

***EU QUIS O MEDO MAS NÃO O PUDE TER— VIOLÊNCIA
E ESTRANHAMENTO NAS PRÁTICAS LITERÁRIAS E
ARTÍSTICAS DE NUNO RAMOS¹***

***I WANTED TO HAVE FEAR BUT I COULDN'T HAVE IT — VIOLENCE AND
DEFAMILIARIZATION IN THE LITERARY AND ARTISTIC WORKS OF NUNO
RAMOS***

Alva Martínez TEIXEIRO*

Universidade de Lisboa (UL)

RESUMO: Este artigo pretende focar a obra do escritor e artista contemporâneo Nuno Ramos, que pode ser considerada como uma das possíveis vias para construir outro tipo de representação da violência na Literatura e na Arte brasileiras contemporâneas, avaliando escolhas temáticas e procedimentos interartísticos e dando especial ênfase à importância do estranhamento, do abjeto e do grotesco. Além disso, este estudo analisa a originalidade de obra de Ramos, destacando a distância existente entre a sua filosofia estética e alguns dos elementos fundamentais do seu universo artístico e literário — opressão, crueldade, alienação — e qualquer tendência ou rótulo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Arte, Brasil, Violência urbana, Nuno Ramos.

ABSTRACT: This article focuses on the work of the contemporary writer and artist Nuno Ramos that could be seen as one of the possible ways to build another kind of representation of violence in Brazilian contemporary Literature and Art, evaluating thematic choices and interartistic

¹ Este artigo é um resultado parcial do projeto de investigação *Artistas letrados e letrados artistas. Relações entre literatura e artes plásticas na modernidade contemporânea brasileira* (ALLA), financiado com fundos da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) de Portugal, no âmbito do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias de la Universidade de Lisboa (CLEPUL).

* Professora Auxiliar de Estudos Brasileiros, do Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), desde 2021, Diretora do Mestrado em Estudos Brasileiros (Faculdade de Letras e Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa) e, desde 2022, Professora Associada Estrangeira do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: alvamteixeiro@campus.ul.pt

procedures, with a strong focus on the importance of the defamiliarization, the abjection and the grotesque. Also, this study analyses the originality of Ramos' works, noting the cautious distance of his aesthetic philosophies and some fundamental elements of his literary and artistic universe —oppression, cruelty, alienation— from any contemporary trends or labeling.

KEYWORDS: Literature, Art, Brazil, Urban violence, Nuno Ramos.

INTRODUÇÃO

En tot cas, consolem-nos pensant, com ja deia Paul Gauguin, que és sa i que «tenim el deure d'assajar-nos, d'exercitar-nos... en les múltiples facultats humanes». I que «al costat de l'art, de l'art molt pur, hi ha altres coses a dir, i s'han de dir».

(Antoni Tàpies, 2010, p. 20).

Numa conversa entre as escritoras norte-americanas Toni Morrison e Fran Lebowitz, presente na série documental *Pretend it's a city* (2021), do cineasta Martin Scorsese, ambas concordaram em que a literatura não deve ser um espelho, mas uma porta, princípio que nos parece captar muito bem o desígnio que preside a concepção da obra de Nuno Ramos, nomeadamente, das criações que serão objeto deste artigo, isto é, aquelas que o autor concebe a partir da reflexão sobre a violência imperante no espaço brasileiro contemporâneo: os textos «Galinhas, justiça» e «Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?», do livro *Ó* (2008); alguns dos textos de *Ensaio geral* (2007); o conto «Angenor», publicado na coletânea *O mau vidraceiro* (2010); o poemário *Junco* (2011); a instalação *III* (1992); a instalação com filme *Monólogo para um cachorro morto* (2008); o filme *Alvorada* (2004) e a performance *III Uma vigília* (2016).

Nessas obras, o artista e escritor paulistano explora imagens e discursos associados à violência, ao sofrimento e à opressão através de propostas de caráter experimental, híbrido, inquiridor e aberto, materializadas numa grande diversidade de meios que podem ser agrupados em três grandes categorias: a palavra, a imagem e a matéria.

Essas três ordens — a do verbal, a do óptico e a do sensível — (con)fundem-se em instalações, performances, textos literários, filmes e fotografias que, ao refletirem sobre a brutalidade e a crueldade presentes na sociedade brasileira, geram uma poética

autônoma, no sentido assinalado por Jaime Ginzburg, que, distanciando-se da «hipótese do hiper-mimetismo», destaca na literatura brasileira contemporânea, marcada pelo hibridismo genérico, «um procedimento anti-mimético. Diversos escritores estariam se distanciando da ideia tradicional de representação, em favor de perspectivas novas — para as quais a crítica ainda está constituindo um vocabulário com que precisa trabalhar» (Ginzburg, 2012, p. 214).

Ou, igualmente, no sentido assinalado por Tadeu Chiarelli, ao ponderar uma das tendências mais relevantes das manifestações artísticas do virar do século, a dos artistas, «[n]em “escultores” nem “modeladores”», que

propõem com suas obras certas experiências em princípio impermeáveis a qualquer descrição, pelo fato de serem exatamente o que são: proposições de experiências espaço-temporais — muitas vezes multissensoriais —, tendentes sempre a travar uma relação com o espectador por intermédio de uma inteligência (ou lógica) individual (Chiarelli, 1999, p. 170).

Para concluir esta modesta cartografia introdutória às obras de Ramos, podemos afirmar ainda que se trata de uma proposta artístico-literária magmática, que, acreditamos, pode ser melhor entendida a partir da ideia proposta por Tânia Pellegrini ao refletir sobre o modo como os dilemas e sombras da situação política e social no Brasil dos últimos trinta anos geraram uma discursividade própria, característica, pois «poder-se-ia pensar que nossa própria conformação econômica e social seria campo fértil para o híbrido, o composto, o descontínuo, o provisório, os traços mais insistentemente atribuídos ao pós-moderno» (Pellegrini, 2001, p. 6).

Desta perspectiva, a escrita ramosiana tanto denunciaria o desastre social, como seria, do ponto de vista compositivo, fruto dele. Uma relação circular e íntima que estaria também presente nas outras ordens, a do óptico e a do sensível, que dialogam de modo irregular e intervalar nos seus diversos estudos para um retrato da violência, alimentados de inovações radicais e de convenções *trouvées*, já prontas, cuja agregação e junção, como veremos, nos levam a uma terra estranha e nos expõem à *intempérie*.

1 O trauma e a negação da obscenidade da violência mediática

Um primeiro exemplo paradigmático dessa experiência da estranheza, da fragmentação, do hibridismo e do desamparo é a conhecida instalação *III* (1992).

Quando pensamos no modo como a cultura brasileira se aproximou do trauma provocado pelo massacre do Carandiru, aquilo que imediatamente nos ocorre é o severo realismo e o tom biográfico da canção «Diário de um detento» (1997), dos Racionais MC's e do correspondente clipe ou, igualmente, do livro *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella e a respetiva adaptação cinematográfica, *Carandiru* (2003), de Hector Babenco — ou ainda, num outro registo, a categórica referência à «chacina» de «111 presos indefensos, mas presos são quase todos pretos / Ou quase pretos, ou quase pretos quase brancos de tão pobres», da canção «Haiti» do disco *Tropicália 2* (1993), de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Pois bem, se pensarmos nesses célebres exercícios que denunciam a tragédia, podemos apreender melhor o modo obscuro e problemático como Ramos opta por enunciar o trauma, num desvio que define um espaço poético insólito e excêntrico para a comunidade interpretativa brasileira — e não só.

Em *III* observamos a tendência de Ramos para «lidar com as palavras envolvendo-as — literal ou literariamente — com uma substancialidade bem distante do seu uso rotineiro» (Naves, 1999, p. 23). Desta perspetiva, o verbo torna-se escorregadio na instalação, pois, por um lado, a palavra se materializa em inscrições quase invisíveis, em vaselina, num procedimento que dificulta qualquer experiência mecânica de reconhecimento e exige a procura do conhecimento, como o próprio autor explicou: «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» (Ramos, como se citou em Correia, 2016, p. 126).

Nesse sentido da procura do «anti-retórico», a narrativa de testemunho e de memória assume no texto integrado na instalação uma discursividade não convencional, opaca, incorporada posteriormente na obra *Cujo*, primeiro livro de Nuno Ramos, de 1993, próximo da linhagem dos escritos de artista:

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 comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Os olhos esbugalhados quase morriam pela última vez. Estava ali desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Quis o sono, a arca, algum algarismo

romano. Quis o homem, mas não este aqui (Ramos, 2011, p. 27).

Na instalação, o público é defrontado com este testemunho alucinado de um dos cadáveres, que nos fala de além-túmulo sobre a tensão entre a potência da aspiração e a impotência do real, sobre o luto pela possibilidade truncada, pela experiência plena ou quase cosmogónica do mundo que a morte tornou impossível: «Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver». Um malogro fatal, expresso, sem retóricas nem lenitivos, através do impiedoso e angustiado modo anafórico do monólogo, graças ao qual, compreendemos, profundamente perturbados, que nem sequer o medo foi possível nesse fim de tragédia impetuoso e devastador de Carandiru.

Tal como foi indicado por Gustavo Ribeiro, Ramos «aposta na contradição entre a insistência na visão, no texto, e a opacidade dos sentidos que ele instaura» (Ribeiro, 2016, p. 88) e, poderíamos ainda acrescentar, que também na discrepância entre o horizonte primeiro, inaugural, almejado no monólogo da vítima — do «primeiro bicho e a raiz da primeira planta» — e a vista crepuscular que domina essa instalação semeada de morte, entendida como formalização do luto e do desespero.

Quanto à dimensão plástico-imagética da instalação, podemos pensar também no contexto artístico em que se situa, tal como o fizeram alguns estudiosos, e, assim, compreenderemos a monumental diferença existente entre *III* e duas obras que, tematicamente, se aproximam dela: o arquiconhecido bólido *Homenagem a cara de cavalo* (1965), de Hélio Oiticica e as quinze fotografias de cadáveres de *Atentado ao poder* (1992), de Rosângela Rennó, selecionadas de entre aquelas que a imprensa sensacionalista publicou durante a realização de um fórum mundial sobre questões ambientais da ONU no Rio de Janeiro e encenadas «numa ironia à distância entre a imagem oficial de uma cidade sustentável e o genocídio diário das ruas» (Rodrigues, 2020, p. 74).

Distanciando-se destas reflexões sobre o espectro da violência cotidiana, a instalação de Ramos recusa o arrebatamento e a frontalidade com que os dois artistas discutem o realismo da fotografia jornalística, da «imagem arrancada do discurso comum, do cotidiano, que, deslocada da grade paratática do jornal, mostra-se como constante, como traço estrutural, como lastro familiar» (Rufinoni, 2016, p. 306). Na proposta ramosiana, os recortes de jornal da massacre, dobrados, emarelecidos e misturados com

cinzas da Bíblia, envolvem cento e onze minúsculos túmulos, que representam as mortes dos presidiários, permitindo-nos apenas vislumbrar as manchetes e adivinhar as fotografias que se ocultam nas dobras das capas dos jornais.

Em *III*, o corpo morto, o cadáver está lá, mas de outro modo, pois Ramos elide no seu discurso o questionamento aberto da manifestação mais comum dessa brutalidade: as fotografias concebidas para provocar o *pathos*, a compaixão ou a empatia, sentimentos que medem, nos meios de comunicação social, o sucesso de uma reprodução questionável do real.

A proposta ramosiana pode ser inserida, assim, na tradição de uma cultura visual crítica a respeito dos vínculos que estabelece com o mundo, que recusa aquilo que Jean-Luc Nancy denominou a tendência própria da violência de fazer uma imagem de si mesma. E, com essa estratégia, Ramos aprofunda e alarga o questionamento sobre a representação da violência, escolhendo para abordar um horizonte histórico problemático, um horizonte artístico também problemático, que pode ser entendido como uma disrupção no panorama sógnico e discursivo da cultura urbana brasileira e como um *tour de force* interpretativo para o espetador, que não pode reconhecer quase nada na instalação e é obrigado a abandonar qualquer percepção convencional ou automatizada.

Quase todos os elementos da instalação, com efeito, parecem não mostrar nada, com exceção de quatro grandes fotografias satélite da região onde se situa a infame casa de detenção, realizadas, mais ou menos, na altura do massacre. Essa estratégia dota à fotografia documentar de um estatuto quase demiúrgico, pela perspetiva radicalmente superior e totalizadora da vista. Uma perspetiva que parece dialogar, de modo direto, com o efeito estranhamente sublime e epopeico da abertura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que, aliás, Ramos interpreta no texto «A terra [Euclides da Cunha]», publicado na sua obra *Ensaio geral* (2007):

Como se sabe, Euclides abre o seu livro olhando para o chão desde a órbita dos satélites e das *space shuttles*. Grandes distâncias, placas continentais, aqui Minas, ali Goiás, o mapa brasileiro vai ganhando fundamento e unidade geológicos, numa prosa difícil em seu vocabulário especializado, mas arrebatadora em seu estranho entusiasmo. [...] No fundo, o propósito desta abertura, com seus grandes zooms e sua visão desde a estratosfera, é justamente reconstruir o país cindido por uma quase guerra civil [...] A grande nova deste início é justamente haver um país — por trás de toda a má-fé a ser exorcizada no resto do livro, há aqui, literalmente, um solo comum, um único e mesmo lugar (Ramos, 2007, p. 25).

O paralelismo com a visão estratosférica do «solo comum» brasileiro, da territorialização subjetiva euclidiana parece reforçada, aliás, pela presença de pequenos recipientes de vidro que contêm uma substância branca, muito semelhantes aos presentes na instalação «Milky way», com que, em 1995, Ramos oferecia a sua particular visão da Via Láctea — mas que, talvez, na sugestiva opacidade de *III*, evoquem também, de modo fantasmagórico, o espírito evanescente dos mortos no massacre.

A instalação perturba a coincidência entre a violência e a sua representação e, portanto, ela não pode ser facilmente integrada pelo público na parte mais macabra e terrível da sua enciclopédia cultural, nos seus arquivos da memória e nos seus inventários mentais da catástrofe cotidiana. Contudo, o espectador não é deixado totalmente às escuras no espaço denso e estranho da instalação, pois existe lá uma lógica relacional sugerida pelo título, *III*, que evoca o número de mortos no massacre de Carandiru e, igualmente, o número de mortos que foi ocultado pelo governo do Estado de São Paulo para fins eleitoralistas.

Assim, numa primeira aproximação podemos compreender a instalação, como projeto que nomeia um evento concreto, como a expressão da associação prevalente entre o trauma e o irrepresentável e, igualmente, como denúncia da dialética entre poder e invisibilidade.

Desta perspectiva, uma lógica dispersiva, mas orgânica, perpassa as outras partes que completam o trabalho, a transparência da palavra e a opacidade da parte escultórica, díspares na sua unidade estilhaçada, a da catástrofe, a da destruição e alteração do desenvolvimento normal dos acontecimentos. O estatuto sígnico e material dos diversos elementos que formam a instalação nos apresenta uma História monumentalizada, a História do Brasil contemporâneo, paradoxalmente monumentalizada nas suas ruínas, porque, ao se tratar de uma história precária, o monumento é precário também.

Se a obra dos escultores até às vanguardas foi marcada pelo conhecimento antigo da anatomia humana, Nuno Ramos cria um outro universo de corpos no campo escultórico, nos limites da vida encarnada, ao petrificar a sua pele e os seus ossos nas denominadas pelo artista múmias: três arcabouços ou carcaças ásperos, toscamente antropomórficos e irregulares, de dimensões monumentais — particularmente quando

comparadas com os túmulos que as rodeiam — e materiais humildes, que pontuam a sala e nos falam da precária determinação de preservar o corpo humano, ainda que os seus traços reconhecíveis se tenham apagado após a morte ou ainda que o seu semblante individual já se tivesse dissipado mesmo antes da morte, no anonimato da marginalidade. As múmias parecem sugerir, neste sentido, que para que os defuntos sobrevivam, é necessário preservar os seus corpos físicos, mesmo que seja de modo imperfeito, pois não o fazer os condenaria ao aniquilamento, à invisibilidade procurada pelo poder.

Nesse compromisso reconfigurado com a catástrofe, as múmias são rodeadas de uma comunidade de mortos ocultos nos seus féretros, que sugerem um universo de corpos descomunal e descontrolado, que satura o espaço, evocando a sobrepopulação dos cárceres e dos cemitérios brasileiros, regidos pela lógica do excesso. Na instalação é evidente a lembrança constante do cadáver, mas feita de modo respeitoso e cerimonioso através das três múmias e dos já referidos cento e onze féretros. Concebidos numa repetição serial, os cento e onze blocos que representam os túmulos são aparentemente idênticos, mas individualizados na sua mesmice, porque o criador grava em cada um deles o nome de uma das vítimas.

Esses minúsculos túmulos parecem estabelecer um diálogo *aggiornato* e simbolicamente questionador com as funções primevas dos féretros: preservar os cadáveres dos predadores e dos espíritos malignos — neste caso, dos meios de comunicação social e dos poderes —, proteger os vivos do fantasma do morto — da assombração do trauma — e honrar o estatuto e importância do defunto.

Neste sentido, além de diminutos, os féretros e os outros elementos funerários que adensam a instalação redundam no aparentemente insignificante, que evoca a pequenez dos presos na lógica social através da matéria, dos materiais modestos: as cinzas e o barro do retorno às origens e do poder nivelador da morte; as folhas de ouro colocadas de modo imperfeito, que ao mesmo tempo que evocam o ouro imperecedouro de máscaras e outros objetos mortuários, pela sua aplicação tosca, apagam qualquer insinuação ou ilusão de permanência e glória para os presos; ou, entre outros, o breu e o betume dos cemitérios modernos, extensos, massificados, standardizados, fruto de um processo de urbanização funesto.

A instalação forma-se, portanto, a partir do «materialismo invulgar» identificado por Rodrigo Naves na obra de Nuno Ramos, que deriva de uma «busca obsessiva de uma formalização que, em lugar de domesticar, exponencie a materialidade do mundo» (Naves, 2007, p. 531). Desta perspetiva, o espectador é defrontado, assim, com uma «espécie de via» (Rufinoni, 2016, p. 306), uma paisagem e uma passagem sombria, composta por objetos de cor abafada, do negro ao marrom, e de materialidade empoeirada e silenciosa, só interrompida pelo obscuro brilho dourado, que tenta, sem sucesso, reavivar as cores velhas e a luz velha do claustrofóbico espaço funerário. Uma via em que encontramos ainda uma cruz, que poderia evocar a crucifixão — de modo mais subtil e menos messiânico do que o outro grande monumento mortuário às ‘margens’ da arte brasileira, a precária urna concebida por Oiticica em *Homenagem a cara de cavalo*, obra entendida como emblema do sofrimento enobrecido e transcendente —; as cruzes carregadas na vida pelos presidiários; ou, ainda, a encruzilhada em que o Brasil contemporâneo se situa: o cruzamento como matriz de união, mas também de separação e divisão.

A instalação, portanto, ilustra à perfeição o modo como Ramos estabelece «um hábil contraponto entre o evidente e o enigmático» através de quatro procedimentos: «Gestar, justapor, aludir, duplicar são quatro modos que Nuno Ramos encontrou para salientar e problematizar a invenção da arte» (Tassinari, 1994, p. 29).

Contudo, a tensão imperante na instalação, que deriva também do *impasse* estabelecido entre a ilimitada extroversão da materialidade escultural e a estreita introversão do imagético e do discursivo, será resolvida, *a posteriori* na virada performativa da proposta. Ela torna-se acontecimento em *III Uma vigília* (2016), realizada no ano em que a justiça brasileira anulou as penas dos responsáveis do massacre, admitindo que, vinte e quatro anos antes, agiram em legítima defesa. Como resposta e com a voz e a internet como suportes, Ramos dedicou aos mortos um ‘requiem sonoro’, oferecido para o seu repouso e para a sua rememoração e honra, procuradas através da leitura continuada e ritualizada dos seus nomes, durante vinte e quatro horas. Nessa liturgia despojada e simples, mas profundamente simbólica, a atenção do público era orientada para a materialidade específica dos rostos e das vozes que protagonizavam a leitura, produzindo um efeito de diversidade. Além disso, o anonimato dos presidiários era contestado, igualmente, pela temporalidade da leitura, que alterava, de modo

perturbador, a percepção da dimensão do massacre, desses cento e onze nomes que evocavam, através de uma duração densa e tensa, o caráter anti-homérico desse extermínio justificado pela justiça brasileira.

Essa realidade poética evocada por Ramos desafia, portanto, um modo de narração e ilustração que organiza o conhecimento associado à violência contemporânea, negando os modos como certos discursos públicos e a fotografia permitiram o conflito urbano como uma totalidade a ser representada e imaginada, da qual a violência seria parte indispensável.

2 «Galinhas, justiça»: o bestiário e a crítica da violência institucionalizada

Nesta linha de pensamento, no livro *Ó* (2008), Ramos reflete de modo mais direto sobre as sombras de uma sociedade administrada pelo Estado, abstrata, de fundo moderno, ligando-se à grande linhagem de pensadores que abordaram a questão da violência institucionalizada, como Benjamin, Foucault, Agamben ou Žižek, entre outros.

E, para tanto, escolhe renovar uma via clássica, a do bestiário como um mecanismo ficcional de reflexão sobre a sociedade e como uma via para questionar o valor das normas sociais, dos princípios éticos e da nossa própria invenção como seres civilizados, destacando o mundo antinatural que criamos para nós próprios.

A obra foi definida pelo seu autor «como um misto de poesia com ensaios amalucados, entremeados por cantos, elegias, que aparecem em itálico. O que me guiou de início foi uma voz que pensa as coisas e as comenta, à Emerson ou à Montaigne» (Ramos, 2012, párr. 3).

Nesta linha de sentido, podemos lembrar as palavras do protagonista de *Antigos mestres*, de Thomas Bernhard, que afirma que todas as grandes obras da arte e do pensamento representam a imperfeição ou o fracasso e que nós admiramos Pascal ou Montaigne, não pela sua perfeição, mas pelo facto de serem sujeitos indefesos (2010: 31) perante a desordem do mundo. Com esta ideia em mente, compreendemos melhor o discurso heteróclito e estranhado, formado por pensamentos variegados, frequentemente contrastantes ou justapostos da obra ramosiana, nomeadamente, o texto «Galinhas,

justiça». Um texto profundamente humanista, que, distanciando-se do *logos* pequeno-burguês, discute a legitimidade do sistema, como fez magistralmente, Federico García Lorca no seu *Poeta en Nueva York*, através do uso violento do simbolismo dos animais menores como espelho do absurdo social.

A ideia de que «o inferno, se existe, é com certeza um lugar cheio» serve de mote a uma meditação sobre a angústia que nos causa a visão dos limites opressivos e claustrofóbicos impostos por nós aos animais. Uma angústia causada não por solidariedade real, mas apenas por uma mísera empatia, provocada pelo facto de não podermos escapar ao pecado original da modernidade, isto é, o de ser um modelo perfeito de antropocentrismo, que faz com que o diálogo com o animal se baseie numa identificação e projeção autocentrada, estabelecida pelo ser humano. Assim, de acordo com o autor, a imagem de um inferno saturado, está tão entranhada em nós «que transfere-se facilmente aos bichos. Como não sentir aflição numa estrada, quando ficamos presos atrás de um caminhão cheio de porcos? Ou numa granja, diante de uma jaula de galinhas que tentam se mover num espaço absurdamente comprimido?» (Ramos, 2008, pp. 73-74).

A partir da ‘arte de pensar contra’, isto é, olhando-se a um próprio como a um outro, Ramos revela modos desafiadores e renovadores de dissecar a condição humana num mundo lento, viscoso e entorpecido por causa dos falsos bons sentimentos. Esse olhar perturbador e disruptivo nega, ainda, com violência, através de uma impiedosa lógica *fordista*, o *topos* do poder epifânico atribuído às galinhas clariceana e cabralina, sublimadas na escrita da narradora e do poeta, como sabemos, graças ao fascínio provocado pelo ovo inaugural e enigmático, que representa o mistério da gênese e da existência:

Este é talvez o momento sublime de um pássaro-alimento fadado a ser grelhado imediatamente, mas sua excessiva generalidade (todas as aves, e mesmo as tartarugas, põem ovos semelhantes) logo rouba este atributo das galinhas [...]. Não, se os ovos dão afinal às galinhas aquilo que seu aspecto mais imediato lhes nega — um interior complexo, algo incontrollável —, pelo fato mesmo de vir delas este interior logo foi visto como oportunidade econômica, e as pobres aves passaram a ser excessivamente alimentadas em granjas, numa frenética produção de coxas, sobrecoxas e ovos enormes, com gemas vermelhas e baixos índices de colesterol. Talvez a nenhum outro animal, nem mesmo aos bois, a lógica econômica tenha sido aplicada com tanta eficácia e sordidez. Pois há num rebanho bovino uma solidão do indivíduo, que nos olha de longe, preservado por longos anos enquanto engorda. Seu assassinato é a interrupção

de um processo ameno e amistoso, onde lhe fornecemos tudo de que precisa para que depois devolva, em peso e bife e sangue, o nosso investimento (Ramos, 2008, pp. 76-77).

Nesse lúcido e irreverente recurso ao grotesco, que ilumina, subtilmente, a tensão entre ideal e real, nem sequer o boi de linhagem drummondiana se salva do açougue, e, assim, a cáustica escrita ramosiana, gradativamente, compõe um retrato parcial e obscuro do modelo de bem-estar social, que sublinha a abjeção e a crueldade imperantes no cotidiano contemporâneo. Esse adequado uso do grotesco para reproduzir de modo estranhado uma época de crise, leva ao nosso livre-pensador a atacar os alicerces do direito penal como arma jurídica do estado e a privação da liberdade como instrumento privilegiado da justiça. Numa divagação consciente de que as criações grotescas são um jogo com o absurdo (Kayser, 2010: 314), Ramos ramifica a sua reflexão, alertando para o risco de desumanização do homem:

Assim, contra todo bom senso, seria preciso abrir os presídios, soltando cada prisioneiro, qualquer que tenha sido o seu crime, em nome do direito a uma quota de metros quadrados à volta de cada um. [...] mesmo quem foi violento e recebe agora a carga fria e organizada da violência coletiva deve ter direito a passos falsos, a gestos inexplicáveis, deve poder espreguiçar-se, girar a cintura para trás sem motivo aparente. É preciso renunciar à compressão física como castigo (Ramos, 2008, p. 80).

Nessa apologia dos movimentos livres, aleatórios, desajeitados, Ramos defende uma lógica não produtiva, não pragmática, não regrada, para o corpo e para o homem, entendido como ser encarnado. Mas não só isso, por trás da estranheza quase anárquica da proposta, o autor parece querer, como Benjamin, examinar a violência como um princípio, negando a possibilidade de a justificar pela justeza e necessidade do propósito — alimentação, no caso dos animais, punição, no caso dos humanos. Para tanto, o escritor situa no centro da sua escrita, como vimos, a experiência do abjeto sofrida pelos animais, mas também padecida pelo prisioneiro, aparentemente reduzido à condição de homem-massa, mas retratado por Ramos como um ser humano vítima do ser humano:

Estes são tratados pior do que galinhas enjauladas, amontoados atrás das barras como sacos vazios sem mistério e sem vida pregressa, rostos inexpressivos que quanto mais parecem fundidos ao anônimo coletivo mais acabam singularizando-se do único modo que lhes restou: pelas feridas, cicatrizes, tatuagens, pelo inexplicável de suas expressões faciais.

Grandes multidões maltratadas compensam a uniformidade dos propósitos ou dos objetivos que lhes são impostos com uma espécie de individualização física selvagem — tatuagens desbotadas, cicatrizes mal fechadas, ferimentos [...] (Ramos, 2008, p. 81).

Ao iluminar esses processos de singularização dos presidiários que, através do excesso, evitam a total intercambiabilidade e indiferença que alicerçam a estrutura prisional, o autor põe em causa certos princípios firmes do que poderíamos denominar projeto moderno, baseado numa concepção de constante progresso das nossas sociedades, que incluiria a humanização do sistema penitenciário. O olhar sensível e curioso perante o abjeto que domina o texto permite evidenciar o horror de uma civilização, ao assinalar a complexidade do problema do confronto com o eu, com a identidade, num contexto traumático. Nele, o indivíduo opta por estabelecer, de modo mais ou menos voluntário, uma relação instrumental em relação ao próprio corpo. E para tanto, adota uma estética da existência praticada, adequando o seu eu externo ao trauma interno. E esse gesto marca um retorno a uma condição selvagem, mas não animal, pois as tatuagens e as feridas nos falam de uma constituição divergente, revoltada, desesperada como seres desses indivíduos esmagados pelo seco racionalismo cartesiano e por uma estrutura social violenta.

A espessura inusitada desse retrato, que funciona como uma lente de aumento do dilaceramento dos corpos e dos contornos psicológicos dos reclusos, leva-nos, nesse passeio pelo lado mais sombrio do projeto moderno, a um exame rigoroso e atípico da violência institucional por si mesma, independentemente, como já foi dito, da sua relação com fins justos ou injustos. Trata-se de uma ponderação que questiona a qualidade instrumental da violência e, implicitamente, nega a possibilidade de que ela seja ética, por estar em conflito com os princípios éticos mais elementares. Ramos pensa, assim, numa esfera de meios, para servir-nos do termo benjaminiano, separado dos fins, que lhe serve para interrogar a racionalidade dos meios e fins da lei:

Talvez a própria ideia de justiça comungue este movimento de compressão, se não física, simbólica, aplicada a cada uma das histórias a ser julgada. A sentença, para que sentencie, precisa encarar cada sentenciado um pouco como uma ave no galinheiro, sem especificar a cor de sua penugem, as notas de seu canto nem o tom do seu penacho. Deve ignorar a longa cadeia causal que levou ao ato ilegítimo que, caso fosse reconstruído minuciosamente, acabaria quase sempre por justificar-se (Ramos, 2008, p. 82).

Neste sentido, podemos entender a escrita de Ramos como um exercício de resistência, que, situando-se no limite entre a ficção e a reflexão, «leva ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do *eu* aos valores e antivalores do seu meio» (Bosi, 2000, p. 121), como aqueles com que a justiça e a lógica social estabelecem sempre um julgamento agressivo e parcial dos réus, ao ignorar o passado, a cadeia causal que levou ao crime, focando apenas o delito: «Matou? Teve intenção? Planejou antes? Perguntas que limitam o alcance de cada um destes atos, aprisionando-os na jaula do presente do indicativo» (Ramos, 2008, p. 85).

Uma escrita que apela, portanto, ao leitor não apenas como ser social, mas, sobretudo como eu profundo, ao radiografar as profundezas da interioridade humana: a crueldade oculta por baixo do pragmatismo e da eficiência venerados pela Modernidade, o caráter contraditório — de um modo superficial — dos nossos sentimentos relativamente ao animal e ao ser humano ou a indiferença coletiva perante o sofrimento alheio.

3 Os cachorros mortos: a animalidade e a censura da feroz condição humana

Para realizar o seu impiedoso retrato da sociedade contemporânea e, igualmente, da feroz condição humana, Ramos escolhe ainda aprofundar em *Ó* na análise da animalidade para refletir sobre o ‘humano’ e sobre o que há de ‘humano’ nos homens. Tal como foi referido anteriormente, o pecado original da modernidade é ser um modelo acabado de antropocentrismo e, por isso, o animal, na obra ramosiana, está ao serviço do homem e do seu estudo, tal como o próprio narrador assume, ao afirmar no texto «Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?» que os cães acabam por transformar-se «em signo nosso e, mesmo num além de nós, em algo melhor que nós» (Ramos, 2008, p. 149).

Nesse texto, através do recurso à cidade imaginada, o autor paulistano apresenta-nos uma das figuras que se tornará recorrente no seu particular bestiário: o cachorro. Assim, a partir da afirmação de que «[h]á uma cidade dos cães sob a cidade dos homens» (Ramos, 2008, p. 148), o narrador admira o cinismo natural de uns animais que retrata como uma espécie de Diógenes, pois, de acordo com a sua insólita visão do real,

procurariam um homem honesto e praticariam um ideal de vida à margem dos luxos da civilização: «mostram uma alma calejada e, muitas vezes, levemente humorada, como um milionário que perdeu tudo, acostumou-se com isso e, de dentro de seu barril, procura, em triunfo, um homem. De fato nos procuram, querem a nossa companhia» (Ramos, 2008, p. 150). O insólito retrato desses animais desconcertantemente híbridos leva ao narrador a afirmar a superioridade dos «vira-latas» sobre os «cães com endereço, almofada e vasilha cheia de ração. Pois é uma nova forma de urbanidade que prometem, como nômades de subúrbio, agrupados ou sozinhos, ameaçadores mas humildes a ponto de seguir um transeunte em paz por horas a fio» (Ramos, 2008, p. 150).

O paralelismo entre o homem e o animal orienta-se, assim, para o social, nomeadamente, para as margens do social, em que os excluídos, os ‘não domesticados’, se impõem à ficção de perfeição e pureza da contemporaneidade, mais uma vez, através de uma corporalidade constrangedora, «impondo à limpeza publicitária uma fatia de carne e de pelo, de bosta e de uivos, [...] Seus cadáveres espalhados pelas estradas formam a expressão final desta característica, como restos desavergonhados no enorme azulejo urbano que os calcina e higieniza» (Ramos, 2008, p. 151).

Para eles, para esses outros corpos que o coletivo deseja invisíveis, foi concebida, explicada como um projeto de exposição, num dos textos de *Ensaio geral*, e construída a instalação com filme *Monólogo para um cachorro morto* (2008), em que Ramos cria uma escultura funerária que é, ao mesmo tempo, outro acabado monumento contra a indiferença geral.

O fundamento estético adotado para honrar estes corpos é, em parte, diverso do usado em *III*, onde o ponto de partida era o horror da violência de Carandiru, banalizado pela sobreexposição obscena da morte. O atropelamento dos cachorros é, como sabemos, naturalizado pela sociedade, que atropela duplamente esses seres, ao passar por cima dos seus corpos e menosprezar o seu fim, lido como pequeno distúrbio provocado pelo avanço inexorável do progresso, até porque «faz parte da indiferença meio humilde, meio vagabunda dos cachorros deixar-se atropelar sem sequer amassar a lataria, sem ameaçar nossa integridade física nem causar prejuízo a quem os assassina» (Ramos, 2008, p. 151).

Apesar da sua condição de *bruta*, por via de regra, os animais não surgem, na obra ramosiana, no espaço natural. Eles são frequentemente situados num espaço artificial —

o do referido progresso — em que, apesar das suas qualidades humanas, representam o último suspiro de uma natureza vitimada pelo homem, que dá mostras de um notável estoicismo ou de uma ingênua indolência perante a violência humana. Desta perspectiva, podemos pensar na referida galinha que, num gesto prometeico, continua a pôr ovos, a pesar de isso significar a sua condena, ou ainda, no cachorro que, na sua constante procura do homem, acaba por ser a vítima do novo habitat e dos novos modos de existência criados pela ação humana.

Como homenagem a esse complexo animal e como memorial à crueldade coletiva, Ramos concebe uma instalação formada por dez lâminas de mármore dispostas em duas filas muito próximas, que criam um mausoléu claustrofóbico e quase fechado em si mesmo. De acordo com essa lógica, na parte interna de uma das filas — que passaria a funcionar como um conjunto de «imensas páginas» (Ramos, 2007, p. 358) quase ilegíveis — encontra-se esculpido o monólogo que intitula a obra, iluminado por um grupo de lâmpadas, que criam um estreito corredor luminoso dentro da construção de mármore.

O artista escolhe, portanto, um material que evoca uma conceção da arte majestosa e sumptuosa, monumental, radicalmente divergente da materialidade por que optara para o seu outro exercício de arte funerária, a instalação *III*, mas que, como a terra e as cinzas de *III*, figura de modo inequívoco a morte.

A poética parece ser agora a de uma monumentalidade peneirada pela proporção minimalista, de um minimalismo clássico, que se serve com rigor, precisão e pureza da pedra e da luz que matiza a pedra, criando um ambiente tumular, claustrofóbico e sinistro a partir do contraste entre a calidez insuficiente e asfixiada da luz interna e dos seus matizes e reflexos e a vastidão uniforme da branca frieza externa.

Contudo, se numa primeira impressão a instalação parece dominada pelos preceitos do minimalismo — porque trabalha com formas neutras e geométricas —, numa aproximação mais atenta à obra descobrimos que Ramos incorpora o corpo e, com isso, introduz no conjunto certas qualidades proibidas pelos minimalistas — isto é, as do orgânico —, através de um vídeo projetado num ecrã situado no exterior de uma das lâminas de mármore.

Assim, Ramos, na sua poética do heterogêneo, dá todo o protagonismo agora à visualidade contemporânea e ao corpo morto, elididos em *III*. Servindo-se da potência

visual do vídeo, ele o torna um meio de transição para uma realidade diferente, interna, subjetiva, que foca os aspetos traumáticos da condição humana, numa aproximação sublime ao deplorável e o sórdido.

Penetrar nessa experiência apresentada no filme experimental projetado é um convite à penumbra, em que, sem tentar explicar o mundo, Ramos transforma artisticamente a estranheza, provocando a nossa perturbação.

No filme, vemos o artista a parar o carro na berma de uma estrada — a rodovia Raposo Tavares, de São Paulo — e aproximar-se de um cachorro morto, para colocar um pequeno pedestal de mármore branco sobre o betão e sobre ele um aparelho de música. A seguir, o artista liga o aparelho, que começa a reproduzir o «Diálogo para um cachorro morto» — ao que a base de mármore parece dar uma função funerária e, ao mesmo tempo, escultórica, de escultura sonora — e se vai embora, deixando o cachorro sozinho com o monólogo que lhe é dedicado.

Mudando as configurações da visibilidade e invisibilidade animal, a câmara parece fascinada e absorta na apreensão do corpo morto do cachorro, que é observado de diferentes perspetivas, a cada vez mais próximas. Assim, após os planos gerais iniciais do filme, é-nos mostrado em quadro, num plano médio, o corpo do cão, inerte como um brinquedo do destino, em contraste radical com o trecho da estrada que serve como pano de fundo e em que vislumbramos, parcialmente, os carros a passar a grande velocidade, simbolizando a indiferença geral perante uma morte invisível.

Imediatamente a seguir, enquanto continuamos a ouvir o monólogo, a câmara avança para um longo primeiro plano, que, num enquadramento mais fechado, íntimo e expressivo do cachorro mutilado, nos oferece uma experiência estranha, pois o rosto do animal, semioculto e não domesticado pelas estruturas narrativas do cinema, apresenta um desafio à nossa noção de ‘personagem’. Esse desafio é reforçado ainda pela mobilidade da câmara, que, procurando a dissimetria e a interrogação, a dúvida por oposição à certeza, recua para um novo plano médio em contracampo e nos mostra o animal apenas como um vulto, adotando a perspetiva de quem transita pela estrada. Essa reflexão visual sobre os modos como o animal é visto e não visto, sobre a conexão entre presença e ausência, concluem num picado, que empequenece o ‘protagonista’, rebaixando-o ao nível do chão e tornando-o um objeto aprisionado no mesmo

determinismo social que os mortos fotografados pela imprensa, pois o paralelismo entre o ângulo final adotado pela câmara e o enquadramento obscuro das mortes violentas retratadas pelos meios de comunicação social é claro. Percebemos, então, que o animal surge no filme como um conceito multivalente para a especulação artística, pois, mais uma vez, liga o problema da violência no Brasil contemporâneo à ordem visual, ao mesmo tempo que, através dela, o autor pensa e nos convida a pensar o Outro e faz isso de outros modos.

Numa tentativa de delimitar o intervalo, a intensidade e a raridade da iluminação dominante na sua visão do mundo, do humano e da violência, Ramos concebe o monólogo que pontua o filme como uma proposta para compreender melhor e minar certas estratégias de dominação, opressão e exclusão dos marginalizados, através dos afetos e do reconhecimento da diferença. Assim, o texto é concebido como

Fenda, espaço-tempo inoculado, a pôr abismo entre bichos e homens, coisas e nomes, vida e morte, mas também a doar-lhes a vizinhança, o toque, a passagem; a doar-lhes, enfim, a própria doação — de um para outro, num ressoar que à poesia não é indiferente (Correia, 2016, p. 174).

E nele, numa renovação do pensamento sobre a violência que se materializa na virada de um mundo centrado no humano, a coisificação da figura do animal é contestada pela voz do monólogo, que, apresentando-se como uma espécie de demiurgo alucinado, confessa, em primeiro lugar, as suas culpas: «Permito que você morra. Permito que fique assim, morto. Permito que o carro passe. Permito o vento, a buzina» (Ramos, 2007, p. 359). Uma culpa que se expia pelo interesse obsessivo do narrador, que se fixa uma e outra vez na imagem do corpo morto, após passar o olhar pelos espaços de exclusão, em que esse ser marginal é apenas uma ausência: «pelos shoppings, pelos enormes shoppings, pelos saguões de aeroporto, pelas *free-ways*, pelos mercados unificados, pelos boletins informativos da Bolsa de Valores, pelas unidades de terapia intensiva dos hospitais, pelos condomínios de luxo, enfim, por todas estas áreas onde um cachorro não entra» (Ramos, 2007, p. 359).

Através desse narrador assombrado pela «imagem, matilha aprisionada» (Ramos, 2007, p. 360) do corpo lacerado do animal nas suas pálpebras, a obra ramosiana foca novamente a importância do nome, que singulariza a vítima, que luta contra a indistinção e a indiferença: «Mas não sei teu nome. (*Baixinho*) Não sei teu nome ainda. Posso dizer

cachorro como quem lembra um substantivo masculino, mas não sei teu nome, não sei como você se chama» (Ramos, 2007, p. 361).

Perante a carência de um nome singular, o narrador imagina, então, de modo delirante, umas novas honras fúnebres, que homenageiem a individualidade desse corpo morto. A cremação é idealizada, assim, como purificação e igualamento, através do lume, que evoca a transitoriedade, a sublimação, a essência e a substância, num processo que conclui na modéstia das cinzas, já presentes em *III*:

Digamos que eu te levasse agora mesmo para um terreno baldio, uma terraplenagem, um chão cheio de folhas e frutos de mamona caídos e sementes de girassol, onde um cheiro de gasolina flutuasse, digamos. Eu incendiaria teu corpo, colheria cuidadosamente as cinzas que depois atiraria pela janela do meu carro [...] nesta mesma estrada onde estamos agora (Ramos, 2007, p. 362).

Ramos integra, portanto, as exéquias — do filme e do monólogo — dentro do monumental conjunto fúnebre do *Monólogo para um cachorro morto*, num veemente questionamento, insistimos, da indiferença do ser humano perante o sofrimento e a violência, que será continuado no conto «Angenor», publicado na coletânea *O mau vidraceiro* (2010), e no poemário *Junco* (2011).

Na trama espessa e opaca do relato, em que as imagens do mundo físico e metafísico tendem à estranheza e à fragmentariedade, Ramos, procede ao apagamento da logicidade das relações causais e ao uso de um muito beckettiano — e absurdizante — essencialismo, baseado numa difusa vaguidade ficcional, mas também numa precisa e sugestiva exatidão linguística.

O título do conto parece sugerir que o protagonista é um dos mais importantes sambistas da história da música brasileira, Angenor de Oliveira, mais conhecido como Cartola, ambigualmente caracterizado tanto como onnipotente e divinal demiurgo, quanto como sambista órfico e terrenal pedreiro.

No relato, através de uma provável confusão do significado etimológico e cosmogônico do termo demiurgo — operário manual e artesão divino — Cartola, que trabalhou na juventude em obras de alvenaria no Rio de Janeiro, apresenta-se como o responsável pela criação do real e dos seus seres: o aeroporto da cidade, as estradas, os cachorros e, igualmente, os carros que, por sua vez, os atropelam:

Ele: *Você compõe antes?*

O outro: *Tudo. Eu componho tudo antes. Um viaduto. Até mesmo os animais.*

Ele: *Você fez os cachorros mortos?*

O outro: *Faço primeiro o cachorro, depois o para-choque do carro que bate nele. Nessa ordem* (Ramos, 2010, p. 149).

Essa imagem de um deus cruel e indiferente é completada ainda com a imagem de um homem criado à imagem e semelhança desse demiurgo, presente nalguns dos poemas de *Junco*:

Afeto
afagos
malícia, mão
na pança, palavras

para causar
ganidos ou mexer
o rabo —
cuidado

com carros
matamos
e deixamos
no asfalto (Ramos, 2012 , p. 105).

O contraste entre a perversidade humana e a fidelidade proverbialmente canina do cachorro, já presente nos textos anteriores, aguça-se no poema citado. Neste sentido, o compacto retrato antagônico presente na composição faz com que o leitor se interrogue também sobre essa fidelidade pouco edificante. De acordo a interpretação proposta por Karl Kraus em *Ditos e desditos*, o cão é fiel ao homem, mas não ao cão, e a consequência disso na obra ramosiana é a sua fatal vulnerabilidade. Uma visão reforçada ainda pelas fotografias que acompanham os poemas do livro, dominadas novamente pela empatia da câmara.

O poemário é pontuado por uma série de fotografias que focam duas naturezas-mortas em paralelo e de modo serial: uma formada por cachorros atropelados e outra por troncos podres, ambos, poeticamente inertes, num «luto iluminado» (Ramos, 2012, p. 13), que tira o corpo da sua simples presença e o torna essência. Esse conjunto de fotografias

evidencia como a imagem dos cães entrou na iconografia de Ramos de modo substancial e como, sendo, por vezes, alegórico, por vezes problema cru, raramente ao animal lhe é permitido ser simplesmente o animal.

As repetições e variações internas da sequência de imagens de *Junco* vêm a propor uma nova modulação de um tema que ressoa sem cessar na obra ramosiana. A iteração anima o espectador a voltar continuamente às fotografias e a repetição engendra, assim, a repetição. Uma repetição em que a simetria e o despojamento lírico das imagens parece melhorar a fluência e o afeto positivo do espectador, que, assim, observa um conjunto de figurações da violência que, talvez, esteja próxima da leitura de Julia Kristeva do sublime como o instante em que o abjeto ‘colapsa’ e se torna outra coisa.

4 *Alvorada*: o eterno retorno e a radiografia da História do Brasil

Essa repetição ganha, por último, uma dimensão diversa, totalizante, no filme *Alvorada* (2004), que examinaremos, em conclusão, como epítome da visão da violência que perpassa a obra ramosiana, através de incontáveis ciclos de criação e destruição, num pessoal percurso artístico e literário baseado, como afirma Alberto Tassinari (1999, p. 11), em «momentos singulares» de sinuosa coerência, e não na unidade de uma trajetória artística, pois «se ela existe e for encontrada, deixa muita coisa de fora».

A proposta do denso filme de artista *Alvorada* é paratáctica e polivalente, dialogando tanto com a obra do autor, quanto com uma certa tradição de representação da violência do cinema e da literatura brasileira. O filme parece reler e condensar, de modo estranhado, a dialética do ‘dentro’ e do ‘fora’, que estrutura uma boa parte do cinema e da literatura sobre a violência no Brasil e que teria, provavelmente, como marco inaugural o filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, com a sua a representação dos espaços fechados e protegidos da burguesia e a sua oposição aos espaços abertos, mas remotos e marginais do povo. Uma oposição que os burgueses entendem como uma fronteira que segrega e defende dos ‘invasores’, do Outro, e que gera um dos *topoi* privilegiados no cinema contemporâneo para, de um ou outro modo, examinar a distopia urbana.

A título de exemplo da função matricial do filme de Pereira dos Santos, podemos referir a célebre sequência da ‘invasão’ praticada pelo menino favelado no jardim zoológico e a sua rápida expulsão do inesperado paraíso descoberto baixo o sol escaldante e infernal da Cidade Maravilhosa. Uma experiência que se torna, gradativamente, mais escura e sombria, até ganhar, na contemporaneidade, contornos expressionistas e brutalistas, em *O invasor*, de Beto Brant, ou melodramáticos, em *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, e que conquistará a sua expressão mais acurada e expressiva no cinema de Kleber Mendonça e na cartografia do medo que ele foi desenvolvendo, de *Eletrodoméstica* a *O som ao redor*. Uma cartografia materializada simbolicamente nas grades, na altura dos prédios, na vigilância dos condomínios e das ruas, no isolamento dos indivíduos no seu espaço doméstico, um isolamento, que, afinal, os torna prisioneiros, e, como sabemos, nem sequer os protege do ‘fora’, das consequências fatais da alienação, da desigualdade, da injustiça e da exploração, em síntese, dos modos de violência, mais ou menos subtis, praticados ou admitidos pela sociedade burguesa.

Neste sentido, relativamente a *O som ao redor*, que, de acordo com Ramos, ajuda «a revelar o país», o artista destaca que

Tudo o que parecia avanço (o acesso popular aos eletrodomésticos, por exemplo [...]), subitamente engata a ré. A violência patriarcal é o verdadeiro assunto do filme, embora só compreendamos isso no (surpreendente) final. Esse pessimismo, que estava tão perto e não conseguíamos exergar, acaba criando um consenso, uma “razão universal” — a da violência e da vingança — partilhada entre as classes, que podem por isso ser retratadas mais próximas, sem tanta caricatura [...] Ao matarem-se, não por disputas atuais, mas arcaicas e imóveis [...] ricos e pobres falam enfim como iguais, e quase se entendem. A violência restitui seu patrimônio comum: o imobilismo (Ramos, 2016, Boi neon, párrafo 2).

Enfim, levando em conta estas ideias, assim como a importância do *topos* da invasão, da dialética do dentro e do fora e da cartografia do medo numa certa tradição de representação da realidade no cinema brasileiro, podemos compreender melhor a linguagem sincopada de *Alvorada*. No filme, encontramos uma sequência de espaços fechados, aparentemente protegidos, numa domesticidade sem contato com o mundo exterior, pois na ambientação predominam as paredes, as portas e janelas fechadas e a luz elétrica. Dentro de cada um desses espaços claustrofóbicos descobrimos, em sequência, um habitante, que, num plano americano, se senta numa cadeira perante uma mesa, para

que, imediatamente a seguir, outro indivíduo que se encontra fora de plano aponte a sua cabeça com uma arma de fogo. Cada um dos moradores, por sua vez, pega num alto-falante situado na mesa, grita «Alvorada» e imediatamente é morto até que, na sequência final, o filme se abre para o exterior, num plano geral que integra o polo oposto da experiência urbana, o da periferia, um espaço aberto e iluminado pelo sol, mas regido pela mesma lógica. Uma lógica que, gradativamente, nessa parte final do filme se vai tornando mais clara, pois, graças ao ângulo visual aberto, podemos ver aos indivíduos que antes ficavam fora de plano: dois homens vestidos com *t-shirts* e calças de ganga e um homem de fato que disparam consecutivamente os uns sobre os outros, até que um último homem, vestido novamente com *t-shirt* e calças de ganga, dispara sobre o alto-falante.

O filme parece praticar uma certa fuga da centralidade do ponto de vista do debate sobre a violência no cinema brasileiro, mas, na verdade, vai ao âmago do problema. A concatenação de cenas semelhantes, mas diferentes, nega o público a possibilidade de catarse, inserindo-o numa espiral constante de destruição, em que a passagem do movimento à *stasis* — típica dos filmes violentos — nunca acontece, como sucede na realidade brasileira, onde o clímax violento é seguido de outro clímax e ainda outro, sem nunca chegar ao apogeu, nem à consequente e necessária trégua.

A economia centrífuga da lógica do eterno retorno é acelerada neste filme opressivo, que de modo diferente ao das manobras de Borges, também radicaliza e usa a repetição para evitar o nascimento de uma história, para destruir a narratividade e focar apenas a radiografia da História brasileira, das suas bases violentas e injustas, que Ramos quer condensar em apenas quatro minutos de puro imobilismo e que encontra como única solução possível, a morte de todas as esperanças, materializada no último disparo.

A iconoclasia narrativa dota o simbólico de uma alta voltagem, nessa sucessão de gritos de ajuda ao Palácio da Alvorada ou, talvez, de anúncios de uma alvorada figurada, realizados apesar das circunstâncias — lembremos que cada um dos sujeitos está já com uma arma apontada à cabeça quando grita. Independentemente de o espetador interpretar essa alvorada como uma simples atenuação da escuridão circundante — anunciada pela escassa luz elétrica ou natural que ilumina as cenas — ou como um inevitável ressurgir da luz — enganosamente antecipada pela luz solar da última sequência —, a leitura é

cerceada no momento da sua gênese com total clareza. Assim, o filme pode ser entendido como uma terrível síntese do pessimismo presente nas reflexões sobre a violência cotidiana do autor, pois *Alvorada* nos mostra um processo constante de esperança e frustração, de utopia e distopia, em que o Brasil parece condenado sempre a um messianismo delirante, que aspira irracionalmente, passivamente, a um país do futuro que nunca chega.

Enfim, após o impossível percorrido através das diversas e estranhadas formas ramosianas da violência, do abjeto e do grotesco, só podemos afirmar que, como Antoni Tàpies constatara a respeito da sua própria obra, também podemos e devemos assumir que essa impactante e *epatante* prática artística e escritural materializada pelo criador paulistano «era influïda i havia volgut deixar testimonis concrets o amb símbols que sintetitzessin les ferides de tants» (Tàpies, 2010, p. 346).

REFERÊNCIAS

Bernhard, T. (2010). *Old masters*. London: Penguin.

Bosi, A. (2000). *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras.

Chiarelli, T. (1999). Anos 80 e 90. Em *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. (2ª ed.). (pp. 169-182). São Paulo: Itaú Cultural / Cosac & Naify.

Correia, M. Labanca (2016). *a mais — Uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos* [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais]. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-ADQK33>

Ginzburg, J. (2012). O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* (2), pp. 199-221.

Kayser, W. (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Morais, F. (1999). Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX. Em *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. (2ª ed.). (pp. 225-247). São Paulo: Itaú Cultural / Cosac & Naify.

Naves, R. (1999). Uma espécie de origem. Em *Nuno Ramos* (Catálogo) (pp. 19-25). Rio de Janeiro / São Paulo: Centro de Arte Hélio Oiticica / Museu de Arte de São Paulo.

Naves, R. (2007). *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Pellegrini, T. (2001). Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência. *Novos Rumos* (35), pp. 54-64. <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/issue/view/185>
- Ramos, N. (Diretor). (2004). *Alvorada* [Filme] <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/alvorada/>
- Ramos, N. (2007). *Ensaio geral*. São Paulo: Globo.
- Ramos, N. (Diretor). (2008). *Monólogo para um cachorro morto* [Filme] <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/monologo-para-um-cachorro-morto-2/>
- Ramos, N. (2008). *Ó*. São Paulo: Iluminuras.
- Ramos, N. (2010). *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo.
- Ramos, N. (2011). *Cujo*. (2ª ed.). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Ramos, N. (2012). *Entre poesia e pensamento / Entrevistado por Rogério Pereira e Vitor Mann*. Rascunho. <https://rascunho.com.br/noticias/entre-poesia-e-pensamento>
- Ramos, N. (2012). *Junco*. São Paulo: Iluminuras.
- Ramos, N. (julho de 2016). Fooquedeu. *Piauí*. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/fooquedeu/>
- Ribeiro, G. Silveira (2016). Catálogo dos mortos: a cultura latino-americana contemporânea e os inventários do horror. *Alea: Estudos neolatinos*, 18 (1), pp. 81-98.
- Rodrigues, T. (2020): Violência, corpo e imagem: Nuno Ramos e Rosângela Rennó. *Arte e ensaios*, 16 (39), pp. 67-79. <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>
- Rufinoni, P. Rossinetti (2016). Rito e violência — vigília pelos 111, por Nuno Ramos. *ARS* (28), pp. 298-311.
- Tàpies, A. (2010). *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*, Barcelona: Fundació Tàpies.
- Tassinari, A. (1994). Gestar, justapor, aludir, duplicar. Em A. Tassinari, L. Mammì e R. Naves, *Nuno Ramos* (p. 29). Editora Ática.
- Tassinari, A. (1999). O encantamento do mundo. Em *Nuno Ramos* (Catálogo) (pp. 11-17). Rio de Janeiro / São Paulo: Centro de Arte Hélio Oiticica / Museu de Arte de São Paulo.