

Tratar-se-ia da tarefa de renunciar a substituir o que foi perdido, fazendo das perdas a própria linguagem, “colocando os fragmentos sob a luz, transformando todos esses restos em linguagem”<sup>43</sup>: “Pedaços de mundo (palavras principalmente)”<sup>44</sup>. Fazer uma linguagem de restos – isso que, nas palavras, vai além das palavras? – portanto distinta da língua que usamos para falar, constituída apenas de vento e signos sem matéria. Contra a covardia da fabricação de uma língua puramente abstrata, o texto de Nuno Ramos anuncia um desejo que requer escrever e falar com pedaços e destroços, os escombros de uma língua que, pela catástrofe acometida, calcinada, teria feito a experiência do seu nada<sup>45</sup>. Se isso ocorresse, também seria o homem uma vida que atravessou a morte, carregando consigo a potência do (vento, da tempestade lá) fora.

Blanchot assinala que, enquanto a linguagem corrente à coisa perdida apõe uma ideia, fazendo dela, assim, uma coisa abstrata, ou signo sem matéria, tal como os heróis mudos após a incidência do grande cataclismo sobre uma linguagem antes espalhada por tudo; diante da morte, a linguagem literária procuraria não o “espírito” (a ideia) da coisa, desfazendo sua realidade corpórea e cadavérica. A própria perda

40. RAMOS. *Ó*, p. 30.

41. RAMOS. *Ó*, p. 30.

42. RAMOS. *Ó*, p. 30-31.

43. VIEIRA. *L'image et la production de sens textuel dans Ó*, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique, p. 13. Tradução minha. No original: “[...] en mettant les débris en lumière, transformant tous ces restes en langage”.

44. RAMOS. *Cujo*, p. 9.

45. Seguindo Blanchot, “para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha ‘tremido nas profundezas e tudo o que nela era fixo e estável tenha vacilado’”. BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 333.

que constitui a palavra é o que a literatura buscaria designar; no entanto, a linguagem aí naufragaria, junto ao seu poder de designação, porque, para isso, não haveria nome algum.

A linguagem da literatura [...] quer o gato tal como existe, o pedregulho em seu *parti pris* de coisa, não o homem, mas este, e neste, o que o homem rejeita para dizê-lo, o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar, o abismo, o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado<sup>46</sup>.

Deseja-se agora “Não a língua da fala, mas a língua que lambe o sal”<sup>47</sup>, o pedregulho na/da palavra, as próprias cinzas do Lázaro, os escombros, a ruína sem salvação. Só assim a coisa então poderia ressurgir na palavra, em sua existência desconhecida.

**“EI-LO PEDREGULHO. PERMITO O PEDREGULHO”<sup>48</sup>**

Onde reside então minha esperança de alcançar o que rejeito? Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas, uma natureza, o que me é dado e me dá mais do que compreendo. Ainda há pouco, a realidade das palavras era um obstáculo. Agora ela é minha única chance<sup>49</sup>.

Alcanço o que rejeito na materialidade da linguagem, na palavra que se pode torcer, quebrar, dobrar, talhar, cortar, esticar, tensionar, tocar, produzir ruído. Na própria realidade da linguagem reside a esperança de alcançar o que é

rejeitado pela segunda espécie de palavras, aquilo que me dá um *a mais* de compreensão, ao permanecer fora de toda compreensão. Trata-se da sobrevida de uma língua física, de troncos, pedaço de casca, lasca de madeira, rochas, palavra que regressa a sua realidade material, quando já não há perigo de que nos engane, pois “a matéria não mente, ela cai antes de mentir, ou derrete, se esparrama, mata alguém”<sup>50</sup>.

Como afirmou Blanchot, manejar um nome exigiria a delicadeza – flagrada no homem primitivo – do contato *entre*, pois dizer seria tocar um ser vivo: as palavras. No homem primitivo, “o nome não saiu da coisa, ele é o seu dentro, posto perigosamente às claras e, contudo, sendo ainda a intimidade oculta da coisa; portanto, esta ainda não está nomeada”<sup>51</sup>. A função do nome, aqui, não traduz a generalidade dos seres, pois as coisas não se juntam pelo nome: “Podemos pôr palavras juntas, mas não os dias e as aves”<sup>52</sup>. O nome, em Nuno Ramos, apresenta uma preocupação “com a realidade das coisas, com sua existência desconhecida, livre e silenciosa”<sup>53</sup>.

Nesse ponto, ela [a literatura] simpatiza com a obscuridade, com a paixão sem objetivo, a violência sem direito [...]. Nesse ponto também, ela se alia à realidade da linguagem, faz dela uma matéria sem contorno, um conteúdo sem forma, uma força caprichosa e impessoal que não diz nada, não revela nada, e se contenta em anunciar, por recusa a dizer algo, que vem da noite e que retorna à noite. Essa metamorfose não é

46. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 335.

47. RAMOS. *O mau vidraceiro*, p. 78.

48. RAMOS. Monólogo para um cachorro morto, p. 359.

49. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 335-336.

50. RAMOS. Entrevista ao canal Cultura. Em outro momento, sobre isso afirmará ainda o autor: “Tenho justamente confiança na matéria, a palavra é essa, pois acho que a questão essencial da matéria é permanecer aquilo que é, no sentido meio da física aristotélica – o próprio do fogo é subir, o próprio da pedra é descer, o próprio da vaselina é escorregar e derreter. Com isso, há algo anti-retórico na matéria. Acho que só voltei a confiar um pouco nas palavras depois de passar por uma imersão nos materiais que utilizava no atelier. Mas não saberia descrever como funcionaria essa equivalência”. RAMOS *apud* VIEIRA. *L'image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique*, p. 35.

51. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 331.

52. RAMOS. *Cujo*, p. 79.

53. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 338.

um fracasso nela própria. É bem verdade que as palavras se transformam. Não significam mais a sombra, a terra, não representam mais a ausência da sombra e da terra que é o sentido, a claridade da sombra, a transparência da terra: a opacidade é sua resposta; o roçar das asas que se fecham é sua palavra; o peso material se apresenta nelas com a densidade sufocante de um monte silábico que perdeu todo sentido<sup>54</sup>.

Monte silábico, pedaços de frases, palavras soletradas; no limite da linguagem, numa língua acidentada, digo também: *não sei o nome disso*. Esculturadas, estupefatas, as palavras ganham agora o sentido pelo seu aparecimento como coisa. Mas o sentido aqui é um poder vazio, determinando, segundo Blanchot, a indeterminação do sentido. Nesse ponto, “arrancando-se à pontualidade de um eu”, constitui-se como uma “espontaneidade impessoal, a teimosia de um saber desvairado, que não sabe nada, que ninguém sabe e que a ignorância sempre encontra atrás de si [...]”<sup>55</sup>.

Passa-se para o lado das coisas, toma-se o partido das coisas: é preciso dar “voz à matéria”<sup>56</sup>. Assim ocorre em Ponge, afirma Blanchot, quando há o “ponto de vista das coisas em relação ao homem, a singularidade de uma palavra humana animada pela vida cósmica e pelo poder dos germes [...]”<sup>57</sup>. As palavras – tais como os materiais utilizados em tantas instalações de Nuno Ramos, como o breu escorrendo por si próprio –, com autonomia e “dinâmica

interna”, são coisas vivas na medida em que possuem um comportamento próprio, como se guardassem uma indiferença em relação a um suposto gesto de autoria ou mesmo, se passamos para o lado do leitor, de interpretação<sup>58</sup>. As palavras são também “formas fracas”, sofrem o gesto perpetuamente indeciso, indefinido e aberto da obra que se fala a si mesma: “Trabalho com uma noção de forma fraca, o que me obriga a uma movimentação constante, como se o chão estivesse quente sob os meus pés”<sup>59</sup>. Isso porque a forma fraca resiste à *fórmula*, à fórmula que represa o sentido. Potente, nunca plenamente determinada, a forma fraca resiste tal qual um corpo em permanente estado formativo – *goma*<sup>60</sup>, gosma, visgo. Fogo.

Mantendo tudo num estado incerto, inacabado, em que a forma não se tenha ainda ‘formado’ [...]. Por isso, primam na obra de Nuno os materiais deslizantes, resvaladiços, que correm, se esfumam, patinam [...] como matéria que facilita a circulação, a passagem, a viagem, a chegada de uma margem à outra<sup>61</sup>.

Os materiais, vivos, nas instalações, são autores, aprendem a falar, assim como as palavras, nos textos, apontam uma indefinição fundamental, falam desde o insondável de coisa que agora são, em sua “potência completa e desimpedida”<sup>62</sup>. Pois o escritor, nessa primeira espécie de palavras,

58. >>> Sobre isso, acrescentaria Julia Studart: “as esculturas que faz são quase sempre projetos de uma arquitetura oscilante, instáveis e movediças: derretem, queimam, quebram, se partem, viram pó etc., ou seja, passam por processos dilacerantes na forma que têm. E é perfeitamente possível transpor esse procedimento para seus poemas [...]”. STUDART. *Nuno Ramos*, p. 49.

59. RAMOS *apud* STUDART. *Nuno Ramos*, p. 9.

60. “Nuno ainda afirma que, para tanto, não tem à disposição um coração formal e universalizante, mas, ao contrário, que sua ‘ideia de forma é a de uma goma, sempre em potência e nunca completamente determinada’”. STUDART. *Nuno Ramos*, p. 9.

61. BRIZUELA. *Mutações. Analogias. Fotografias*, p. 199.

62. RAMOS. *Ó*, p. 114.

54. BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 338-339.

55. BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 339.

56. RAMOS. *Ó*, p. 155.

57. BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 342.

58. Sobre a escolha por materiais instáveis em suas instalações, Nuno Ramos dirá: “Gosto de utilizar materiais instáveis pelo simples fato de que têm autonomia, mantêm um segredo deles, [...] uma dinâmica interna ao trabalho – por mais que você deposite formas e conteúdos neles, eles preservam sua própria identidade primária – Caem? Não caem? Escorregam? Derretem? [...]”. RAMOS *apud* VIEIRA. *L’image et la production de sens textuel dans Ó*, de Nuno Ramos: le rôle de la multiplicité sémiotique, p. 34. >>>

teria passado para o lado das coisas e as coisas ganhariam voz, num discurso em que não haveria mais sujeito e objeto; cada palavra, coisa concreta, é intransitiva. Um discurso muitas vezes sem discurso dentro, onde se insinua o areado do barro, a viscosidade da lama, a aspereza da pedra. A palavra, vermelha, quente, úmida, frágil ainda, é brasa; e vislumbramos o regresso da lenha, da madeira onde ainda corra a “seiva desejanter” de uma palavra reencarnada.

Em Ponge, escreve Blanchot, “a coisa aprende a falar”, em sua “existência muda”<sup>63</sup>; a palavra se mistura à terra, suja-se de terra. Ou, como escreveu certa vez Marina Tsvetáieva, escritora russa que, à sua maneira, também apostou numa língua matérica: “A palavra é o fundo da coisa em nós. A palavra é o caminho para a coisa, não o *inverso*. (Se fosse o inverso, precisaríamos da palavra, e não da coisa, ora, o objetivo último é a coisa.)”<sup>64</sup>

#### “INCOMUNICABILIDADE DE FUNDO”

As coisas guardam sua *incomunicabilidade de fundo*, uma vez que só seriam abordáveis, definidas, finitizáveis, pelo nome, pelo nome que as aniquilam uma vez que lhes confere uma clareza ideal. Mas o nome, conforme dele se vale a literatura, ou *alguma literatura*, poderia, segundo Blanchot, tocar o que teve de ser aniquilado, tornando-se, ele também, uma coisa obscura. A matéria, então, ao nome retorna

apenas quando o nome sagra a obscuridade que já na coisa havia, e que teve de desaparecer para advir como abstração na língua que utilizamos para nos comunicar. Assim, “as palavras voltam a ser ‘elementos’, e a palavra noite, apesar de sua clareza, ganha intimidade com a noite”<sup>65</sup>. Para que as palavras possam tocar, portanto, aquilo que vai além das palavras, é preciso tornar o próprio nome o testemunho de uma obscuridade primordial.

[A literatura] Sabe que é esse movimento pelo qual, continuamente, o que desaparece aparece. Quando nomeia, o que ela designa é suprimido; mas o que é suprimido é mantido, e a coisa encontrou (no ser que é a palavra) mais um refúgio do que uma ameaça. Quando recusa nomear, quando do nome faz uma coisa obscura, insignificante, testemunha de uma obscuridade primordial, o que, aqui, desapareceu – o sentido do nome – está realmente destruído, mas em seu lugar surgiu a significação geral, o sentido da insignificância incrustado na palavra como expressão da obscuridade da existência, de modo que, se o sentido preciso dos termos se apagou, agora se afirma a própria possibilidade de significar, o poder vazio de dar um sentido, estranha luz impessoal<sup>66</sup>.

Quando a segunda espécie de palavras faz com que nos fiemos na compreensão, fazendo das coisas o brilho de uma aparência ideal, elas aí se anulam. Mas, se a fatalidade da não compreensão

63. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 342.

64. TSVETÁIEVA. *Vivendo sob o fogo*, p. 399.

65. BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 33.

66. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 337.

se dá, as coisas não mais são nulas, mas, agora, impossíveis. Impossível de que se serve a língua da literatura, comprometida com a palavra-lenha. “A literatura é então a preocupação com a realidade das coisas, com sua existência desconhecida, livre e silenciosa [...]”<sup>67</sup>. Assim, continua Blanchot, a literatura não representa mais a ausência, a morte da coisa, como quer a língua corrente, clarificando o que, por natureza, é opaco. A língua ganha seu peso material à medida que obscurece, que retorna à pergunta ou à “opacidade [que] é sua resposta”<sup>68</sup>. Aí, nada é feito de aparência ideal, o sentido torna-se um “poder vazio”, indisponível, que deve ser usufruído de outra forma, porque dele nada mais se pode fazer. Impotência, contudo, que afirma, determina e manifesta a privação de sentido que as coisas compartilhariam – sua indeterminação primordial. Aí a palavra, sem conteúdo, é o que vai além das palavras. A linguagem então, imediatamente, desvela-se (torna-se nua), ocultando-se, sem fim. Aí a palavra, ela mesma, é.

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<sup>69</sup>.

[...] e a natureza seria nossa como uma gramática viva, um dicionário de musgo e de limo, um rio cuja foz fosse seu nome próprio<sup>70</sup>.

67. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 338.

68. BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 339.

69. RAMOS. *Ó*, p. 19.

70. RAMOS. *Ó*, p. 19-20.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A Preparação do romance I**: da vida à obra. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie Léger. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. Georges Bataille: Textos para a revista *Documents*. **Inimigo Rumor**. Número 19. Rio de Janeiro/ São Paulo: 7 letras/ Cosac Naify. 2º semestre 2006/ 1º semestre 2007, p. 78-93.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 309-351.

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

BRIZUELA, Natalia. Mutações. Analogias. Fotografias. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 197-232.

HELDER, Herberto. **Ofício cantante** – poesia completa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

PESSANHA, Juliano Garcia. A exclusão transfigurada. Versão oral gravada no auditório do SESC Pinheiros entre março e junho de 2008 para **Tertulia** – encontros de literatura. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03\\_GHCc](https://www.youtube.com/watch?v=J6YN03_GHCc). Último acesso em mar. 2015.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Instabilidade Perpétua**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 43-62.

RAMOS, Nuno. **Cujo**. São Paulo: Editora 34, 1997.

RAMOS, Nuno. Nuno Ramos. **Jornal Rascunho**. [Entrevista]. nov. 2011. Disponível em: [rascunho.gazetadopovo.com.br/Nuno-ramos/](http://rascunho.gazetadopovo.com.br/Nuno-ramos/). Acesso em fev. 2015.

RAMOS, Nuno. Monólogo para um cachorro morto. **Ensaio Geral**: projetos, roteiros, ensaios, memória. São Paulo: Globo, 2007.

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

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

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

STUDART, Julia. **Nuno Ramos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

TSVETÁIEVA, Marina. **Vivendo sob o fogo**: confissões. Seleção, organização e prefácio Tzvetan Todorov. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Martins, 2008.

VIEIRA, Marcela. **L'image et la production de sens textuel dans Ó, de Nuno Ramos**: le rôle de la multiplicité sémiotique. Paris: Université Paris 8, 2011. Mémoire.