



OS PROCEDIMENTOS NA ARTE INESPECÍFICA DE ENSAIO GERAL

Eduarda da Silveira Moura

Orientadora: Angela Maria Dias

Mestranda

RESUMO: Nuno Ramos, artista plástico, escritor, compositor e roteirista publica, em 2007, *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*, cujos assuntos são os mais variados: vão de lances de futebol ao teatro de Nelson Rodrigues ou a arte de Goeldi nos ensaios, passando por projetos de suas próprias obras de artes plásticas, realizados ou não, e chegando a diários pessoais e de trabalho. A proposta é que a organização desses textos seja uma possibilidade de comunicação entre temas e materiais diversos, cujo contato traria novas leituras para os objetos de análise, no caso dos ensaios, e para os objetos artísticos, no caso dos roteiros e projetos de exposição. Assim, o livro se relaciona à sua atuação como artista visual não apenas por conter ensaios e projetos sobre esses trabalhos, mas também por buscar o choque, a heterogeneidade de materiais, algo que se vê nas suas pinturas já no início da carreira, em que às tintas adiciona madeira, tecidos, plásticos, feltro, vidro, entre outros materiais. Partindo dessas características, encontradas também em uma instalação do artista exposta no MAM/RJ em 2010, chamada *Fruto estranho*, Florencia Garramuño (2014) propõe uma reflexão sobre a inespecificidade na arte contemporânea e os desafios críticos que gera, em função do questionamento das categorizações e modelos tradicionais de leitura que coloca, estendendo o nome da instalação a outras obras contemporâneas que acredita colocar em questão a especificidade das artes e a ideia de pertencimento. Poderíamos, então, pensar *Ensaio geral* como um desses frutos estranhos, que exigiriam constante reformulação da abordagem crítica. Nesse sentido, é interessante refletir sobre possíveis procedimentos utilizados na composição do livro, como a ideia de bricolagem, trazida por Gérard Genette, a partir de Lévi-Strauss e a ideia de tradução.

PALAVRAS-CHAVE: Nuno Ramos, procedimentos, crítica, artes visuais, literatura contemporânea.

Em um artigo chamado “Estruturalismo e crítica literária”, Gérard Genette inicia sua reflexão a partir da ideia de *bricolagem intelectual*, trazida por Claude Lévi-Strauss em um capítulo de *O pensamento selvagem* (1962), no qual ela aparece como característica do

pensamento mítico. Partindo, então, da antropologia estrutural de Lévi-Strauss, Genette se propõe a refletir sobre a aplicação de tal conceito em sua crítica literária também estruturalista.

O autor explica que a característica principal da bricolagem é o fato de se dar a partir de instrumentos que não se constituíram em sua função. Ou seja, a finalidade primeira de um material nunca é constituir um objeto de bricolagem. Assim, a essência de tal atividade seria a de sempre utilizar os meios disponíveis, criando uma nova estrutura a partir de resíduos de estruturas antigas. Essa fabricação partiria de uma dupla operação: a operação de análise, em que seriam extraídos elementos diversos de estruturas diversas; e a operação de síntese, em que esses elementos heterogêneos formariam uma nova estrutura, na qual, de alguma forma, nenhum deles possuiria sua função original.

Enquanto Lévi-Strauss utiliza-se do conceito de bricolagem para estudar o surgimento da mitologia em certas civilizações, Genette acredita na sua aplicabilidade também em aspectos de nossa sociedade: para ele, a prática da crítica, sobretudo a da crítica literária (por trabalhar com o mesmo material de que parte, a escrita, diferentemente da crítica de outras manifestações artísticas, como as artes visuais), seria o espaço privilegiado de ação da bricolagem.

A obra literária seria, então, aquilo a ser desmontado pelo crítico-bricoleur para, a partir de seus resíduos (referências, temas, linguagem, etc), construir algo novo: seu próprio texto. Para Genette, qualquer texto pode ou não ser literatura, dependendo se é recebido mais como espetáculo ou mais como mensagem (GENETTE, 1966: p.146). Assim, a noção do que é literatura adquire um caráter instável, dependendo do contexto de recepção. Por isso, o autor prefere pensar em uma *função literária* em vez de um objeto literário. O elemento que diferenciaria, portanto, um texto crítico dos demais gêneros literários, não seria uma linguagem específica ou estilo intrínseco, mas sim seu caráter de “segunda mão” (GENETTE, 1966: p.147).

A crítica literária ganha aqui uma dimensão poética; e é essa dimensão, acredito, um aspecto potente ao ser pensada enquanto bricolagem. Sobretudo em casos como o do livro de ensaios (críticos?) que aqui será estudado: *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memória* (2007), de Nuno Ramos.

O livro traz 22 ensaios sobre literatura, canção, arte, e esportes junto a projetos de exposições e roteiros de filmes e está dividido em cinco partes temáticas. As três primeiras contêm ensaios críticos sobre os assuntos citados, os quais são intercalados por roteiros e projetos de exposição que os devem iluminar e enriquecer. Já as duas últimas partes não contêm ensaios, “apenas textos de outros grupos”, como classifica o autor (RAMOS, 2007, p.11).

Ao me referir a este objeto de estudo como especial, não falava apenas da pluralidade das formas contidas no livro. É essencial, para o entendimento da particularidade da crítica de Nuno Ramos, saber que é um artista/escritor que trabalha com uma grande variedade de materiais: é formado em filosofia, escritor de literatura (não saberia dizer de que literatura, já que a impossibilidade de classificá-lo é praticamente um consenso entre seus críticos), um artista plástico que trabalha com pintura, instalação e vídeos, além de compor canções e ter feito alguns filmes. Na sua prática artística, Nuno não parece buscar criar barreiras e separações entre as diferentes linguagens pelas quais percorre. Pelo contrário, como afirma na apresentação de *Ensaio Geral*: “a passagem entre esses mundos talvez sugira uma *simultaneidade poética*, capaz de atravessar linguagens diferentes, de que procuro me aproximar em tudo o que faço” (RAMOS, 2007, p.11).

Essas características sugerem duas questões ao pensarmos o conceito de *bricoleur* na crítica literária trazido por Gérard Genette. A primeira é da grande variedade de conjuntos ou estruturas de que parte Nuno Ramos para realizar seu trabalho crítico: diferentemente de alguém que opera apenas com textos literários, ou seja, com o verbal, o artista em questão trata de materiais muito distintos, que podem ser canções de Paulinho da Viola ou torres de madeira de trinta metros de altura para suspender animais mortos. Dar conta dessa pluralidade de materiais através do texto escrito implica um desdobramento do exercício da bricolagem em outro que se distingue dela: o da tradução, visto que opera códigos distintos, ao desmembrar suas estruturas para realizar a atividade crítica, precisa ainda transpor em palavra escrita aquilo que originalmente não o era.

A segunda questão seria a já citada dimensão poética do texto crítico apontada por Genette e assumida por Nuno em seu prefácio: ao aproximar seus ensaios da tradição crítica das artes plásticas no Brasil, ele fala de um “impulso crítico-poético” e de uma

“promiscuidade entre poesia e crítica” (p.9). Para além do caráter poético naturalmente presente na crítica realizada de objetos estéticos, pois, ao desmontá-los para formar um novo texto, é com elementos estéticos que trabalha, há ainda presente na crítica de Nuno uma postura de artista e de escritor de que não parece querer abrir mão enquanto ensaísta, assumindo essa “promiscuidade” na escolha dos textos que formam o livro.

Sendo assim, essa dimensão poética não é encontrada apenas na origem dos materiais ou no estilo da escrita, mas se dá sobretudo na organização da obra e na “forma híbrida” escolhida pelo autor. Ao assumir o impulso poético nos ensaios e a pluralidade de gêneros dos demais textos, Nuno Ramos anuncia, sem oferecer um itinerário, que o caminho de leitura de *Ensaio Geral* não seguirá uma linha reta, oferecendo desvios, atalhos e hesitações ao leitor.

A partir, então, do conceito exposto por Genette e dos questionamentos que suscitou, o presente artigo busca propor algumas reflexões sobre *Ensaio Geral* de Nuno Ramos, analisando, primeiramente, alguns dos procedimentos pelos quais se constitui e, em seguida, pensando sobre alguns dos problemas de leitura que provoca.

Nuno Ramos: bricoleur, tradutor

Em *Ensaio Geral* Nuno Ramos procura, como já mencionado, dar conta de uma vasta quantidade de assuntos. Como o próprio autor alerta na abertura do livro, o fato de não ser “remotamente especialista em nenhuma destas áreas” e o fato de ter “lido muito menos do que deveria para abordá-las” leva-o a partir, sobretudo, da conversa. É a ela que Nuno relaciona parte considerável de sua formação. E é em tom de conversa que ele conduzirá seus ensaios.

Como quem, numa mesa de bar, passa despretensiosamente de um assunto a outro, o autor vai da literatura de Euclides da Cunha à luta entre Muhammad Ali e George Foreman, passando por uma canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes e pela arte de Hélio Oiticica.

Ainda que em um registro mais informal do que o habitual para um ensaio crítico, são esses textos do livro que buscam refletir sobre os trabalhos alheios – sejam em que área forem – aqueles que mais se aproximariam da crítica literária tal como pensada por Genette:

utilizando-se de resíduos de estruturas diversas, ou seja, os elementos e temáticas que lhe interessam desenvolver, Nuno cria objetos novos e autônomos, quais sejam, seus textos críticos.

Essa união de pequenos fragmentos residuais que buscam formar uma totalidade nova não se expressa apenas no caso particular de cada leitura crítica realizada pelo autor, devendo também ser pensada como o procedimento que torna possível que *Ensaio Geral* tenha uma unidade, pois é através de uma seleção e montagem semelhantes ao trabalho do *bricoleur* que Nuno junta elementos tão distintos em um só.

A busca pela integração de elementos que parecem não dialogar é uma característica central de sua obra, como ele mesmo explica em um documentário realizado para o MEC (RABELLO, 2000):

Acho que minhas coisas lidam com uma espécie de tentativa de achar uma continuidade entre coisas um pouco heterogêneas, um pouco interrompidas e sem passagem. De algum modo, eu cavo canais, caminhos entre materiais diversos, entre situações diversas, entre memórias estilísticas muitas vezes muito diferentes. Então, acho que essa continuidade numa situação heterogênea é uma espécie de coração poético das minhas coisas.

Assim, o duplo trabalho de bricolagem que realiza em *Ensaio Geral* parece ser mais uma tentativa de “cavar canais” que lhe permitam não apenas criar uma estrutura textual a partir da análise e do estudo de textos diversos (pensando-se aqui a palavra “texto” não apenas em sua concepção de código verbal, mas como estrutura sónica independentemente do sistema sónico a que pertença), mas também, e sobretudo, pensar seu próprio trabalho enquanto artista plástico e escritor. E isso porque o trabalho de montagem do livro incluiu a seleção dos já citados textos de outros grupos que não o do ensaio crítico, como roteiros, projetos de exposição e memórias. Estes se distinguem do processo de bricolagem apontado até aqui, pois envolvem a ideia de criação, ou seja, de que o material disponível não mais seria o discurso de outra pessoa. Na teoria que Lévi-Strauss desenvolve em *O pensamento selvagem* essa ação caberia a um engenheiro, não a um *bricoleur*. Como explica Genette (1966):

O universo instrumental do *bricoleur*, afirma Lévi-Strauss, é um universo fechado. Seu repertório é, de certa forma, limitado. Essa limitação distingue o *bricoleur* do engenheiro, que pode obter, a qualquer momento, o

instrumento especialmente adaptado para cada necessidade técnica (GENETTE, 1966: p.147)⁶⁴

O engenheiro estaria, portanto, “interrogando o universo”, enquanto ao *bricoleur* caberia trabalhar com os “resíduos de obras humanas”. Ao trazer essas ideias para a crítica literária, Genette pensará, como já explicado, o crítico enquanto *bricoleur* e o romancista, por exemplo, como engenheiro. Se em *Ensaio Geral* Nuno Ramos acaba exercendo as duas funções e em ambas explorando uma pluralidade de materiais, é no papel de engenheiro que levará essa questão ao limite, não se contentando apenas com “obter instrumentos especialmente adaptados a cada necessidade técnica”, mas reinventando a função de alguns materiais ou simplesmente anulando-a.

É o caso, por exemplo, de “Cova alta” (RAMOS, 2007: p.35), em que Nuno narra o deslocamento de um carro na estrada, o encontro de seus passageiros com um cão morto e a realização do seu enterro. Em seguida, o mesmo carro se desloca para o local onde um boi caiu. O carro junta-se a um guindaste para realizar a suspensão do boi morto, colocado em um esquife de metal com sua forma, em uma torre de madeira de trinta metros de altura. Enquanto a equipe trabalha na suspensão, o motorista do guindaste toca um trombone e pessoas assistem atentas ao ritual. O cadáver do boi é deixado por todos no alto da torre para ser comido por urubus.

Os materiais de que parte a narração – cachorro e boi mortos, enterros em beiras de estrada ou torres construídas para suspender cadáveres – e o modo como são colocados em relação causam estranhamento e, me parece, uma certa impenetrabilidade face ao objeto textual. Portanto, aqui não é a temática que possibilitará tentativas de produção de sentido, e sim a estrutura do texto. Além da narração da história, o autor divide seu texto em sequências, indica movimentos de câmera e os tipos de plano a serem realizados, elementos específicos da escrita de roteiro cinematográfico. A esses elementos juntam-se desenhos que devem ilustrar o que está sendo descrito. Pensando na especificidade das linguagens colocadas em contato através do texto verbal, pode-se dizer que, nesse caso, anteriormente à atividade de

64 Tradução minha: “L’univers instrumental du bricoleur, dit Lévi-Strauss, est un univers « clos ». Son répertoire, si étendu soit-il, « reste limité ». Cette limitation distingue le bricoleur de l’ingénieur, qui peut en principe obtenir à tout moment l’instrument spécialement adapté à tel besoin technique”

bricolagem realizada pelo autor, é necessário um exercício de tradução, se a concebermos como

um processo de transformação de um texto construído através de um determinado sistema semiótico em um outro texto, de outro sistema. Isso implica em que, ao decodificar uma informação dada em uma "linguagem" e codificá-la através de um outro sistema semiótico, é necessário mudá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico (DINIZ).

A identificação das especificidades de cada sistema semiótico permite pensar os procedimentos realizados para a fabricação dos objetos estéticos encontrados em *Ensaio Geral* e quais foram as soluções de tradução encontradas pelo autor, tendo em vista as restrições que cada código implica.

Outro exemplo de trabalhos que podem promover reflexões acerca do tema é o projeto de exposição “Eu não água”, assim descrito por Nuno:

Três vezes saem de dois aquários (com dimensões aproximadas de 2mx3mx1,5m) repletos de caixas de som, cujos falantes estão voltados para o lado de fora, ocupando completamente as quatro paredes de vidro. Estes dois aquários vão se enchendo e esvaziando de água do mar, através de vasos comunicantes. Quando um se esvazia, o outro começa a encher, como o movimento alternado de uma maré, montante e jusante. O primeiro fala enquanto a água do mar sobe. O segundo começa a falar quando ela começa a enchê-lo. As duas vozes do primeiro aquário são velhas, pausadas; a voz que vem do segundo aquário é mais jovem e cheia de modulações. Os aquários são abertos em seu topo. A inteligibilidade do texto é, naturalmente, prejudicada pelo movimento da água (RAMOS, 2007: p.93).

Essa introdução explicativa é sucedida pelas falas que saíam dos aquários, dispostas em formato de diálogo com personagens A e B, no caso do primeiro aquário, e com uma fala contínua, no caso do segundo. Em ambos há, entre parênteses, indicações de entonação, pausas e indicações dos momentos e maneiras de cantar. O autor decide colocar todos os versos das canções que aparecem nos diálogos em negrito, como forma de destacá-las do restante do texto, como se as palavras escritas fossem cantadas pela marcação gráfica. Quanto aos elementos que formariam a parte física da exposição, encontram alguma forma de materialidade através de um desenho que precede o texto escrito, de forma a ilustrá-lo de maneira mais clara.

As tentativas de encontrar estratégias de tradução se mostram, então, como procedimentos de criação artística, como tentativas de recriar o próprio trabalho, para além da dimensão crítica que possuem (e não é gratuito tais textos se encontrarem num livro de ensaios). A tradução em Nuno Ramos é, muitas vezes, de si mesmo: o artista plástico tentando encontrar meios de pensar o próprio trabalho através da escrita, enquanto o ensaísta ilumina o trabalho literário do escritor, e assim por diante. Ao pensar o conceito de tradução intersemiótica, Julio Plaza, em 1987, já propõe essa possibilidade:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas-eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas da historicidade (PLAZA, 1987: p.14).

Ao intercalar esses textos com os ensaios críticos, Nuno busca achar a passagem entre “coisas heterogêneas”, propondo conexões inusitadas entre assuntos diversos, as quais não são evidentes e foram encontradas durante o fazer do livro:

Esta passagem é o que me move, e este livro, com elementos diferentes, é uma tentativa de explorá-la e ampliá-la. Por exemplo: que um texto sobre “A terra”, de Euclides da Cunha, possa refletir-se no roteiro de um filme onde um boi morto é colocado num ataúde a trinta metros de altura, oferecido às aves (“Cova alta”); que um projeto de exposição envolvendo um pierrô, onde caixas de som que vão se enchendo d’água, como que se afogando, utilizam versos de canções clássicas (“Eu não sou água”), possa enriquecer um ensaio sobre Paulinho da Viola, são possibilidades e atalhos que descobri organizando este livro (RAMOS, 2007: p.12).

A reflexão do autor sobre sua atividade crítico poética ressalta a potência criadora da ação da bricolagem: a escolha dos textos e a maneira como serão dispostos é também uma escolha de proposta de novos sentidos e relações possíveis entre eles. Porém, é na tradução que Nuno encontra uma forma de produção que melhor se aproxime de uma tentativa de unir o impossível, traduzir intraduzível, de “cavar os canais” que lhe permitam chegar ao “coração poético” de sua obra. Se a análise semiótica dos textos que produz permite identificar, na maioria das vezes, os códigos de que partem, os resultados desse processo de tradução intersemiótica geram novos problemas para a crítica que os recebe.

Isso claramente se deve a busca constante do autor de borrar as fronteiras entre os materiais, como em suas pinturas escultóricas, em que a enorme profusão de camadas de tinta briga com metais, vidros, entre outros; e entre gêneros textuais, como se pode observar na

obra de estudo deste artigo, mas também em toda sua obra literária, o que expressa poeticamente em *Ó* (2008):

Sem conseguir escolher se a vida é bênção ou matéria estúpida, examinar então, pacientemente, algumas pedras, organismos secos, passas [...] órgãos entranhados na matéria inerte, olhando a um só tempo do alto e de dentro para o enorme palco, como quem quer escolher e não consegue: matéria ou linguagem? Como via intermediária, procuro entrar e permanecer no reino da pergunta – ou de uma explicação que não explica nunca (RAMOS, 2008: p.18).

A indecisão entre matéria e linguagem que perpassa a obra de Nuno Ramos parece encontrar na tradução sua “via intermediária” cujos resultados, ou seja, os textos artísticos/críticos/poéticos, seriam as “explicações que não explicam nunca”, pois ao partirem de códigos sígnicos reconhecíveis, criam objetos estéticos problemáticos para a atividade de leitura, sobretudo a da leitura crítica, que tende à categorização das formas que estuda.

Os problemas de recepção

No capítulo que dedica ao leitor, em *O demônio da teoria* (2010), Antoine Compagnon, em seu apanhado das diversas abordagens sobre o tema, inclui o estudo do gênero como um modelo de leitura. O autor explica que a função do gênero ultrapassa a questão taxionômica: sua “pertinência teórica” não se encontraria na possibilidade oferecida ao crítico de classificar seus objetos de estudo, mas sim na sua capacidade de “funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico” (COMPAGNON, 2010: p.155).

A noção do gênero enquanto uma característica da recepção, divergindo da ideia convencional de que seria intrínseco ao texto, implica, pois, que a categorização de um texto depende de cada leitura realizada. A concretização dessa leitura seria indissociável das imposições e convenções históricas do gênero a que o leitor acreditasse pertencer o objeto de leitura. Portanto, “o gênero, como código literário, conjunto de normas, regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto” (COMPAGNON, 2010: p.155), o que remete à ideia de “horizonte de expectativa” trazida pela estética da recepção.

Partindo desses pressupostos, cada leitura traria em si uma série de elementos, incluindo a temática, o gênero e a mídia, que anunciariam alguns caminhos de abordagem do texto para o leitor, já que este vincularia o texto a estruturas conhecidas por ele, utilizando-se dos recursos que fornecessem para realização da leitura. Essa veiculação do texto a um gênero seria, assim, um dos elementos responsáveis pela produção de sentido do leitor.

Ensaio Geral aparece como uma quebra desse horizonte de expectativa, pois na passagem de um texto a outro o leitor encontra-se muitas vezes desamparado e sem saber o que esperar. A cada objeto novo deve questionar as maneiras pelas quais vai abordar o texto, justamente por ser bastante difícil, em muitos casos, vinculá-lo a qualquer gênero conhecido.

O processo de leitura do livro é lento, pausado por hesitações, incertezas, como se Nuno, na tentativa de criar uma “forma híbrida” (RAMOS, 2007: p.11) que possibilitasse que assuntos e formas os mais diversos iluminassem uns aos outros, criasse também um certo desconforto (de forma alguma estranho a suas obras) no leitor, que precisa desconfiar do livro, do texto e da própria leitura a cada momento, indagando-se o tempo todo: é um ensaio? Mas que tipo de ensaio? Crítico, filosófico, poético? É uma crônica? Anotações pessoais? Memórias? Roteiro? Roteiro de quê? Para quê? Em que registro um roteiro utiliza animais mortos (“Cova Alta”, “Ensaio sobre a Dádiva”), aquários (“Eu não sou água”), pierrôs ou narra a troca da água do mar por um violoncelo (“Ensaio sobre a Dádiva”)? Isso é apresentado como uma entrevista, mas se ela não teria como ter acontecido, é o que (“Samuel fala”)? E o diário de um trabalho narra o trabalho ou é o trabalho (“Minuano”)? Por que um diário pessoal (“Minha fantasma”), que relataria a doença de sua esposa, encontra-se em meio a ensaios e projetos de exposição?

Cada questão é uma pausa, como se o leitor precisasse dar um passo atrás a cada novo movimento do texto, revendo seus horizontes de expectativa e lidando, talvez, com a falta de referenciais que uma profusão tão intensa de temáticas e gêneros colocados em contato pode tornar consciente. O movimento de leitura gera, então, um processo intenso de autorreflexão, sobretudo no caso de um leitor especialista, que precisa encontrar ou reinventar suas abordagens teóricas e metodológicas diante do desconhecido.

E isso porque os procedimentos de bricolagem e tradução realizados por Nuno Ramos em *Ensaio Geral* não dão origem apenas a objetos novos. Ao realizar uma crítica

poética que deve, através de outros objetos culturais, pensar o próprio trabalho e ao traduzir este trabalho, proveniente de outros códigos estéticos para o domínio verbal, o artista/escritor contesta os gêneros textuais, literários e artísticos. O trabalho crítico que busca desenvolver não questiona apenas seu próprio trabalho artístico ou os objetos que analisa, mas propõe à crítica que o recebe o desafio de rever suas práticas, suas maneiras de abordar o texto, enfim, de existir enquanto crítica.

Este último ponto inseriria Nuno Ramos dentro do grupo de escritores e artistas contemporâneos que produzem “objetos verbais não identificados”, como denomina Flora Süssekind (apud DASSIE) ou ao que, a partir de Cixous, Florencia Garramuño chamará de formas de “não pertencimento”.

Sobre esse tema, partindo de uma instalação de Nuno chamada *Frutos Estranhos*, Garramuño desenvolverá a ideia de que é no inespecífico, no fruto estranho, que se encontraria o potencial crítico da arte, pois tais objetos romperiam com as hierarquias historicamente estabelecidas entre autor e leitor/espectador ou entre ação e contemplação (GARRAMUÑO, 2014: p.27). Para a autora, nessa expansão das linguagens artísticas, que originariam o inespecífico contemporâneo, “uma leitura estritamente disciplinada ou disciplinária parece captar pouco do evento ou acontecimento, já que a crise da especificidade artística coloca em questão toda definição exclusivamente formalista da estética” (GARRAMUÑO, 2014: p.99).

A crise da especificidade artística representa, assim, uma crise na crítica, pois esta se vê obrigada a não mais operar com as categorizações conhecidas ou se ater a uma concepção “formalista da estética”. O problema é largamente identificado nos textos críticos contemporâneos, mas as soluções ainda se dão em forma de hipótese face ao estranhamento causado pelas novas produções.

O que Garramuño aponta como possibilidade é o estudo do percurso que possibilitou o entrecruzamento de meios e suportes distintos, pois é esse percurso que “permite desentranhar alguns dos sentidos históricos mais importantes dessa aposta no inespecífico na arte contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014: p.25).



Na esteira desse pensamento está Cesar Aira, que identifica no procedimento uma alternativa a uma espécie de congelamento a que teria chegado as experiências artística e crítica, em um contexto que considera de “falta de enfrentamento com o contemporâneo” (apud DASSIE: p.14).

Buscando uma alternativa aos extremos que seriam uma repetição do passado e um heroico passo além, Aira sugere a retomada e a atualização do “gesto entusiasmado” das vanguardas no fazer artístico, que traria de volta a ideia de processo, numa tentativa de uma consciência do presente, que, livrando-se de certos preceitos limitadores do passado (muitas vezes impostos pela crítica) e afastando-se da ideia de resultado, ou seja, de futuro, seria uma melhor alternativa para lidar com o contemporâneo.

Assim, ao focalizar o processo no lugar do resultado, escritores e artistas (dentre os quais cita Nuno Ramos) se livrariam “de uma noção redutora de especialização” (AIRA apud DASSIE, p.15), pois ao agenciarem procedimentos diversos, possibilitariam uma comunicação entre as artes.

A volta à ideia de procedimento seria, portanto, “a possibilidade de questionar práticas discursivas, interrogando as instâncias literárias, no sentido de compreender as alternativas propostas ao 'congelamento' de que fala Aira, e as instâncias críticas, no sentido de repensar estratégias de análise” (DASSIE: p.16).

A partir da hipótese do congelamento a que teria chegado parte da literatura e crítica contemporâneas, podemos pensar ambas como, de certa forma, sofrendo da mesma crise, em que a primeira se demonstraria inapta a se liberar de certas amarras do passado ou de uma ansiedade de futuro e a segunda, a qual de certa forma também impõe e mantém as limitações à primeira, não seria capaz de reformular suas estratégias de análise e se abrir a novos procedimentos contemporâneos.

É contra esse congelamento que a prática crítico poética de Nuno Ramos parece se impor. A busca constante por canais de passagem entre materiais, práticas discursivas e meios mexe com as estruturas das áreas em que se insere e, fazendo isso, abala também a maneira como a crítica recebe os textos literários, precisando rever suas estratégias de leitura e análise.

Um não se desvincula do outro: é a atualização da arte que permite a atualização da crítica, e, sobretudo no caso de Nuno, por que não dizer que o contrário também é verdadeiro? Ao reinventar estratégias de crítica, seja pelo tom de conversa que permite uma liberdade de referências e inferências, seja pela montagem do livro, que coloca em relação elementos aparentemente díspares, propondo novas maneiras de abordar os textos literários/artísticos que estuda, talvez o autor esteja, também, indicando novos caminhos para o fazer artístico.

É à reformulação das estratégias de análise e crítica que *Ensaio Geral* se volta, enquanto prática crítica e enquanto proposta poética. Analisar os procedimentos utilizados por Nuno Ramos para construir sua crítica poética implica um questionamento constante do que é hoje a literatura, a arte, e, por fim, a crítica. Enquanto o texto vai criando problemas de leitura, a partir de uma sensação de que não há ainda aporte teórico capaz de enfrentá-lo de fato, vai também propondo estratégias ao fazer crítico que coloca em crise.

Os mesmos procedimentos de bricolagem e tradução identificados na obra escrita do autor são solicitados em sua leitura. O crítico, enquanto *bricoleur*, precisa reconhecer e trabalhar com as estruturas disponíveis, neste caso, de uma multiplicidade gigantesca, buscando formular novas estruturas (e, por que não, uma nova maneira de fazer crítica) a partir delas. Já o tradutor, ao lidar com os diferentes códigos operados por Nuno, torna possível a passagem e união de mundos – talvez apenas aparentemente – muito diversos.

No mesmo artigo em que desenvolve a noção de um crítico literário *bricoleur*, o qual teria uma abordagem estruturalista do texto, Genette questiona alguns aspectos do estruturalismo, opondo-o à crítica hermenêutica. O primeiro estaria ligado a um objetivismo, realizando sua análise a partir de uma leitura fechada, em que o conteúdo ou a substância seriam preteridos face à forma. A segunda, por seu caráter intersubjetivo, exigiria na leitura não operações intelectuais, mas que fosse revivida pela consciência crítica.

Ambos movimentos parecem necessários: a análise da estrutura textual enquanto objeto, com um olhar distanciado que possa identificar seus procedimentos, mas também uma crítica que, olhando para o texto enquanto sujeito, olha para si mesma.

Como solução para o impasse, Genette propõe uma crítica que seja capaz de unir ambas abordagens: a crítica hermenêutica daria conta da retomada de sentido e da (re)criação

interior, enquanto a estruturalista, da reconstrução inteligível e a palavra distanciada. Essa união se explicaria pelo fato de o autor não acreditar que a crítica literária deva negar “significações novas”, ou seja, novas ligações entre forma e sentido que, ao transformarem a literatura, deveriam também transformar a crítica.

Assim, o que Gérard Genette propõe enquanto possibilidade crítica é a conciliação entre duas visões aparentemente díspares. À sua maneira, sugere que “cavemos canais”, encontrando uma “via intermediária”. E qual seria uma melhor hipótese do que essa para começar a pensar o trabalho de Nuno Ramos?

REFERÊNCIAS

- COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010
- DASSIE, Franklin Alves. Crítica, poesia e montagem: procedimentos de crise. In: Pedrosa, Celia et al. *Crítica de poesia: tendências e questões*. Rio de Janeiro: 7letras, 2014.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência*. Disponível em: <<http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/A%20Traducao%20Intersemiotica%20e%20o%20Conceito.pdf>>
Acesso em: 04/01/2016
- GARRAMUÑO, Florencia. Formas da impertinência. In: Kiffer, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GENETTE, Gérard. Struturalisme et critique littéraire. In: *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RABELLO, Maria Ester. *Nuno Ramos: Arte sem limites*. Direção de Maria Ester Rabello. São Paulo, SESCTV, 2000. DVD, 23'.
- RAMOS, Nuno. *Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo, 2007.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.