

IMAGENS INTERMITENTES

Pós-doutoranda Júlia Vasconcelos Studart (UNICAMP)

Resumo:

O trabalho parte de uma leitura do procedimento do artista visual e escritor Nuno Ramos, para articular um jogo entre as suas **modulações** de escrita e os desdobramentos delas em alguns de seus trabalhos visuais. Essas modulações são **imagens intermitentes** vindas da modernidade, nesse caso o trabalho do gravurista Oswaldo Goeldi e do poeta Manuel Bandeira, que aparecem em seu trabalho como perturbação utópica, sugestão ética e inserção deliberada de resistência no espaço do presente. Elas se movem entre suas narrativas e seus poemas em direção aos seus trabalhos visuais, e vice-versa. A ideia é tentar articular criticamente o que essas imagens intermitentes sugerem como enfrentamento de uma leitura crítica de algo da produção contemporânea brasileira a partir do trabalho de Nuno Ramos.

Palavras-chave: palavra, imagem, abandono, corpo, animal

1 Introdução

Em 1995, o Conjunto Caixa Cultural, de São Paulo, organizou uma exposição para comemorar o centenário de nascimento do gravurista suíço-carioca Oswaldo Goeldi. Junto a isso, o Conjunto editou – com curadoria de Nuno Ramos, Paulo Pasta e Fábio Miguez –, para distribuição uma pequena publicação reunindo alguns poemas de Manuel Bandeira com gravuras de Goeldi, demarcando aquilo que, com Jacques Rancière em seu livro *O destino das imagens*, é possível chamar de uma composição seriada a partir dos usos da **frase-imagem**. A **frase-imagem**, diz Rancière, não é apenas a união de uma sequência verbal e de uma forma visual. É completa:

A potência da frase-imagem pode exprimir-se em frases de romance, mas também em formas de encenação teatral ou de montagem cinematográfica, ou ainda na relação do dito com o não-dito de uma fotografia. A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Pelo termo *frase-imagem* entendo a união de duas funções esteticamente por definir, isto é, pela maneira como desfazem a relação representativa da imagem pelo texto. No esquema representativo, a parte do texto era a do encadeamento ideal das ações, a parte da imagem era a do suplemento de presença que lhe dá carne e consistência. A *frase-imagem* derruba esta lógica. No seu seio, a função-frase é sempre a do encadeamento. Mas, doravante, a frase desencadeia-se, tanto que é ela que dá carne. E esta carne ou esta consistência é, paradoxalmente, a da grande passividade das coisas sem razão. (RANCIÈRE, 2011, p. 65)

A quebra dessa lógica representativa, ou seja, a queda da legenda, é o procedimento evidente que constitui a “carne passiva das coisas sem razão” do projeto da publicação que segue o modelo de um caderno aleatório de notas, magro e com uma saliência de espaços brancos que desfaz, assim, qualquer possibilidade de leitura das imagens como legendas dos poemas e vice-versa, ou seja, dos poemas como legendas das imagens. O que se tem é uma conversa deliberada e política entre as gravuras e os poemas página a página, independentes, e desde o título do caderno, quase à modo de Dostoievski, uma das leituras

obsessivas de Goeldi, para compor já aí uma **frase-imagem** na conjunção de dois termos díspares: *Noite Morta*. Goeldi também compôs para as narrativas de Dostoievski uma série de gravuras. Assim é que alguns livros das novas edições do escritor russo feitas pela Editora 34, de São Paulo, têm, nas capas, algumas dessas gravuras. Caso, por exemplo, de *Memórias do Subsolo* e de *A Dócil e O sonho de um homem ridículo*.

Mas, o que me parece, é que nessa ambivalência de figurações da noite que morre, da noite que morreu [este pretérito perfeito, fato encerrado], Goeldi e Manuel Bandeira traçam, trocam e montam uma espécie de impasse entre o que Nuno Ramos, no texto-posfácio do caderno, chama de intervalo-eixo entre o agouro e a libertação, o abandono e o esquecimento. Diz ele que os objetos preferidos de Goeldi – as latas derrubadas, os cães vadios, os móveis ao relento, por exemplo – são preservados apenas em sua mesquinhez, mantidos em seu mistério e, por isso, plenos de potência.

2

Há nas gravuras de Goeldi, propõe Nuno Ramos, uma tristeza que resulta não como *atributo*, mas sim como condição. São coisas que foram deixadas de lado, como um urubu pousado [“que pertence ao chão”] ou uma ossada. Assim, ele entende que essa tristeza que vem dos trabalhos de Goeldi é “banhada, não encontro termo melhor, [diz ele] numa estranha calma”. (RAMOS, 1995, p. 37) Por isso, essa “espacialidade acentuada, algo metafísica, que isola os seres e torna os lugares profundos, maiores do que cada um.” (RAMOS, 1995, p. 37) E, ao mesmo tempo, são esses elementos dispostos ao abandono que acrescentam à “espacialidade desencarnada pequenos comentários lúgubres”, indicando que, “num primeiro momento, tudo no mundo de Goeldi parece triste, isolado e caminha para a morte”. (RAMOS, 1995, p. 38) Desse modo, é importante verificar nessa série de frases-imagens que se armam aí, como, por exemplo, entre o poema de Bandeira intitulado “Momento num café” e a gravura de Goeldi intitulada *Destino*, para que se perceba o que se pode chamar também de intermitência, de imagens intermitentes, que oscilam entre a palavra e a imagem, entre a imagem e a palavra, criando uma aparente disposição diferida entre os dois trabalhos. Começando pelo poema:

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.
(BANDEIRA, 1993, p. 155)

Esse poema de Bandeira é de seu livro *Estrela da Manhã*, de 1936, e na montagem do livro vem logo depois do poema “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, quando alguém, sem escolha, pede ajuda às santas Teresinha e Rita dos Impossíveis. E indica que

não quer glória, nem amores, nem dinheiro; quer pouco, quer apenas alegria. Adiante, desiste até da alegria, e pede ao menos uma boa morte. Este culto está vinculado ao final da oração da *Ave-Maria* quando o pedido que se faz a santa é que ela rogue “por nós na hora de nossa morte, amém”. No caso de “Momento num café” ficamos diante de um poema de observação das circunstâncias cotidianas – muito próprio do procedimento de Manuel Bandeira – entre uns homens distraídos, agarrados à vida num espaço de encontro, e um ritual de morte que se dá num cortejo que passa diante do café.

O descompasso armado pelo poema de Bandeira é, seguindo o que Nuno Ramos diz de Goeldi, praticamente o mesmo: ao mesmo tempo agouro e libertação [se pensarmos na ideia que é a morte que liberta o corpo definitivamente], e abandono e esquecimento [se pensarmos que, no olhar demorado de um único homem, isolado, há um saber do quanto a vida é uma agitação feroz e sem finalidade, uma traição]. E, ao que parece, a gravura de Goeldi segue esse mesmo empenho, basta reparar um pouco na flanagem do espectro, o fantasma, com o crânio à mostra, um oco ósseo, uma sobra humana da morte, a mão direita delicadamente colocada no bolso do casaco e, do outro lado, a mão esquerda que parece empunhar uma foice [um instrumento da Morte como figuração do que ela é]. Importante perceber o contorno de um corpo insuspeito que pertence ao chão ao lado do espectro e, ao redor, como nos apresenta Nuno Ramos, temos uma

espacialidade acentuada, com indicações de profundidade bem marcadas, que aumentam a fantasmagoria e o isolamento e, de outro lado, numa intensa comunhão formal entre os elementos, [...] movimento e solidez, vento e pausa, dilaceramento expressionista e calma oriental. Através dessa dupla raiz o expressionismo de origem é superado. Solidão e tristeza deixam de ser propriamente expressivas para elevarem-se a uma condição exemplar, a de atributos adormecidos porém essenciais da nossa natureza. Tudo em seu trabalho participa dessa qualidade, desde os homens [quase sempre pobres-diabos] até os cachorros humildes, as latas vazias, os paralelepípedos. Não há foco ou hierarquia e a presença humana espalha-se num entorno também ele vivo e movente. Esquecidos ali, sem finalidade prática, os seres esparramados se encontram. São restos, pedaços e detritos que um vento metafísico juntou. (RAMOS, 1995, p. 38)

Outro bom exemplo é o poema de Bandeira que abre o livro *OPUS 10*, publicado em 1952, intitulado “Boi Morto”. De certo modo, esse poema causou um desdobramento de alvoroço crítico, como todo o livro, muito parecido com a repercussão diferida do “No meio do caminho”, de Drummond, com seus impasses acerca da modernidade técnica e seus desacordos retinianos de uma natureza em crise, desolada: “no meio de minhas retinas tão fadigadas”. No caderno, a gravura de Goeldi ao lado de “Boi Morto” se chama “Náufragos” e, mais uma vez, fica-se diante de uma espectralidade moderna, a do acaso, do acidente [é possível lembrar também de Mallarmé e seu “Um lance de dados”], quando o que se vê é uma cabeça em movimento com uma transparência fantasmagórica, um anúncio de morte, num paradoxo interessantíssimo: mesmo náufragos “os seres de Goeldi são sobreviventes”, avisa Nuno Ramos; “os seres perdem o rigor *mortis* e abrem seus contornos a similitudes e passagens insuspeitadas” e é a queda que oferece redenção a quem caiu. (RAMOS, 1995, p. XX) O poema de Bandeira também aponta para esse cenário de queda e para esses seres, os fora de prumo, os mensageiros da passagem, os desequilibrados:

Como em turvas águas de enchente,
Me sinto a meio submergido
Entre destroços do presente
Dividido, subdividido,
Onde rola, enorme, o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Árvore da paisagem calma,
Convosco – altas tão marginais!
Fica a alma, a atônita alma,
Atônita para jamais.
Que o corpo, esse vai com o boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.

Boi morto, boi desconhecido,
Boi espantosamente, boi
Morto, sem forma ou sentido
Ou significado. O que foi
Ninguém sabe. Agora é boi morto,

Boi morto, boi morto, boi morto.
(BANDEIRA, 1993, p. 213)

A repetição diferida – **boi morto, boi morto, boi morto** – desse corpo que se exhibe como um restolho à deriva é também muito própria dos interesses de Nuno Ramos em seu trabalho [trabalhar com os destroços do presente, arrancar a pele das coisas], por exemplo, tem a ver com uma temporalidade de quando a linguagem fala de si mesma, quando ela nos fala sempre da cegueira que a constitui (*cecité*), como aponta Derrida. (2010, p. 22-23) Pensar o poema, se político, como um corpo animal exposto – figurado nesse boi morto – é armar uma proposição que ao mesmo tempo em que desfaz o caráter humano – “dividido, subdividido” – termina também por refazê-lo e reconduzi-lo a uma vertente deliberada de instinto e desejo – “morto, sem forma ou sentido / ou significado” –, mais ou menos quando o desejo de **saber ver** (uma indecidibilidade: vontade de saber – *savoir* / vontade de ver – *voir*) fica mais perto de uma natureza da vontade, de um estado natural, como sugeriu Montaigne (1972, p. 481). Basta reparar como Bandeira termina o poema: “O que foi / ninguém sabe. Agora é boi morto, / Boi morto, boi morto, boi morto.”

3

O caso de Nuno Ramos – entre Bandeira e Goeldi – se expande para as suas séries de intervenções plásticas ou por seus livros, trabalhos que buscam fincar-se ao espaço como um crivo, este espaço informal, trançado, aberto e contingente: “Comecei a arrancar a pele das coisas. Queria ver o que havia debaixo. Ergui a superfície do assoalho, que saiu inteira, sem quebrar. Tive de descascar a pele dos tijolos aos poucos, com paciência. [...] Fui retirando camadas sucessivas, cada vez mais onduladas e acidentadas.”, escreve ele em **Cujo**, seu primeiro livro publicado em 1993 (RAMOS, 1993, p. 30-31). Assim é que opta por imagens de corpos expostos quando produz imagens, textos e objetos a partir de bichos mortos, corpos abandonados e objetos descolocados [como aviões enfiados em galhos de

árvores ou um piano afundado na areia da praia].

Seu livro de poemas, intitulado **Junco** [2010], um verbete anfíbio e díspar, que tanto pode ser o nome de uma embarcação chinesa quanto o de uma planta de folhas quase soltas, é todo composto de imagens de corpos de cães [expostos à beira da estrada] engendradas com imagens de troncos soltos e apodrecidos [abandonados na praia]. São fotografias espalhadas por todo o livro que perseguem os poemas e que, num movimento às avessas, são perseguidas pelos poemas. Numa pequena nota ao final do livro, ele diz que as fotografias foram feitas enquanto escrevia os poemas e que sempre os imaginou juntos, como rasuras feitas de pedaços, detritos, restos e palavras sempre com o cuidado extremo de que no intervalo entre palavra e objeto / objeto e palavra não se tenha aí apenas uma legenda entre um e outro. Tanto que em uma narrativa que está em seu livro **Ó**, de 2009, intitulada “Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?”, há uma pergunta definidora que rearma a dimensão da frase-imagem toda feita a partir de destroços: “Mas 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” e “Cachorros sonham?” (RAMOS, 2008, p. 151-152). Imagem que já está no seu trabalho de 2008, “Monólogo para um cachorro morto”.

É exemplar a exposição intitulada **Para Goeldi 1**, de 1996, na Galeria AS Studio, com 2 séries de desenhos e 4 esculturas, que parece retomar uma anotação de **Cujo**: “A semelhança é o melhor disfarce”. O uso do urubu, animal de agouro e libertação, exposto e impresso em areia e silicato; a mala, a cadeira e o cesto fundidos em bronze com restos de vidro derretidos sobre eles, coisas de abandono e esquecimento, até as reproduções de algumas gravuras de Goeldi que sofrem interdição de fumaça e carvão para criar um ambiente que indica uma *transparência* – “uma camada que mal se percebe (a não ser pelos reflexos), mas que cria uma espécie de ambiente” (RAMOS, 1993, p. 65) – sugerem a mesma desierarquização proposta por Bandeira entre vivos e mortos e por Goeldi “entre seres e coisas, homens e animais, natureza e social” (RAMOS, 1995, p. XX) com uma luz desmesurada e destrutiva em que a tristeza, a solidão e a noite se misturam formando um contorno de corpos e de vida sobreviventes. (RAMOS, 1995, p. XX)

Conclusão

Por fim, retomando a imagem que vem dos urubus de Goeldi ou do boi morto de Bandeira, não custa lembrar também o quanto o trabalho de Nuno Ramos da Bienal de São Paulo, em 2010, intitulado *Bandeira Branca* delibera: são “três enormes esculturas de areia preta pilada, foscas e frágeis, a partir de cujo topo, feito de mármore, três caixas de som emitem, em intervalos discrepantes, as canções “Bandeira Branca” (de Max Nunes e Laércio Alves, interpretada por Arnaldo Antunes), “Boi da Cara Preta” (do folclore, por Dona Inah) e “Carcará” (de João do Vale e José Candido, por Mariana Aydar). Três urubus vivem na instalação durante toda a duração do trabalho” (RAMOS, 2010) –; ou seja, é a deliberação ponderada, sobrevivente e crítica do uso de algumas imagens intermitentes que provoca embaraçadas e embaraçosas discussões da crítica e do público, o que só demonstra a força política de um trabalho ao apontar para o furo de várias imposições por dentro do circuito fechado da arte.

Referências Bibliográficas

- 1] BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira,

- 1993.
- 2] DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego – o auto-retrato e outras ruínas**. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
 - 3] RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Luís Lima. Lisboa, Orfeu Negro, 2011.
 - 4] RAMOS, Nuno. *Goeldi: agouro e libertação* In: **Noite Morta**. BANDEIRA, Manuel; GOELDI, Oswaldo. São Paulo: Conjunto Caixa Cultural, 1995.
 - 5] _____. **Cujo**. São Paulo: Ed. 34, 1993.
 - 6] _____. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
 - 7] _____. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.