



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

**NUNO RAMOS: INTERMITÊNCIAS E METAMORFOSES DA IMAGEM
ACÚSTICA**

GABRIEL DE ARAÚJO MACHADO

RIO DE JANEIRO

VERÃO DE 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

NUNO RAMOS: INTERMITÊNCIAS E METAMORFOSES DA IMAGEM
ACÚSTICA

GABRIEL DE ARAÚJO MACHADO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de licenciatura em Letras, realizado sob orientação da Professora Doutora Júlia Vasconcelos Studart

RIO DE JANEIRO
VERÃO DE 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

Nuno Ramos:

Intermitências e metamorfoses da imagem acústica

Por

Gabriel Araújo

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Júlia Studart

Professor Doutor Marcelo Santos

RIO DE JANEIRO

VERÃO DE 2022

A todos aqueles que se consideram instrumentos da liberdade

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Prof^a Dr.^a Júlia Studart pela orientação deste trabalho resultante da pesquisa de iniciação científica vinculado a seu projeto de pesquisa “Políticas da imaginação: materialidade e fulgor das literaturas e das artes”, por toda a paciência e compreensão despendidas até a conclusão deste trabalho, suas correções e apontamentos feitos no pouco tempo livre que possuía.

Aos meus familiares por acreditarem no meu percurso na área da Letras e me incentivaram nos momentos em que precisei, principalmente nos anos da pandemia de COVID-19.

Aos meus amigos que ofereceram suporte e estímulo (tanto intelectual quanto moral) ao meu propósito com esse Trabalho de Conclusão de Curso

E a Deus, sempre, por mais uma finalização de ciclo, dessa vez de graduação acadêmica, e pela oportunidade de entrar em contato com tantas pessoas envolvidas com o progresso do pensamento científico em um momento histórico tão fragilizado nesse quesito.

"Não devo completar tudo. Estar em dia consigo mesmo é uma forma de avareza. Preciso encontrar a fração correta de fracasso."

(Nuno Ramos, 1998, p. 25)

RESUMO

Num mundo pautado nas fronteiras porosas de identidade, faz-se necessário o estudo de artistas como Nuno Ramos, que realiza diálogos inter-artísticos em suas obras. O conceito de *forma fraca* nas suas instalações sonoras e canções, promove uma sensação de queda, algo que puxa para baixo. Com esta tese, propõe-se que o âmbito sonoro nas obras analisadas se comporta como uma arquitetura moldável inconclusa, que se retroalimenta das imagens acústicas que o receptor-agente evoca, bem como de uma espécie de caos harmônico armado a partir do posicionamento de elementos que se relacionam e existem em crise. Além disso, a reiteração, o corpo, o giro, e a não-submissão a padrões composicionais populares são ideias que nutrem a *forma fraca*, pensamento central da poética do artista.

Palavras-chave: forma fraca, instalação sonora, reiteração, Nuno Ramos

ABSTRACT

In a world based on the porous frontiers of identity, it is necessary to study artists such as Nuno Ramos, who conducts interartistic dialogues in their works. The concept of weak form in his sound installations and songs, promotes a feeling of fall, something that pulls down. With this thesis, it is proposed that the sound scope for the analyzed works behaves like an inconclusive moldable architecture, which feeds back on the acoustic images that the receiver-agent evokes, as well as a kind of harmonic chaos armed from the positioning of elements that relate and exist in crisis. In addition, reiteration, body, turning, and non-submission to popular compositional patterns are ideas that nourish the weak form, central thinking of the artist's poetics.

Keywords: weak form, sound installation, reiteration, Nuno Ramos

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. O som enquanto força motriz do corpo - Análise da obra <i>Aos Vivos (Derviche)</i>	14
3. O som enquanto elemento arquitetônico essencial - análise da obra <i>Direito à preguiça</i> ..	22
4. A forma fraca na canção: reiteraões, variaões e polifonia.....	31
5. CONCLUSÃO.....	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39

1.

Introdução

Como impasse de um mundo pautado na porosidade das fronteiras de identidade, os mais diversos campos artísticos também apresentam limites permeáveis, portanto faz-se necessário dedicar devida atenção à maneira singular com a qual certos artistas realizam esse trânsito. Nuno Ramos é um dos expoentes em relação a essa operação com a arte, assim, considera-se importante perceber como ele articula uma inter-relação de esferas artísticas e, principalmente, na intensificação de esforços construídos em seus trabalhos com os usos de inúmeros elementos sonoros.

Interessa ler, pensar e analisar como as instalações sonoras e algumas canções do paulista Nuno Ramos condensam evidentemente toda a problemática da metamorfose da imagem acústica e de sua conseqüente reverberação, ou ainda, de um transbordamento da esfera sonora até os componentes físicos, tentando propor leituras mais aprofundadas acerca dessas obras. A imagem acústica proposta neste estudo não é aquela do signo linguístico de Saussure, mas principalmente aquela que vem antes da palavra, ou a imagem que paira ao redor retroalimentando as sensações do observador, podendo essa imagem ser matéria da palavra, isto é, resultante da experiência do receptor em contato com um som ou ruído qualquer.

Importa, neste momento, traçar a noção de imagem acústica para Ferdinand Saussure. O precursor dos estudos da área da linguística, em seu *Curso de linguística geral*, publicado pela primeira vez em 1916, declara que a língua¹ é um sistema abstrato, composto por signos arbitrários. Quando se observa no mundo algum objeto ou uma sensação e lhe damos um nome, não se nomeia essa determinada coisa, mas é a ideia que se forma da coisa em si que será nomeada, ponto que será mantido em concordância com o linguista suíço. Para ele, esse é o processo de atuação do signo que, por sua vez, é composto por duas faces complementares: a imagem acústica e o conceito. Por exemplo, a imagem acústica para o

¹ No capítulo III do livro *Curso de linguística geral*, Saussure define a língua em quatro sentenças, sendo as três primeiras mais relevantes para esse estudo: a) As sílabas se articulam pelos órgãos vocais e são percebidas pelas impressões acústicas. Não se pode reduzir a língua ao som, nem separar este da articulação vocal; b) O som não constitui a linguagem. Ele forma com a idéia uma unidade complexa, fisiológica e mental; c) A linguagem tem um lado social e outro individual, ambos interdependentes.

linguista é o que está presente quando se recita um poema mentalmente, esse espectro mental da palavra, a impressão psíquica dos sons, mas também compreende a sua representação fonética e articulatória:

O signo linguístico une (...) um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (SAUSSURE, 2006, p.80)

A palavra gato, por exemplo, não possui esse nome somente em consequência do significado (conceito) que ele representa, mas sim devido a uma convenção social que determinou culturalmente - e linguisticamente - o sentido que essa palavra guarda ou que ideia comporta. Nesse sentido, o signo “gato” não está ligado diretamente a um exemplar de gato, o ser material em si - porque a língua é um sistema abstrato -, mas está atrelado a uma “imagem” acústica de significante *g-a-t-o* em português, e de *c-a-t* em inglês, e não há nada em gato que motive as sequências de som *g-a-t-o*, que por sua vez está atrelada a uma ideia geral que é o conceito ou significado de gato.

Para esse estudo, propõe-se uma inversão dessa lógica. A ideia de imagem acústica não é uma imagem em si, e nem uma voz mental que surge a partir da leitura silenciosa ou da declamação mental de uma palavra ou de um poema. Ao contrário, é uma atmosfera psíquica que o ouvinte tem ao entrar em contato com um signo, que aqui também pode ser uma palavra, um objeto, um som. O que interessa para esse estudo é que para cada indivíduo pode haver um imaginário que se expande à medida que passa por experiências - envolve aquilo que a palavra evoca atravessando seu percurso pessoal - em contraste com o significado (conceito/convenção) que é mais automático e não comunica a totalidade do significante que cada indivíduo evoca quando diz, escreve, lê ou ouve uma determinada palavra de referente material, por exemplo, “gato”. Diante de signos com referentes metafísicos, como “amor” ou “felicidade”, a imagem acústica - que nesse estudo tem relação com sensações, lembranças, experiências - se sobressaem para ajudar a preencher o conceito, já que, para cada pessoa, possui significados diferentes baseados em contextos motivadores diversos. Como a palavra ou um som/ruído reverbera no âmbito mental de cada indivíduo é um dos pontos focais dos trabalhos do Nuno Ramos, e a oposição com o significado, ou o signo fixado, a palavra-convenção, ambas influenciadas por um contexto de recepção interartístico.

A apropriação e a reconfiguração dos termos de Saussure será utilizada para facilitar o contato com a poética dentro das obras analisadas do artista. Por exemplo, Derrida em *Che cos'è la poesia?* sugere limpar a camada de cultura que envolve a palavra, em que se configura o gesto de extravasamento da imagem acústica, livrando a palavra dos efeitos de sentido (automatismo), permitindo os efeitos de presença que convocam outros sentidos do corpo, reverberando nele e a criando atmosferas (GUMBRECHT, 2014, p.16.) Nesse ato também existe a possibilidade de que um conceito existente não seja o suficiente para englobar a experiência como um todo - assim ocorre com o derviche na instalação *Aos Vivos* presente no capítulo 1 -, que se depara com a matéria da palavra, conceito trazido por Agamben em seu texto *Ideia da prosa* (1999), terreno de invocação de um saber que aciona outra forma de estar no mundo, menos automática e de reprodução, e mais de criação², conforme se verá no próximo capítulo.

Além disso, o conceito de *forma fraca* também é imprescindível para entender esses movimentos da imagem acústica, que atua no âmbito do som e contribui para retroalimentar a si mesma no meio físico. Ao explicar essa ideia, Nuno Ramos, em uma entrevista para o crítico Rodrigo Naves, citada por Júlia Studart em seu livro *Nuno Ramos - Ciranda da poesia*, diz que não busca uma forma que seja definida completamente, mas sim uma "forma-goma", algo sujeito a um devir, a uma potência (2014, p.9). Deste modo, a ideia de "iminência da queda", que muito se comenta nos trabalhos do artista, é também infundida no espectador através do estímulo auditivo, potencializando e abrindo uma diversidade de leituras profundas.

No âmbito da música, há a ideia implícita de seleção e combinação dos sons, erguer eixos de paradigma e sintagma no meio acústico, um certo "controle" sobre a sequência de notas a serem emitidas, de onde surge a sentença: é preciso haver uma espécie de função poética na música para que melodia, harmonia e ritmo se correlacionem sem caos. Roman Jakobson, linguista russo, em seu livro *Linguística e comunicação*, alerta que a função poética no meio linguístico não é restrita à poesia, mas consiste no "ênfase da mensagem por ela própria" (JAKOBSON, 2017, p.85), ou seja, está presente na organização do discurso, seleção e combinação inerente a todo enunciado de qualquer natureza, formal ou informal. Porém, expandindo ainda mais a ideia da linguística para os domínios acústicos, a música é uma linguagem? É possível organizar um discurso sonoro, isto é, sem a presença de palavras?

² pode-se pensar inclusive na criação de neologismos nesse sentido.

Ou ainda: existe mensagem no som? Para o professor de composição José Miguel Wisnik, a música antecede a comunicação através das palavras. Desde os primeiros anos de vida de uma pessoa, há o aprimoramento da percepção de *horizontes de sentidos* com o avançar das interações dos pais de cada criança, de forma que um bebê decodifica primeiramente entonações e toques:

Quando a criança não aprendeu a falar, mas já percebeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem onde se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não-verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente (WISNIK, 1989, p. 27)

O horizonte de sentido em uma canção é um chamado para a plena atividade do significante, porque potencializa os signos verbais presentes na letra que retroalimentam as sensações do ouvinte, os sentidos do corpo. Mas, no caso de instalações sonoras, essa retroalimentação se dá a partir do título da obra que pode se manter ecoando na mente do espectador e/ou através das ideias que surgem no pensamento dele evocadas por elementos não-verbais. A partir daí se dá a metamorfose da imagem acústica, que será tratada ao longo deste trabalho a partir de outros termos, dessa vez fora da linguística (“saber de cor”, “conhecimento antepredicativo”, “efeito de presença”, “stimmung” etc.), que serão observados a partir dos contrastes presentes na coexistência de elementos dissonantes - como som e ruído, ordem e caos -, que influencia e é influenciado pela ação da *forma fraca* que se vê explicitamente nas obras do Nuno Ramos analisadas neste trabalho.

Para o artista, a imprevisibilidade também é um aspecto importantíssimo para erguer a estrutura sonora onde se desenvolve a *forma fraca*. Nesse sentido, no que diz respeito à máxima “a música é uma arquitetura em movimento (ou moldável)”³, que aqui será utilizada para analisar os trabalhos do artista - principalmente na obra *Direito à preguiça* analisada no capítulo 2 -, é perceptível que a estrutura sonora é arquitetada de um modo mais profundo. Ela é fruto de uma curadoria de componentes físicos e sonoros que admitem a existência do fator surpresa advindo da performance, ou então convocam o espectador para performar sem que

³uma inversão da expressão “música congelada”, referindo-se à arquitetura, utilizada por Schelling e Goethe. Citada pela professora Solange Ribeiro de Oliveira em seu ensaio *Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira*, p.17.

ele perceba, para que a obra se faça também em quem a contempla, abrindo os sentidos do corpo do receptor-agente, transformando-o em palco das sensações (KEFALAS, 2012, p.82)

No livro *Água Viva*, de Clarice Lispector, a narradora-personagem se incumbem da árdua tarefa de escrever ao seu marido o que se passa na sua mente, as fronteiras entre o eu e o mundo, as coisas que beiram o indizível que, para ela, são as mais importantes. Da mesma forma, as relações inter-artísticas e até mesmo transdisciplinares ocorrem o tempo inteiro, um vagar de pensamento e sentimento que a conduz rumo às profundezas ainda maiores, mas não a conclusões.

Como vês, é impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas eu sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade (...) Quero a experiência de uma falta de construção. (LISPECTOR, 1998, p. 27)

Para Nuno Ramos é essencial encontrar a fração correta de fracasso (1998, p.25) para que o receptor-agente ajude na construção da obra, tornando-se palco de tensões e contrastes que compõem uma atmosfera. Alguns trabalhos do artista apontam para a espiritualidade humana, principalmente através da “estrutura sonora”. O conceito de *forma fraca*, se utilizado como lente de análise, amplia as possibilidades de leitura das instalações sonoras do artista e aprofunda a interconectividade entre os elementos que compõem determinada obra, armando um fractal de retroalimentações, um todo articulado. Vale reparar na posição dos elementos, no uso de certos materiais (os andaimes em *Direito à preguiça*, por exemplo) e as alegorias acarretadas por essa decisão, quando reverberam ou vibram ao se relacionarem com elementos sonoros. Mas há que ter em mente, que os trabalhos do artista apontam justamente para o inconcluso, para uma queda ou, como a narradora-pintora de *Água Viva*, de Clarice Lispector, para “a harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito, mas o que tortuosamente ainda se faz”. (1998, p. 12)

2.

O som enquanto força motriz do corpo*análise da obra Aos Vivos (Dervixe) - debate n° 1*

A obra performática *Aos vivos - debate n°1* (2018) ocorreu no Galpão Folias - um teatro que antes era uma igreja -, localizado próximo à estação de Santa Cecília, em São Paulo. No dia 5 de outubro de 2018, Nuno Ramos convocou uma série de atores para se disporem em círculo no palco, todos eles com fones de ouvido interpretando (para uma platéia) em tempo real os candidatos à presidência que debatiam na Rede Globo. No centro da roda, uma dançarina performava o Sama, uma dança circular muçulmana praticada pelos dervixes⁶ com a finalidade de conduzir o indivíduo a estados de transe e, por consequência, um possível contato com o divino. Ao fundo, soava uma música (de padrões rítmicos e melódicos repetitivos) característica dessa dança, diversas vezes contrastando até mesmo de maneira cômica com o discurso dos candidatos.

⁴ QR Code contém um vídeo da obra abordada neste capítulo. É recomendado ao leitor que o escaneie ou acesse o link a seguir para que não perca a dimensão da experiência. [Aos Vivos \(Dervixe\) - Debate n° 1 - YouTube](#)
Acesso em 21/01/2022

⁵ Acesso em 21/01/2022 [Arte política nos tempos de agora - Editorial - SP-Arte](#)

⁶ o termo dervixe (do persa *Darvīsh*, pelo turco *Derviş*) significa mendigo e se refere a um muçulmano asceta (praticante da renúncia do prazer e satisfação de algumas necessidades primárias, com o fim de atingir a iluminação espiritual) do segmento sufista (de tendência exotérica e mística) do islã. São chamados de monges do islamismo e costumam destinar as esmolas que recebem a outros pobres. Disponível em: [Dervixes - Islamismo - InfoEscola](#) e [dervish | Etymology. origin and meaning of dervish by etymonline](#) Acesso em: 01/03/2022

Nesse sentido, é importante observar alguns aspectos relativos à ideia do círculo. A forma geométrica em questão representa uma demarcação espacial, um limite de território reproduzido por certo grupo que intenciona ter privacidade e conforto em sua interação, por exemplo. O interessante acerca disso é o fato de que no centro da roda caótica de debate onde prevalece a efervescência de ideologias contrárias movidas pela competição, está a dançarina esforçando-se para demarcar seu próprio círculo, realizando esforços imperiosos para atingir o transe prometido pelo Sama. Nesse sentido, pode-se ainda pensar que o debate é comprometido quando, por vezes, o dervixe atrapalha o contato visual entre os atores, distraíndo-os com seu giro ou mesmo colocando-se entre eles, gerando uma incongruência psicológica entre as duas naturezas de ação (discussão e meditação). Eis o ruído, um inter-atrapalhamento.

Como um tipo de mantra, no entanto se valendo de movimentos corporais e não de palavras, o Sama de certo modo pode ser visto como uma tradução intersemiótica⁷ da própria ideia de lugar tranquilo que Silvio Ferraz coloca no seu *Livro das Sonoridades*, ao dizer que “para fazer este lugar, o recurso talvez seja o de reiterar elementos, de fazer com que as coisas girem numa pequena roda, uma cantilena, um ritornelo, uma ladainha, um caleidoscópio, uma caixinha de música” (FERRAZ, 2018, p. 43). Desta forma, para que se instaure no ouvinte a sensação de tranquilidade - que aqui também significa a capacidade de prever o devir da música (previsibilidade) -, é preciso que ele encontre padrões, repetição (giro) de temas melódicos que causem familiaridade no ambiente sonoro, configurando uma espécie de casa onde o ser se entrega ao aconchego sem surpresas. Logo, o dervixe, praticante da dança, se vale da constância dos padrões de ritmo e melodia, reiterações que influem na própria psique a ponto de gerar um estado vibracional de tranquilidade, mais propício para que a mente se desvincule do mundo externo e assuma algum elo com o sublime. Esse processo de giro musical de caráter meditativo (de silêncio interno) é um dos cerne de criação da *forma fraca*, que surge a partir do confronto com o ruído externo (o debate) que nessa obra se evidencia no transbordamento para o âmbito corporal (da dançarina e dos atores).

Além disso, é válido pensar mais profundamente acerca de como os corpos da dançarina e dos atores fazem parte da obra, a configuração em que estão e sua intersecção

⁷ conceito do linguista Roman Jakobson que diz respeito à transposição de um sistema de signos para outro, desenvolvido em *Linguística e Comunicação* (2017, p.81)

através de seus limites, alegoricamente representados pela concentricidade dos círculos (ou seja, no centro da roda de atores está a rotação do dervixe). Podemos pensar que está implícita a noção de “lugar” e de “confim”, propostas pelo crítico italiano Massimo Cacciari. De acordo com ele, “lugar é onde a coisa ‘torna-se’ contato e relação”, portanto, é o *eschaton* do ente, seu fim, seu cataclismo, a “orla extrema” do ser ou do objeto, seu *fim comum* com o outro de si (CACCIARI, 2005). Nessa lógica, não é possível que um confim possa e-liminar o outro ou excluí-lo porque feriria a integridade da sua própria essência. Nas palavras de Cacciari:

Os entes não definem o próprio confim chocando-se contra ele, como se se tratasse de um muro impenetrável, abstratamente separado por eles. Cada ente é certamente fechado em um seu limite, mas é no seu movimento que esse limite, esse extremo ou último do ente toca outras extremidades. O continente não é outro que o *eschaton* do outro corpo. Passo a passo o lugar se define no confim do contato entre os corpos, onde cada um é, ao mesmo tempo, conteúdo e continente, limitante e limitado. *Topos* aparece, então, como um outro nome para dizer o limite extremo do ente, o ponto ou a linha onde ele entra em relação com o outro de si, onde ele “se oferece” integralmente ao contato com o outro. (CACCIARI, 2005, p.16)

O confim é um lugar problematizado, que existe em crise. E por estar em crise, existe. O confim, por isso, não pode ser confinado em um significado, em um recipiente controlado; é, por si só, latência, incontível em “lata”. Apesar das partes desta obra do Nuno Ramos serem “definidas” por contraste - derviche x debate; ordem x caos; som x ruído; espiritualidade x humanidade -, por serem confins, há uma inter-contaminação entre esses elementos o tempo inteiro, suas imagens acústicas atuando entre si como limitante e limitado.

Tendo isso em vista, observa-se que o círculo criado pela dançarina a partir da sensação de *lugar seguro* que todo padrão musical mântico, ao menos, pretende promover, é uma tentativa de arquitetar um *topos* que se relacione com outro confim: o mundo espiritual. Para a narradora-pintora do livro *Água Viva*, de Clarice Lispector, existe um “it”, um “isto”, um mistério impessoal que contém tudo o que o ser não sabe:

Tenho que interromper para dizer que “X” é o que existe dentro de mim. “X” - eu me banho nesse isto [it]. É impronunciável. Tudo que não sei está em “X”. A morte? a morte é “X”. Mas muita vida também, pois a vida é impronunciável. “X” que estremece em mim e tenho medo do seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante é impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de “X”. (LISPECTOR, 1998, p. 79)

Esta mesma narradora-pintora, ao querer ser compreendida pelo seu marido sobre os mistérios que habitam nela, acrescenta: “lê a energia que está no meu silêncio”. O dervixe, nesse sentido, afina-se ao *it* através da postura de humildade diante do que há, um culto ao reconhecimento de que nada sabe - lembrando o dístico de Sócrates “só sei que nada sei” -, enquanto se encontra envolto por candidatos políticos que necessitam demonstrar o quanto sabem para vencer a competição, o debate. Eis a problemática interessante da obra *Aos Vivos n.º1*: o mundo espiritual é o meio de fuga nesse contexto, traz um silêncio que infunde força e leveza, mas, além disso, é composto por imaterialidades que são, na verdade, matéria da palavra. Nesse sentido, não há um *it* vazio, algo completamente indizível. Segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben:

(...) aquilo que então tocamos não é, obviamente, uma coisa, de tal modo nova e portentosa que, para descrevê-la nos faltam as palavras: é antes matéria, no sentido em que falamos de "matéria Bretanha" ou "entrar na matéria", ou ainda "índice de matérias". Aquele que, neste sentido, toca a sua matéria, encontra facilmente as palavras para dizê-lo. Onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, esta substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam de *silva* (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações. (AGAMBEN, 1999, p.29)

O espaço para a palavra não surge apenas após o último giro. A palavra é intrusa do silêncio e quer dizê-lo, de modo invasivo e inconveniente, principalmente para aquele que almeja entrar em transe. Talvez a saída seja desarmar a palavra da cultura, assoprar a camada espessa de poeira e apropriar-se dela diante do suposto *it*. Segundo Walter Benjamin, "todo conhecimento filosófico tem sua única expressão na linguagem e não em fórmulas e números" (1971, p. 111). Entendendo a linguagem no sentido lato, o conceito de experiência se relaciona ao de conhecimento, pois para Benjamin o conhecimento se ergue das bases oferecidas pela experiência.

Nesse mesmo prisma, o crítico literário suíço Paul Zumthor, no seu livro *Performance, recepção, leitura* o mundo externo ao indivíduo nunca é intocável, ele é sempre, primordialmente, da ordem do sensível, ou seja, envolve a visão, a audição, o tato (ZUMTHOR, 2018, p.71). Para o autor, “não somente o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo” (2018, p.72), fato que vincula execução e movimento (performance) à aquisição de elementos que formam uma inteligência subterrânea à razão, um “saber de cor” (no latim *cor*, *cordis* significa “de coração”). O autor em questão,

ao ler o filósofo fenomenológico Maurice Merleau-Ponty, entende o conhecimento *antepredicativo* como uma “acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram ao nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o ser se constrói” (2018, p. 72).

É justamente nesse ponto que mais um elemento vêm à tona, compondo a dissonância de *Aos Vivos nº1*. O conhecimento *antepredicativo* se opõe ao conhecimento racional e racionalizável, bem como ao teor argumentativo e intelectual do debate político; é essencialmente corpo, sensação e “saber de cor”. A palavra intrusa desarmada da cultura seria a intersecção entre o antepredicativo e o racionalizável, ela surge ao mesmo tempo como causa e consequência da experiência do dervixe, no seu trânsito da razão predominante para a hegemonia da sensação. O próprio esforço de desarmar a palavra da cultura por si só arma um outro jogo de confins: o significado - que *representa* um conceito, uma convenção que tende a gerar um automatismo - e o significante - que promove caminhos para o sentido contrário, para a sensação, para a imagem acústica que ecoa tão profundamente quanto a intensidade da experiência individual. O Sama aponta para um estado de espírito de difícil acesso ao ser humano ocidental, submetido aos afazeres maquinados e maquinadores da rotina nos quais, segundo o filósofo Derrida, não há espaço para o “aprender de cor”:

Chamo poema aquilo que ensina o coração, que inventa o coração, enfim *aquilo que* a palavra coração parece querer dizer e que na minha língua me parece difícil distinguir da palavra coração. *Coração*, no poema "aprender de cor" (a ser aprendido de cor), já não denomina apenas a pura interioridade, a espontaneidade independente, a liberdade de atingir-se ativamente reproduzindo o rastro amado. A memória do "de cor" entrega-se como uma oração, é menos arriscado, a uma certa exterioridade do autômato, às leis da mnemotécnica, a essa liturgia que imita superficialmente a mecânica, ao automóvel que surpreende sua paixão e avança sobre você como se viesse do exterior. (DERRIDA, 1992, p.114-115)

A palavra “quer dizer” algo, mas encontra-se oculta por uma camada densa de poeira de conceitos e, pior ainda, de pré-conceitos. A cientista da religião e historiadora brasileira Giselle Camargo na sua tese “A dialética do giro dervixe”, apresenta a dimensão da prática dos dervixes como um outro modo de estar no mundo, afinado à proximidade de um ideal ontológico, da seguinte forma:

(...) o Sama (a dança girante) dos dervixes (sufis) dançantes, que significa dançar em êxtase. “Nesse estado, corpo e mente estão tão intensamente ocupados na atividade, as ondas cerebrais estão tão sintonizadas com o ritmo da dança, que o “self” normal se anula e a mente atinge um estado de ampliação de consciência.”⁸

⁸ Aqui, Gisele cita o músico e professor de improvisação estadunidense Stephen Nachmanovitch;

(...) Quando a única coisa que importa é a dança, e não o dançarino, quando nos tornamos aquilo que estamos fazendo, nossas necessidades físicas diminuem e o tempo para. É como se estivéssemos manuseando um instrumento; o corpo que dança é o próprio instrumento, e à medida que o afinamos, afinamos também o espírito. É um estado que é ao mesmo tempo de transe e alerta, quando somos capazes de perceber nossa própria voz interior, apurando nossa percepção intuitiva. Segundo Nachmanovitch, é nesse momento que o substantivo “ser” se torna verbo, e é desse fulgor de criação, no momento presente, que o trabalho e o prazer emergem. (CAMARGO, 1997, p. 13)

Ainda segundo a historiadora, na tradição islâmica o coração não é o órgão associado somente às emoções - como ocorre na cultura ocidental de modo geral -, mas sobretudo à contemplação e à vida espiritual. Nele existem pontos de intersecção - confins? - entre o espírito e a matéria, sendo representado como constituído de sucessivas camadas e envoltórios, cujas cores podem ser vistas quando o praticante atinge o êxtase (Ibid. p.112). Além disso, pela crença muçulmana, o físico advém do espiritual, logo o Sama é uma espécie de tentativa de volta às origens, um resgate da essência humana. Assim, essa prática coloca o ser diante de outro *topos*, como quem atravessa a linha (lyra) que separa um território de outro e o indivíduo, portanto, de-lira⁹.

Esse estado meditativo do dervixe, que perambula na fronteira permeável com a vertigem, revela não só essa tentativa de não-submissão às “leis do pensamento” - a mente enquanto constante geradora de palavras - mas também à própria lei da gravidade. O ensaísta e coreógrafo André Lepecki (2017, p. 147) declara que a dança é uma espécie de recusa da força centrípeta terrestre, mas no caso do Sama, em *Aos Vivos nº1*, o giro sobre o mesmo centro gera no praticante a sensação de anular o puxo da terra para baixo, gera um estado de leveza. De acordo com Heidegger (*apud*. LEPECKI, 2017, p.147) “o vir-a-ser da obra de arte é precisamente a expressão da tensão permanente entre o puxo da terra para baixo e as operações antigravitacionais do mundo”. Nesse sentido, o ser se percebe no mundo submetido à gravidade, mas não submetido à ela e, no caso desse trabalho do Nuno Ramos, a não-submissão é reiterada, ou seja, a constante rotação sobre o próprio eixo é uma forma não previsível de movimentar-se, em contraste com os atores que circundam a dançarina, parados em pé diante dos microfones.



Nesse sentido, a professora e dramaturga Angela Leite Lopes, na apresentação do *Teatro dos ouvidos*, livro que ela traduziu do filósofo

⁹ Massimo Cacciari refere-se a esse termo na página 14 do seu ensaio “Nomes de lugar: confirm”

francês Valère Novarina, relata algo interessante. Em 2011, o diretor Antonio Guedes planejava gravar essa obra de Novarina em um áudio-book e, para isso, propôs a criação de uma cena dando origem à instalação inaugurada em agosto daquele ano no espaço Sérgio Porto, no Rio de Janeiro¹⁰. Era necessário haver corpo. Além disso, Angela relata que o bilinguismo da obra do autor francês estranhamente faz com que o familiar e o estrangeiro sejam territórios extremamente próximos e “cria-se o hábito de se apropriar daquilo que não se tem certeza de entender” (NOVARINA, 2011, p. 15).

É essa a impressão de quem se coloca diante de um conhecimento que se fundamenta nas sensações: o receptor torna-se imediatamente parte do todo da obra. Sem considerar os eventuais momentos de leitura desatenta por parte do receptor, e diferentemente das obras que pouco evocam a presença do corpo do leitor e não se prestam a destituir na totalidade os efeitos de sentido que envolvem a experiência dele, existem trabalhos que, por sua vez, convocam os sentidos do público de tal forma que criam um lugar seguro, através do movimento sutil de apropriação. Levando em conta que o tradutor é o leitor que inaugura determinada obra em uma língua específica, em *Teatro dos ouvidos*, Angela Leite Lopes mergulha em um saber de cor, um *it*, um conhecimento antepredicativo que se faz e se refaz através do corpo, por isso, o processo de tradução pareceu familiar.

Em geral, segundo o comparativista George Steiner, “a viagem de ida e volta (por escrito) pode deixar o tradutor na intempérie (unhoused)¹¹. Não está de todo confortável, nem no próprio idioma ou nos idiomas que domina. (...) Tradutores reconhecidos falam de uma terra de ninguém” (apud MOLLOY, p. 42). No caso de *Aos Vivos n^o I* a escrita é corporal, se traduz (para os olhos) no movimento que é necessário para entrar em transe mas, uma vez em transe, as sensações também oferecem energia para o movimento. Nesse sentido, há a relação circular sensação-movimento e o lugar seguro em contraposição com a linearidade de pensamento e lugar de insegurança dos membros do debate.

O pensamento que eventualmente surge na mente do dervixe é o reflexo de quem entra em contato com a matéria da palavra, a tentativa natural de traduzir o suposto indizível, o *it*. No ensaio *Che cos'è la poesia?* do filósofo francês Derrida trata do aspecto de reconhecer essa impossibilidade de “traduzir exatamente”:

¹⁰ para exibir o vídeo de Teatro dos ouvidos, escaneie o QR Code ou acesse o link [Teatro dos Ouvidos - YouTube](#)

¹¹ “unhoused”, traduzindo literalmente, “sem casa”

O poético, diga-se, seria o que você deseja aprender, porém do outro, graças ao outro e sob ditado, de cor: *imparare a memoria*. Não é isso o poema, quando uma garantia é dada, a vinda de um acontecimento, no momento em que a travessia da estrada chamada tradução torna-se tão improvável quanto um acidente, contudo intensamente sonhada, necessária na medida em que o que ela promete deixa sempre a desejar? Um reconhecimento vai nessa direção e previne aqui o conhecimento: a sua bênção antes do saber. (DERRIDA, 1992, p. 113)

E ainda:

(...) o coração lhe bate, nascimento do ritmo, para além das oposições do interior e do exterior, da representação consciente e do arquivo abandonado. (...) Em um só algarismo, o poema (o aprender de cor) sela juntos o sentido e a letra como um ritmo espaçando o tempo.

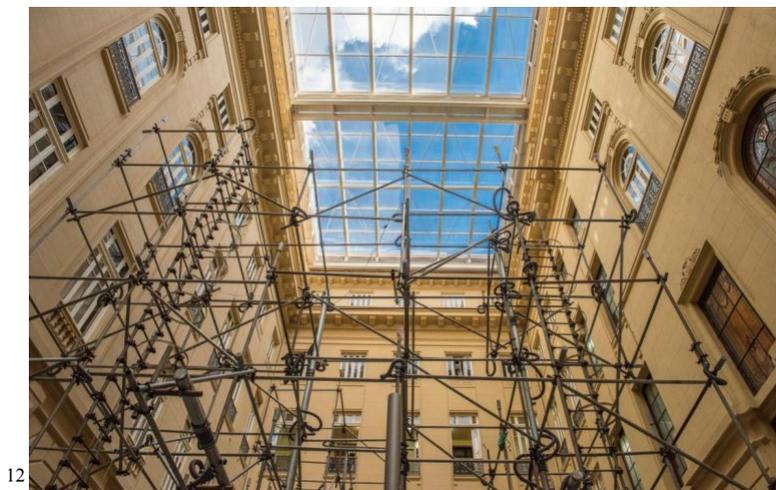
Para responder em duas palavras, *elipse*, por exemplo, ou *eleição*, *coração* ou *ouriço*, terá sido necessário a você desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas. A unicidade do poema tem essa condição. Você precisa celebrar, deve comemorar a amnésia, a selvageria, até mesmo a burrice do "de cor": o ouriço. (DERRIDA, 1992, p. 115)

O Sama é justamente o criador da intimidade entre o que é familiar (o corpo, a humanidade) e o que é estrangeiro (o mundo espiritual). Em *Teatro dos ouvidos*, Novarina traça uma ideia de escrita auditiva, própria do transe meditativo do Sama, quando diz: “Sem pensamento, sem ideia, sem palavra, sem lembrança, sem opinião, sem ver e sem ouvir. Escrevo com os ouvidos. Escrevo pelo avesso. Ouço tudo” (2011, p.28). O silêncio de um estado de transe meditativo está aí. Ouvir sem ouvir, um perceber apenas, o que implica limpar também os sentidos da cultura; e isso é uma escrita porque o ser se recusa a atribuir significado aos sons para que a mente não dê lugar aos pensamentos desordenados que possam surgir. Para isso, a sinestesia acaba sendo uma espécie de técnica: “Ouço o ouvido que vê, a mão que anda, os pés que pensam, a cabeça que come, a cabeça que dança, o ânus que fala, a boca que se cala. Foi escrito com os pés. Pois sempre tentei escrever com os pés, é fogo” (NOVARINA, 2011, p.33).

Portanto, a última dicotomia que embasa a sensação de dissonância da estrutura sonora da obra *Aos Vivos n^o1* é a coexistência entre os confins coração x mente que, por si só, reverberam no corpo humano de maneira diferente. Clarice, ao se perguntar para onde a música vai depois de tocada, expõe que a “música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há um coração batendo.

Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo” (1998, p. 46). O coração como centro engendra o lugar seguro, o saber de cor, o conhecimento *antepredicativo*, a sinestesia, o delírio, o giro, atributos que alçam o ser a contactar seu confim com o confim do divino. Existe uma espécie de apropriação desse lado espiritual pelo dervixe, que comporta a matéria da palavra segundo Agamben, mas também há o duplo movimento que o Sama (a dança) promove de limpar a palavra e os sentidos (audição, tato, visão etc.) da cultura. O coração é o centro também dessa limpeza, nega o automatismo da mente que eventualmente intervém com pensamentos não desarmados da cultura, cuja camada realmente envolve o praticante, visto que a dançarina está tentando criar o seu *lugar seguro* no centro da roda de um debate político que representa a necessidade de ganhar, os interesses do ego, a palavra contaminada, o tom oscilante do discurso ideológico político, a efervescência dos ânimos. Aí estão as estruturas sonora e corporal em constante diálogo, a arquitetura moldada feito uma argila pela imprevisibilidade da performance nesse trabalho do Nuno Ramos.

3.

O som enquanto elemento arquitetônico essencial*análise da obra Direito à preguiça*

12

13

Com o intuito de investigar o aspecto sonoro envolvido nas obras do Nuno Ramos, a instalação *Direito à preguiça* (2016) é um bom ponto de partida. Exposta no pátio principal do Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte, esse trabalho consiste em uma estrutura de andaimes com enorme dimensão, compostas por 106 tubos que foram afinados para tocar “Samba de Uma Nota Só” (versão instrumental), de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, em rotação mais lenta e em *loop* constante. Pode-se pensar o trabalho *Direito à preguiça* a partir da ideia - a qual muitos questionam se é de Schiller ou de Goethe - de que a arquitetura é uma espécie de “música congelada”, principalmente nesse caso, levando em conta a morosidade produzida pelo timbre alcançado (de órgão de igreja) e a vagarosidade da rotação.

Direito à preguiça faz referência a um livro de título homônimo do escritor francês Paul Lafargue. Trata-se mais precisamente de um manifesto que critica duramente as diversas ideologias predominantes no final do século XIX, principalmente o sistema capitalista e sua progressiva exploração do proletariado de todo o mundo ocidental. Seguindo essa lógica, admite-se que o trabalho é uma espécie de flagelo que rasga a plenitude humana, bem como

¹² QR Code contém um vídeo da obra abordada neste capítulo. É recomendado ao leitor que o escaneie ou acesse o link a seguir para que não perca a dimensão da experiência. [O Direito à Preguiça - Nuno Ramos - CCBB - Belo Horizonte - YouTube](#) Acesso em 21/01/2022

¹³ Acesso em 23/02/2022 [Celma Albuquerque | Nuno Ramos no CCBB BH \(galeriaca.com\)](#)

sequestra sua felicidade. Sendo assim "a paixão cega, perversa e homicida do trabalho transforma a máquina libertadora em instrumento de sujeição dos homens livres: a sua produtividade empobrece-os." (LAFARGUE,1999).

Para chegar ao recorte sincrônico da sociedade contemporânea, Lafargue percorreu diversas culturas e períodos históricos para analisar a relação desses povos com o trabalho. Os filósofos da antiguidade, segundo o escritor, ensinavam o desprezo pelo trabalho porque este deteriora o homem, bem como os poetas cantavam a beleza contida na preguiça, um estado de consciência visto como um presente dos deuses. Enquanto à tradição judaico-cristã, observa-se que "Jeová, o deus barbudo e rebarbativo, deu aos seus adoradores o exemplo supremo da preguiça ideal; depois de seis dias de trabalho, repousou para a eternidade."(LAFARGUE, 1999, p.9).

Junto a isso, também é possível pensar a preguiça no modo de agir do personagem Bartleby, do conto de Melville, ao dizer "eu prefiro não fazer" ao chefe. Como Agamben destaca em seu ensaio *Bartleby ou da Contingência* (1993), essa atitude não pode ser vista como indiferença, e sim como o "poder de não fazer algo". Tal recusa é, para o crítico, uma postura importante para compreender os desafios do mundo contemporâneo, no qual somos a todo tempo instados a produzir e agir subordinados a certas normas.

A "potência do não" complementa o efeito de relaxamento/preguiça provocado pelas escolhas do timbre e do andamento da peça musical executada, criando o ambiente propício para o direito à preguiça. Nota-se que a estrutura de certos trabalhos do Nuno Ramos estão em um estado de "decadência" quando o som está em "cadência decadente". No caso de *Direito à preguiça*, a morosidade produzida por este som em rotação mais lenta retroalimenta o aspecto físico da obra - sugerindo a demora em findar uma construção -, mas também no público, gerando a sensação meditativa e lafarguiana da preguiça, que é do povo por direito, rerepresentando "a potência do não", como aparece como uma recusa à ideia de trabalho obediente no conto de Herman Melville *Bartleby, o escrivão*, publicado pela primeira vez em 1853. Nesse conto, Bartleby é o copista exemplar de um escritório de advocacia em Wall Street: é o primeiro a chegar e o último a sair do ofício, também é constante na sua atividade a ponto de permanecer à mesa o dia todo. No entanto, quando seu patrão lhe incumbe de tarefas adjacentes, como cotejar as próprias cópias ou postar as cartas do seu chefe, Bartleby se recusa, assume uma postura que provoca reflexões profundas no empregador que, de

quando em quando, é tomado pela raiva, interpelando-o de volta: “você não *quer*?”, ao passo que o escriturário responde “*prefiro não*”.

O verbo querer, em inglês *to want*, é associado a desejo, sentir a necessidade de algo¹⁴. Ao passo que “preferir” - *to prefer* - significa etimologicamente “levar ou colocar à frente”. Nesse sentido, Bartleby realiza com primor a função de escrevente, e se restringe a ela, se colocando à frente do chefe ao dizer “prefiro não”, bem como não quer levar adiante as outras atividades sugeridas (em diversos momentos do conto essa postura é vista como uma ordem do empregado para o patrão). Em última instância, a característica da decisão aparece como sua principal virtude a ponto de, no final do conto, decidir não escrever mais.

Da mesma forma, Nuno Ramos “escreve” a estrutura de *Direito à preguiça* no espaço, se restringindo à função de montar andaimes, prefere não levá-la à frente, recusa-se a finalizá-la para os olhos espectadores que retroalimentam a estética da conclusão: a obra é apreciada quando encerra um sentido claro e pragmático. Resgatando a relação que há no conto de Melville, o público, nesse sentido, não deixa de se configurar como o patrão do artista. A *forma fraca* atua nesse limiar promovendo um efeito de presença que problematiza e re-adestra a percepção do espectador, em vias de destituí-lo do utilitarismo dos efeitos de sentido, que busca atribuir significado, mas não significante, convidando-o para fazer parte da peça artística. Este *querer* da estética da conclusão é utilizado como matéria psíquica, algo que paira no ar e reverbera pela teia de andaimes dando corpo à obra. O artista também “prefere não”, e, de forma decidida, o coloca como potência: “Não devo completar tudo. Estar em dia consigo mesmo é uma forma de avareza. Preciso encontrar a fração correta de fracasso” (RAMOS, 1998, p. 25).

Walter Benjamin, em “Canteiro de obras”, capítulo de seu livro *Rua de mão única*, coloca que as crianças são atraídas pelo resíduo que surge nas construções e por todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente ocorre atividade sobre as coisas (1985 p. 18). “Neles [nos produtos residuais], elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinqueado, em uma nova, brusca relação entre si. Com isso as crianças formam para si seu mundo de

¹⁴ c. 1200, "to be lacking," from Old Norse *vanta* "to lack, want," earlier **wanaton*, from Proto-Germanic **wanen*, from PIE **weno-*, suffixed form of root **eue-* "to leave, abandon, give out." The meaning "desire, wish for, feel the need of" is recorded by 1706. [Etymology, origin and meaning of want by Etymonline](#) Acesso em: 14 de fevereiro de 2022

coisas, seu pequeno no grande, elas mesmas.” O único ponto em que *Direito à Preguiça* se aproxima de um brinquedo é sua maquete feita pelo artista, mas, no sentido material e sonoro, talvez seja um brinquedo pelo simples fato de que consiste em um objeto artístico que desautomatiza a visão pragmática adulta, consequência de uma mente tomada pela cultura capitalista ocidental que não capta, e em casos extremos até mesmo repreende, experiências que provocam o que o crítico Hans Gumbrecht chama de efeitos de presença. Ao contrário a sociedade contemporânea, segundo ele, encontra-se tomada pelos efeitos de sentido, que resultantes de um modo de vida utilitarista e nocivo, que automatiza o olhar, submetendo-o a uma rotina que retroalimenta a superficialidade das relações humanas nesse sistema econômico.



15

Além disso, há um certo teor alegórico, portanto, na constituição de *Direito à preguiça*, como uma materialização da mensagem principal do livro de Lafargue, configurando-se a partir daí uma relação de metamorfose, ou ainda uma tradução intersemiótica, termo utilizado por Jakobson para designar a transcrição de uma obra de um âmbito artístico para outro; ou seja, nesse caso, da esfera literária para as esferas do material e do sonoro. Assim, o conceito de *forma fraca* está em todas as facetas da obra, não só no âmbito material, vide a cadência vagarosa e o consequente maior tempo de ressonância de

¹⁵ Nuno Ramos e a maquete de *Direito à preguiça* à direita. Ao fundo, a obra concretizada (os andaimes). <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2016/04/27/noticia-e-mais.179332/nuno-ramos-expoe-instalacao-o-direito-a-preguica-e-outros-trabalhos.shtml> Acesso dia 23/02/2022

cada nota, a identidade sonora que evoca o signo de igreja/religião e causa efeito psicológico similar ou igual a um estado meditativo, o fato de o título da canção "Samba de Uma Nota Só" representar a persistência da política brasileira no ciclo vicioso que impede o desenvolvimento do país, o desestímulo do trabalhador diante de uma estrutura a ser erguida, a “pausa agitada de uma coisa não ser outra” (RAMOS, 1995, p. 41).

Essa preguiça enquanto conduta política - que encontra correspondência na estrutura física, nos andaimes e tubos-, ganha movimento na imaginação do espectador, que se converte em um palco de sensações. A postura de escuta não exige preparação ou conhecimento prévio do público, apenas tempo. Nesse sentido, está próximo do que a narradora de *Água Viva*, livro de Clarice Lispector, coloca quando diz: “ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce uma inexplicavelmente vida alta e leve.” (LISPECTOR, 1998, p.25).

O compositor e professor de música José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido*, define a onda sonora como “um sinal oscilante que retorna por períodos (repetidos padrões no tempo)” (1989, p.17). Esse padrão é utilizado para medidas no nível somático humano, como o pulso sanguíneo - medido em batidas por minuto (bpm) - e a respiração. E todas essas noções contém em si a ideia de ritmo - sucessão de tempos fortes e fracos (“batidas”) que se alternam em intervalos regulares. - e, conseqüentemente, a de andamento - velocidade em que uma música é executada -, ou ainda, a de vibração. Este último conceito compreende, nessa análise de *Direito à preguiça*, ao ato de “escutar a música com o corpo”, conforme explicita Clarice Lispector no livro *Água Viva*:

Vejo que nunca te disse como escuto música - apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração, substrato último do domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos. (LISPECTOR, 1973, p. 11)

O efeito de relaxamento se dá pela reverberação no corpo dos indivíduos que circulam ao redor e através da estrutura dessa obra, “tremendo” toda estrutura física do ser e causando uma sensação psicofísica de preguiça. Nesse quesito, a música passa a atingir o âmbito mental e o espiritual, em sentido filosófico. A esse estado de espírito privado e tão próprio a cada espectador que aprecia, dá-se o nome de *stimmung*, que em verdade é uma ideia complexa para ser alcançada apenas em uma curta definição e, além disso, trairia sua natureza mais sensitiva. Segundo o crítico literário Hans Gumbrecht, o difusor do termo

stimmung, a audição, por exemplo, é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. Cada tom percebido pela pele é uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” ao corpo humano e simultaneamente o “envolve” (Ibid. 2014 p. 12-13). A potência do estímulo auditivo somado à sensação epitelial por ele gerada, bem como ao aspecto material da obra em análise (captado pela visão), origina a ambiência, a atmosfera, o *stimmung*, que é somente acessado por aqueles que desautomatizam os sentidos viciados pelo cotidiano mesmo que por um breve momento, para sentir os eflúvios dos efeitos de presença, que inauguram dentro do sujeito um palco de sensações e territórios que estão “atrás do pensamento”.

Atrás do pensamento atinjo um estado. recuso-me a dividi-lo em palavras - e o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos. Sei que tenho medo de momentos nos quais não uso o pensamento e é um momentâneo estado difícil de ser alcançado, e que, todo secreto, não usa mais palavras com que se produzem pensamentos. (LISPECTOR, 1998, p.71)

Uma vez tomado por esse breve instante de desautomatização dos sentidos e livre das palavras, a música toma conta do mundo interno do espectador e passa agir dentro dele, fazendo-o sentir-se de algum modo parte da obra, conforme relata o filósofo Vladimir Jankélévitch:

Por uma irrupção maciça, a música se instala em nossa intimidade e parece elegê-la como domicílio. O homem habitado e possuído por essa intrusa, o homem extasiado, não é mais ele mesmo: é todo, inteiro, corda vibrante e tubo sonoro, treme delirante sob o arco ou os dedos do instrumentista(...). Esta operação acontece à margem da verdade. (JANKÉLÉVICH, 2018 p. 49)

A *forma fraca*, tem como elemento central a lentidão do andamento e do timbre escolhido para tocar “Samba de Uma Nota Só”. Além disso, a canção possui, conforme o nome denota, uma série de notas repetidas, exponenciando o efeito moroso e/ou relaxante. Tal ideia reverbera na interpretação que o próprio artista oferece à sua obra, amplificando o teor político que ela apresenta. De acordo com Nuno Ramos, longe de uma alegoria macunaímica, a instalação faz alusão ao progresso (ou à falta dele) no Brasil; um canteiro de obras que persiste por longos períodos sobre as mesmas práticas políticas, os mesmos discursos entediantes, “batendo na mesma tecla” rumo ao desenvolvimento sempre lento e que se presta a repetir um ciclo vicioso ao longo da história, religiosamente.

O cansaço sentido pelo espectador corresponde à falta, ao vazio engaiolado entre os andaimes. Logo, estruturas que serviriam para o progresso e sua consequente sensação de liberdade, torna-se outra coisa, oposta. O escritor e ator Valère Novarina, em *Teatro dos Ouvidos*, aponta que “as grandes coisas são feitas por aqueles que ousam trabalhar com o vazio, a nulidade, a inexistência, atravessam uma queda, um desabamento” (2011, p.41) e conclui com a máxima: “o futuro é daqueles que não têm medo do vazio.” (Ibid.)

Talvez a prisão mais desmoralizante para os sonhos do ser humano - aquilo que mais especificamente o brasileiro sente falta, o progresso do seu país, seja precisamente as grades do provisório e da efemeridade se deteriorando dia após dia diante dos seus olhos, realimentando uma nostalgia do futuro e uma recusa do presente. As notas em andamento lento são espessas de tal forma que parecem uma goma, a qual se arrasta tentando preencher o vazio com movimento. Onde deveria haver concreto, há apenas o abstrato, que não tem presença, que não se apresenta à realidade; essa quimera ou, mais profundo ainda, esse cansaço de quem vê a cada dia o real se afastar do ideal, é um dos ingredientes da *forma fraca* na obra em questão. As notas agudas também soam muitas vezes sobrepostas às notas graves, reforçando a agonia, lembrando ao topo (a altura, o voo) que existe base (chão, peso). Sobre esse fenômeno, José Miguel Wisnik destaca em *O som e o sentido*:

(...) o som grave (como o próprio nome sugere) tende a ser associado ao peso da matéria, com os objetos mais presos à terra pela lei da gravidade, e que emitem vibrações mais lentas, em oposição à ligeireza leve e lépida do agudo (o ligeiro, como no francês léger, está associado à leveza)." (WISNIK, 1989 p.23)

Ainda no mesmo livro, Wisnik aponta que não há som sem pausa, há sempre alternância entre ausência e presença, e por mais estranho que pareça “há tantos ou mais silêncios quanto sons no som” e recorda um dístico do músico John Cage: nenhum som pode temer o silêncio que o extingue (Ibid. p. 16). Sob esse prisma, o vazio, o silêncio e o cansaço são ausências inerentes a componentes diferentes da mesma obra, respectivamente o material visível, o sonoro e a biopsicológica, dos espectadores, onde a forma fraca faz seu palco.

Desta forma, levando em conta o fato de que os indivíduos podem transitar pela estrutura de andaimes e tubos, sentindo as vibrações sonoras no corpo, é minimamente razoável admitir que eles se aproximem de um estado meditativo¹⁶. A obra, sentida por

¹⁶ Há claramente a evocação de um imaginário religioso na obra em questão e que frequências sonoras emitidas por um tempo considerável causam a sensação de relaxamento, pode-se aqui fazer outra

dentro, com a experiência do corpo do observador imerso nela, é o caminho para pensar a tensão que batiza esse trabalho do Nuno Ramos. Já que os andaimes sugerem uma obra não finalizada, algo ainda por fazer, o esboço de um devir que, por enquanto, teve o seu progresso suspenso, a preguiça aqui aparece como uma renúncia provisória ao esforço físico, mas não do pensamento, que inclusive pode criticar essa mesma sensação corpórea.

De certa maneira, Nuno assume a mesma postura de Lafargue ao expor a sua “obra”, que parece ainda em processo de conclusão. A palavra obra, no sentido da engenharia, remete a algo pendente, em execução; ao passo que “obra de arte” ou “obra arquitetônica”, por exemplo, designa algo encerrado, fixo, pronto. O artista intenciona tornar o espectador um agente, uma peça fundamental para seus trabalhos, o que confere a *Direito a preguiça* - e a grande parte de seus trabalhos - maior afinidade com o sentido de obra da engenharia, convertendo as sensações geradas no ouvinte (os efeitos de presença) em força que retroalimenta a *forma fraca*. Nesse sentido, como a narradora do livro de Clarice, Nuno Ramos parece procurar a “harmonia secreta da desarmonia”, querendo “não o que está feito, mas o que tortuosamente ainda se faz”. (LISPECTOR p. 12).

Em curtas palavras, o espectador, uma vez tomado pela música a ponto de que ela o tenha como casa, abriga em si torpor do vazio, o peso, o arrasto, o derretimento de uma camada espessa de algo indizível, um *stimmung* que tenciona extremos de altura-queda, grave-agudo, acabado-inacabado: aí está a *forma fraca*. Seu caráter minguante, de algo que está em movimento decrescente em direção ao solo - como peles caindo do conteúdo e depois o próprio conteúdo a desmoronar (RAMOS, 1993, p.59), é o que possibilita a realização de uma interpretação política dilatada de toda a obra. Nessa clave, o ofício do ser humano pode ser contestado ao máximo, provocando questionamentos como "é de interesse meu ou de outrem o término de determinado trabalho que estou fazendo?". Longe de satisfazer interesses, Nuno Ramos resgata no espectador a potência imaginativa da criança, o olhar que se deslumbra, se intriga, convocando sua presença do corpo inteiro para compor a obra. Essa busca pela “fração correta de fracasso” (RAMOS, 1993, p. 27) é necessária para haver

reflexão. Segundo Miguel Wisnik (1989, p. 15-16), no taoísmo o símbolo de Yin Yang é também uma representação de uma curva sonora e, junto a isso, vale lembrar que a ideia de "chakra" está inclusa neste símbolo. Em última instância, segundo estudos de M. Hosak e W. Lübek presente no livro "Os grandes símbolos do Reiki^{III}", para os taoístas e praticantes de Reiki, no corpo humano os "chakras", que são centros energéticos distribuídos pelo corpo, captam energia dependendo da frequência sonora que um indivíduo executa (em mantra) ou está imerso.

profundidade no ato de contemplação de uma obra, porque ela se faz também no indivíduo.. De acordo com o compositor e professor Morton Feldman, “assim como tudo é revelado na arte, tudo é revelado pelas pessoas que olham para a arte. Então toda essa ideia de completar as coisas talvez não seja tão necessária como nós pensamos, não é telepatia.” (FELDMAN, 2015, p.47).

Diante das obras do artista, há que se acostumar que se está diante de uma arte pensada e pensante. Em *Teatro dos ouvidos*, o dramaturgo francês Valère Novarina almeja tornar a língua um evento que se desenvolve nas mais diversas linguagens e esferas, reverberando nos sentidos e querendo potencializar-se neles. Nesse ponto de vista, também entende-se que o som, nos trabalhos de Nuno Ramos, obedece a lógica da montagem que Georges Didi-Huberman destaca ao ler Walter Benjamin. A “loucura da transgressão” e a “sabedoria da posição” são o cerne do trabalho do artista, nos quais cada elemento, na configuração em que está posto, se retroalimenta para gerar a ambiência, o *stimmung*. É essa a condição de existência para a *forma fraca* nas obras do artista, que se vale justamente do diálogo entre elementos de diversas artes em um só trabalho e da armação de jogos implícitos entre eles, que incitam o olhar do leitor-espectador atento, já que toda arte com forte proposição filosófica, como é o caso da de Nuno Ramos, ganha potência a partir das entrelinhas.

4.

A forma fraca na canção: reiteraões, variaões e polifonia

análise das canções “Poeira” e “Dedo Duro”

Em conformidade com Baladi e Schopke, admite-se que a música é a mais imaterial das artes. Apesar disso, o som possui timbres que conferem a ele cores e texturas. No que tange à composição, a crítica brasileira Solange Ribeiro aponta que “no caso da música e da literatura, a aproximação seria ainda mais justificada, já que além de partilharem o mesmo material básico (o som), ambas têm o tempo virtual como aparição primária.” (RIBEIRO, 2003, p.19). O signo linguístico falado e uma nota musical são afins em natureza nesse aspecto, mas, diferentemente da poesia, a linguagem musical permite, sem gerar problemas de compreensão, sobreposições de linhas melódicas diferentes, desde que obedeçam a uma ordem harmônica¹⁷ (relação de acordes), concedendo dimensão (volume espacial) à canção, como arranjos, contrapontos etc. Levando em conta essa prerrogativa da música sobre a literatura, o ideal a se fazer para verificar com maior precisão a parte mais objetiva da *forma fraca* nas canções do Nuno Ramos seria mergulhar a fundo no seu sistema de signos, ou seja, utilizar-se de fato das notações musicais (partituras e/ou tablaturas) de cada instrumento que compõe os arranjos, a fim de que se observasse as curvas do som, os intervalos, as escalas.

Diante dessa impossibilidade, dado o recorte epistêmico desse trabalho, proponho um recurso de visualização espacial para algumas canções do Nuno Ramos, com a finalidade de observar os relevos sonoros e suas dinâmicas sem a necessidade de utilização de jargões musicais ou notações formais desse universo artístico. Com esse objetivo, foram confeccionados gráficos de intensidade x tempo apenas com o intuito de oferecer para o leitor uma base para a contemplação da *forma fraca* de cada peça musical, já que, nesse meio exclusivamente sonoro, no qual se vale do “tempo virtual como aparição primária”,

¹⁷ também existe a possibilidade da música atonal, ou seja, uma composição que não obedece a um tom central e à relação de acordes correspondente a ele (harmonia), mas não é o foco deste estudo.

amparar-se em um esquema visual auxilia na percepção dos efeitos de presença¹⁸ que ela evoca.

Segundo Morton Feldman, existem duas coisas que os compositores não pensam: na notação e no modo de orquestrar a música (2015. p.73). Logo, o intuito desse estudo é vislumbrar o que se consegue dos planos sonoros mais imediatos e objetivos - relação entre introdução, desenvolvimento, refrão, ponte e encerramento da canção -, já que essas estruturas são partes importantes de um alicerce do qual se ergue, com todas as suas sinuosidades, a *forma fraca* que promove leituras ainda mais subjetivas de experiências; ou seja, pensar a sua origem que é essencialmente interartística, criando uma notação a partir desse mapeamento.

Dito isso, a primeira canção analisada chama-se *Poeira*¹⁹, terceira faixa do álbum *Pedaço de uma asa* (2015), do Nuno Ramos em parceria com a cantora Mariana Aydar e o violonista e guitarrista Eduardo Climachauska. Esta canção produz estranhamento em quem a



ouve porque rompe com um certo padrão que o cérebro humano tende a criar quando exposto a repetições musicais sucessivas. Em outras palavras, ao escutar esta canção, cria-se uma expectativa de que certo padrão rítmico-melódico se mantenha até o refrão, sendo este geralmente a parte mais intensa da música na qual, em tese, se reafirmaria o andamento rítmico com maior intensidade através do acréscimo de elementos percussivos, melódicos, etc., já que esse é o

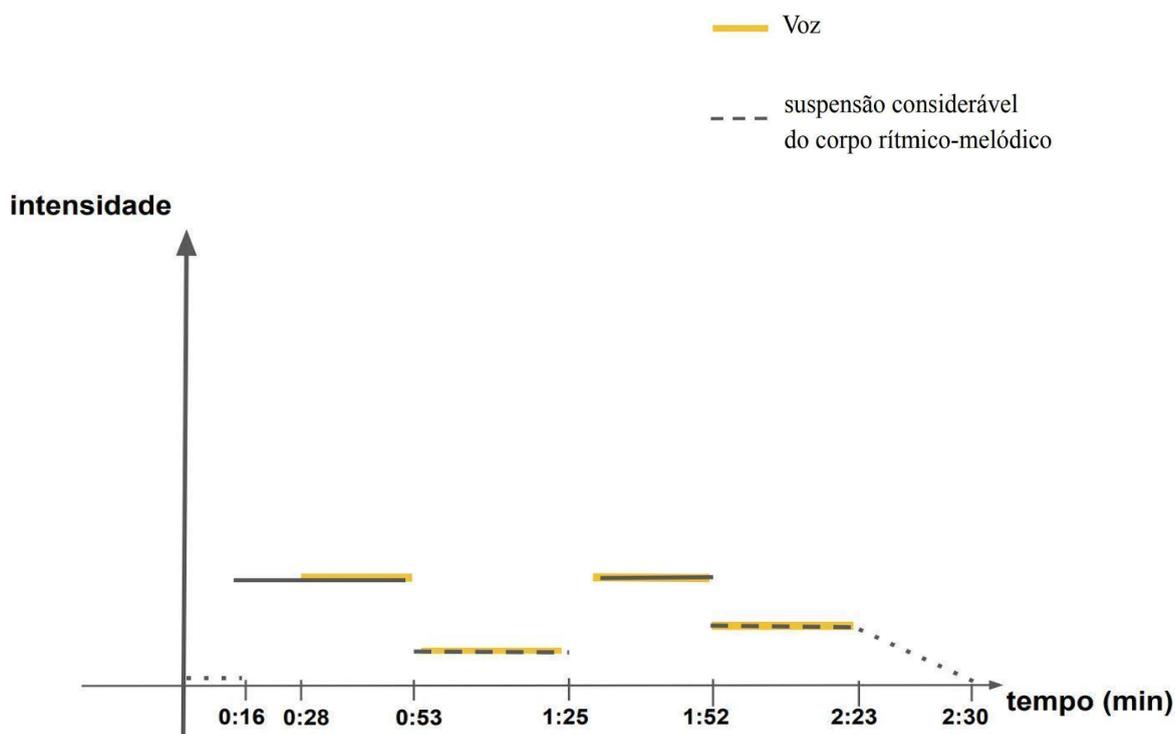
formato mais utilizado na composição popular contemporânea. Para Deleuze essa expectativa é um desejo que existe como produto de um hábito contemplativo, sendo aquele - o desejo - algo que se confunde com a contemplação, uma vontade que quer seu retorno e explicação, bem como origina-se de um encontro e vem de fora do ser (ZOURABICHVILI, 2015, p.130).

Em *O futuro da música local* o compositor Morton Feldmann diz que em música se pode fazer basicamente duas coisas: variação ou repetição, reiteração (FELDMAN, 2015, p.57). Cabe ao compositor criar uma síntese dessas possibilidades, percebendo a retroalimentação que ocorre entre os elementos musicais enquanto as executa. O que sucede

¹⁸ Conceito do crítico Hans Gumbrecht, o efeito de presença ocorre quando há a desautomatização da recepção, tornando-a mais sensível (e de corpo inteiro) que mental, que promove a dissolução de um olhar pragmático diante da arte e da necessidade de encontrar nela um significado este que, por sua vez, é denominado efeito de sentido.

¹⁹ para a realização da análise, utilizei a versão presente no youtube: [Mariana Aydar - 03. Poeira | Pedaço Duma Asa 2015 \(Áudio\) - YouTube](#), que também pode ser acessada através do QR Code disponível nesta página

na canção *Poeira* é uma síntese que entra em tensão com o hábito contemplativo do ouvinte: a percussão cessa no primeiro refrão, bem como ocorre uma mudança de andamento, causando uma quebra de expectativa, uma frustração do desejo. Já o segundo “refrão” da canção segue a mesma lógica, no entanto acrescenta-se uma percussão mínima. Pode-se pensar, nesse primeiro momento, na seguinte forma para essa canção:



Os refrões em *Poeira* são justamente as partes de intensidade menor presentes no gráfico, mais precisamente de 0:53-1:25 e de 1:52-2:23. O “refrão”, de maneira popular, se refere à parte da canção onde há repetição de uma sequência harmônica, rítmica, melódica e lírica, mas esta repetição não é *stricto sensu*, como se percebe no esquema, visto que as intensidades são diferentes. Nesse sentido, o professor e compositor Silvio Ferraz no seu *Livro das Sonoridades* (2018) destaca:

Quando se ouve uma música pela primeira vez, é no futuro que esta música está; ela cruza aquilo que não temos a menor ideia com um pouco daquilo que já conhecemos. Daí a música seguir a dinâmica da repetição, não a da simples reiteração circunscrita a um objeto, ao fenômeno sonoro, mas de uma outra repetição, totalmente a parte, em que a música não repousa apenas no sonoro. A repetição vista como ato de repetir sempre a condição de trazer o diferente, de permitir novas conexões. E neste sentido, as ideias tradicionais, como aquela que atrela o serialismo à diferença e o minimalismo à reiteração, podem até mesmo ser

postas pelo avesso, revelando-se novamente o futuro como potência de escuta. (FERRAZ, 2018, p.35)

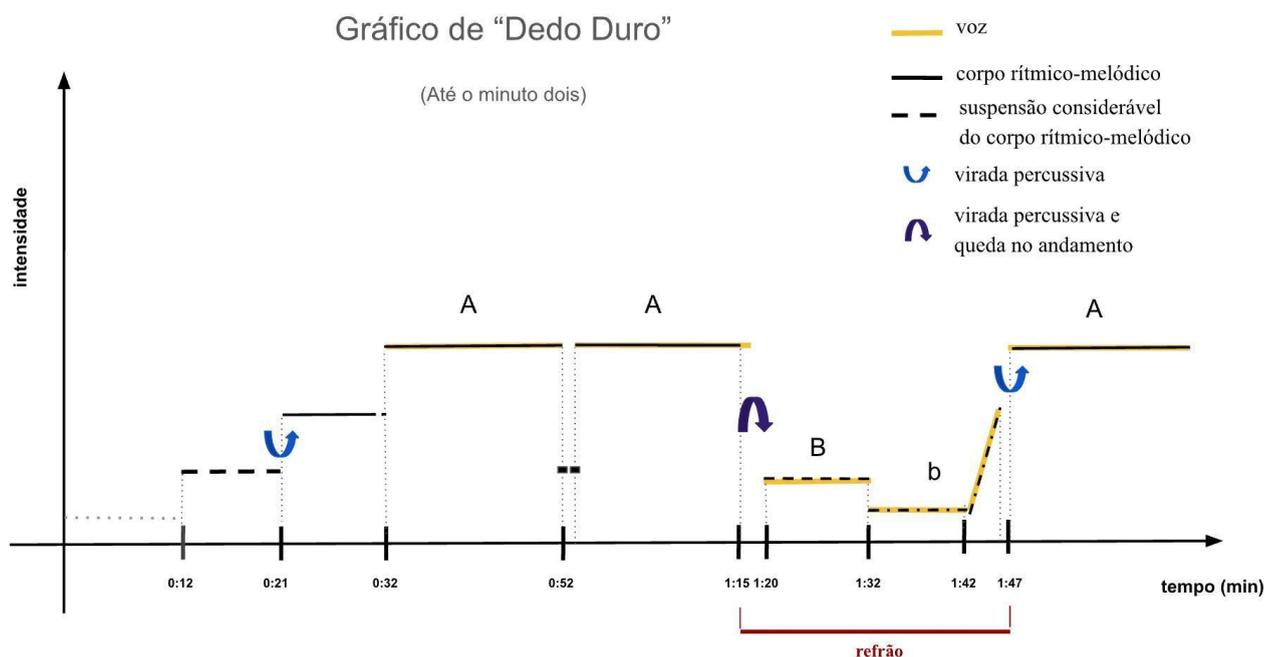
Sob a luz desse raciocínio, no que tange à responsabilidade de trazer um elemento novo, há sempre um revezamento entre as partes da canção. No caso de *Poeira*, a letra, apesar de ser pequena e, por isso, muito repetida, o modo como é cantada a cada estrofe reiterada é diferente. O alongar de uma sílaba e o encurtar de outra já são suficientes para que não se configure uma repetição-medida, idêntica à parte anterior (ZOURABICHVILI, 2010, p.122). Além disso, nota-se que no final dos refrões da canção - principalmente no primeiro - há uma sensação de desaceleração, que insinua querer a liberdade do tempo sentido, apontando para uma negação do medido, um tempo mais subjetivo (FELDMAN, 2015, p.46), próximo do “saber de cor”²⁰, puxando o silêncio do futuro, silêncio que ocupa o último verso do refrão (“não sei dizer, não sei”)

Assim sendo, mais além da união das metades virtuais entre música e poesia, Nuno Ramos une sua poética musical (letra) à música poética (som), como dois rios que se encontram e preservam as cores das águas, formando a canção. O linguista Roman Jakobson, no *Linguística e Comunicação*, cita Gerard Manley Hopkins, eminente poeta e estudioso da ciência da linguagem poética, que coloca o verso como um "discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora" (JAKOBSON, 2010, p. 87). Entenda-se “figura sonora” como fonema (unidades mínimas e limitadas na língua) e, mais ou menos da mesma forma, é possível verificar um paralelo na música, com seus limitados números de notas formando uma frase melódica, um tema, um *riff*, que se repita em determinada canção até o ponto dela ser reconhecida por esse conjunto de notas reiteradas, como no caso de *Poeira*.

Logo, a *forma fraca*, no plano do ouvinte, se projeta a partir das tensões entre o hábito contemplativo e o devir da canção, bem como, na estrutura da música em si (sua arquitetura sonora), se retroalimentando das repetições que trazem elementos novos (viradas percussivas, escalas entre o riff principal de guitarra, pequenas mudanças na letra ou na forma de cantá-la). No caso da canção “Dedo Duro”, segunda faixa do álbum *Pedaço de uma asa*, do Nuno Ramos, novamente em parceria com a cantora Mariana Aydar e o guitarrista Eduardo Climachauska, há de novo a quebra de expectativa quanto ao que se faz popularmente a respeito da ideia de refrão como a parte mais agitada e animada das canções. A fim de aprofundar na análise dessa canção, também será utilizada, em concomitância com

²⁰ ver a obra *Aos Vivos*, parte 2 deste trabalho.

o gráfico, a representação de divisão do choro tradicional brasileiro, no qual existia o costume de dividir a música em três partes (A, B, C)²¹. É de suma importância que se repare a diferença de intensidade entre o refrão (parte B e b) e o resto da canção (principalmente a parte A) e, sobretudo, que se consiga sentir esse contraste na escuta. O gráfico a seguir, apresenta essas oscilações, bem como elementos percussivos que marcam a transição de partes de intensidades diferentes, e apenas serve para dar dimensão visual à faixa *Dedo duro*, ajudando na compreensão da ideia de “arquitetura moldável” que está por trás da forma fraca:



Como já visto, o lugar tranquilo, apesar de ter a reiteração como elemento base, ela não é rígida a ponto de impedir a entrada de elementos novos, afinal o devir é uma das características primordiais do som de maneira geral²². Nesse sentido, a dinâmica de “Dedo Duro”, a partir do primeiro verso da letra, pode ser demonstrada da seguinte forma:

²¹ sua característica surgiu como AA BB A CC A, e permaneceu assim até a metade do século 20, quando choros de duas partes começaram a ser aceitos. “Apanhei-te Cavaquinho” de Ernesto Nazareth e “Tico-Tico no Fubá” de Zequinha de Abreu são exemplos típicos que retratam a forma de três partes. Disponível em: [Choro Music - O que é?](#) (acesso em 10 de fevereiro de 2022)

²² A tranquilidade não é sinônimo de tédio ou de monotonia necessariamente e, mesmo que por ventura possa parecer em determinada música ou canção, há sempre que se perguntar qual é o objetivo dessa mesma obra artística. Em “Aos vivos” por exemplo, a música que o dervixe dança (o Sama) cumpre uma função mais meditativa do que apreciativa, na qual o lugar tranquilo não é visitado por elementos inusitados com tanta frequência. Em contrapartida, nessa instalação sonora, a música transfere-se para o corpo em giro; o devir ainda existe no meio sonoro, porque a música vem do futuro, mas também está encarnada, em movimento.

AABbACBb²³. Além disso, percebe-se claramente a transição de uma parte para outra - por exemplo, de A para B ou mesmo de A para A - é muito bem marcada por uma virada na percussão ou pela chegada de algum elemento melódico novo (como riffs de guitarra), por exemplo, de maneira que nenhuma parte é igual a outra, mesmo que se compare a primeira parte A com a segunda.

Quanto à letra de “Dedo Duro”, mesmo sendo a mesma em cada bloco (A, B e b) da subdivisão acima, sempre há uma adição de elementos que diferenciam uma repetição da outra, de modo que a reiteração forme um lugar tranquilo, mas que agrega elementos suficientes para incomodar em vez de acomodar, tanto no conteúdo quanto na forma em que foi cantada. Aliado a isso, no que tange ao âmbito da poesia, ocorre nessa canção a polifonia poética, versos que parecem não se concluir entre si em questão de sentido, parecendo reverberar uns sobre os outros, conforme explica Mário de Andrade no seu *Prefácio Interessantíssimo*:

(...) estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual e gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias.

Explico melhor:

Harmonia: combinação de sons simultâneos.

Exemplo:

"Arroubos.. Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!..."

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é fase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico.

Si pronuncio "Arroubos", como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e que não vem. "Lutas" não dá conclusão alguma a "Arroubos"; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - o verso harmônico. Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética.

(ANDRADE, 1922, p.6, prg 36)

A letra do desenvolvimento - parte A - da canção, é repleta de versos que se interpenetram, se interseccionam, uma superposição característica da polifonia poética:

²³ Sendo A= parte chamada de “desenvolvimento” ou “verso”; B= refrão (menor intensidade que o desenvolvimento); b= refrão com intensidade menor que B; C= ponte instrumental

Eu me lembrei de você, dedo duro/ Me toquei que você, pinto duro/ Uma sombra, a parede e o farol/ Meu dedão toca o sol, pai de todos / Uma nuvem na cara, olho gordo/ Um soluço, esse cisco no olho/ Tá na boa, na lona, a paisagem/ Faz mais mal do que bem pras pessoas. (RAMOS, 2015)

Cada verso é uma fase, “um período elíptico” que reverbera no seguinte as suas imagens acústicas. O ouvinte tenta conectar e formar uma compreensão, mas diante da impossibilidade - já que se trata de uma polifonia poética -, inaugura-se uma tensão que também compõe a *forma fraca*. Além da polifonia presente na parte A, nos refrões a *forma fraca* aparece em maior evidência devido à intensa relação entre letra e música. No primeiro verso do refrão “Tudo que eu quero é um sinal de mais”, Nuno sabiamente transgride essa ideia, colocando-o como a parte mais baixa da canção em questão de intensidade, um absoluto “sinal de menos”, uma tristeza, uma escuridão que ecoa e produz desconforto no ouvinte por ser um rompimento de padrão. Na frase seguinte, “tudo o que eu quero é um farol, sol, sol”, consolida-se a frustração da expectativa do ouvinte a partir dessa quebra, justamente uma das variedades de atuação da *forma fraca*: o contraste. É o dinamitar do lugar seguro que provoca a queda alegórica do ouvinte que, por sua vez, cai olhando para cima, saudoso do ritmo “normal” do seu lugar tranquilo. Quando está a ponto de se acostumar com o novo padrão de andamento, mergulha: as percussões cessam e a letra ironiza “ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai água” / “cai cai cai cai cai cai lágrima”. Um quase-silêncio soa como um sinal de limite, de fronteira, para voltar ao andamento do desenvolvimento, aos terrenos da altura, onde está o tema mais reiterado da canção, o riff principal, o conforto. Para isso, Nuno aciona, na parte final do refrão, um ataque de percussão para cada uma das cinco sílabas finais no verso “ tó, tó, tó, tó, tó, tó ácida!” e em seguida uma virada, dos mesmos tambores, sozinhos, como se o ouvinte se erguesse num voo repentino e agitado para o lugar tranquilo que tanto sentia falta.

Sendo assim, no constante jogo entre variação e repetição no devir dessa canção, o ouvinte dança psicologicamente, sendo constantemente surpreendido e frustrado, alvo de uma saudade do lugar tranquilo. A partir dos elementos aqui ressaltados nas duas canções apresentadas, os alicerces de onde se ergue a *forma fraca*, o ouvinte poderá experimentar as obras prestando atenção na sua atmosfera como um todo, os detalhes que a compõem. Toda a arquitetura sonora não foi somente pensada por Nuno Ramos como força de engendramento da *forma fraca*, mas também foi influenciada pelos músicos que participaram - Mariana

Aydar e Clima -, posto que, enquanto compositor, Nuno não exerce controle absoluto sobre suas canções, já que, de acordo com Feldman, os compositores não pensam na notação e no modo de orquestrar a música (2015. p.73).

5.

Conclusão

No presente estudo, espera-se oferecer um norte para entender o mecanismo da *forma fraca* no âmbito sonoro das diversas obras analisadas, a partir dos gráficos realizados para as canções e das imagens propostas por autores como Sílvio Ferraz e escritoras como Clarice Lispector. Os gráficos, foram confeccionados para ajudar na visualização da arquitetura moldável sob a qual as canções *Poeira* e *Dedo duro* foram compostas, já que o âmbito exclusivamente sonoro não possui nenhuma matéria visível de fato que possa auxiliar o ouvinte oferecendo um sentido a mais para entender os movimentos da forma fraca. O eixo x (de intensidade) é desprovido de qualquer unidade de medida propositalmente, por ser algo difícil de medir nesse contexto de intensidade que se refere a maior presença de instrumentos: camadas de arranjo, percussão e até mesmo de lugar seguro.

Desta forma, haverá a aproximação da ideia de composição musical e composição material, bem como a maior associação da palavra (intrusa ou não) como promotora da imagem acústica com o som que instiga a produção de horizontes de sentido. Nesse quesito, faz-se necessário reiterar que ressignificar o termo imagem acústica foi imprescindível para facilitar a aproximação entre imagem, palavra e som, auxiliando no pensamento de expansão da *forma fraca*, ou de metamorfose das sensações. O espectador, para o Nuno, é agente que constrói a obra, percebendo os limites entre os elementos que a compõem, os confins, as reiterações, as quedas, os corpos, que inauguram um *stimmung* de uma arquitetura moldável, o disforme que, para o artista, “acaba se organizando pelas bordas” (1993, p.21)

A capacidade de observação do Nuno Ramos e a sua sabedoria no que tange ao ato de posicionar os elementos sonoros, criam dentro do espectador um palco de sensações, inaugurando leitura repleta de efeitos de presença, desautomatizando os seus ouvidos. Com o seu trabalho, Nuno Ramos busca ouvintes-leitores, que sintam o que pensam e pensem o que sentem no contemplar da obra. Seu trabalho “está dirigido a outro lugar que não as camadas comuns do cérebro, coloca para trabalhar outros hemisférios que não os dois lobos reconhecidos” (NOVARINA, 2011, p. 36).

6.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby ou da Contingência*. Trad. Vinícius Honesko — MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*, Trad. Tomaz Tadeu. Ed. Autêntica, Belo Horizonte, 2015

ANDRADE, Mário. “Prefácio interessantíssimo” In. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Martins Editora, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Canteiro de obras* In. *Obras escolhidas Volume 2 - Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1987

CACCIARI, Massimo. *Nomes de lugar: confirm*. Revista de Letras, São Paulo, 45 (1): p.13-22, 2005.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Entre o camelo e o leão: a dialética do giro dervixe*. Tese (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* (1988), trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar, Inimigo Rumor, 10 (maio 2001), pp. 113-116.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Trad. Milene Migliano. In. *Caderno de Leituras n.47*. Belo Horizonte, Chão da feira, 2016.

FELDMAN, Morton. O futuro da música local. Trad. Bárbara Costa Lima e Tomás Cunha Ferreira. Ed. Numa. Rio de Janeiro, 2015

FERRAZ, Sílvio. *Livro das sonoridades*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Atmosfera, ambiência, *stimmung*: sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Ed. PUC Rio, Rio de Janeiro, 2014.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Ed. Cultrix, São Paulo, 2017.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Trad. Claudio Salgado Gontijo. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2018.

KEFALAS, Eliana. *Corpo a corpo com o texto na formação do leitor literário*. Ed. Autores associados. Campinas, SP, 2012.

LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. Trad. Otto Lamy de Correa. Rio de Janeiro, eBooksBrasil, 1999.

LEPECKI, André. Desabar a dança: A construção do espaço em Trisha Brown e La Ribot. In. *Exaurir a dança - Performance e a política do movimento*. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. p. 125-158. São Paulo, Annablume, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*. Trad. Luís de Lima. Rio de Janeiro; Ed. Rocco, 1986.

MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Trad. Julia Tomasini e Mariana Sanchez. Belo Horizonte, MG. Relicário, 2018

NOVARINA, Valère. *O teatro dos ouvidos*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2011.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

RIBEIRO, Solange. *Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira*. In. *Literatura e música*. São Paulo; Ed. Senac, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand. *Princípios gerais*. In. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. p.80-84. Ed. Cultrix, São Paulo, SP.

SCHOPKE, Regina e BALADI, Mauro. *A palavra dos músicos - Escritos dos compositores franceses do século XIX*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2013.

STUDART, Júlia. *Nuno Ramos por Júlia Studart*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2014.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad. Luiz B. L. Olandi. Ed. 34, São Paulo, 2010

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Ubu Editora, 2018.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo, Cia das Letras, 1989.