



A Máquina do Imundo

The Machine of the Unworldly

La Máquina del Imundo

Guilherme de Souza Lopes*

Valéria Fernanda Ribeiro Valandro**

Resumo

A partir da recente recepção crítica do livro *Junco* (2011), de Nuno Ramos, seria possível reconhecer ao menos duas de suas principais linhas interpretativas, as quais, por vezes, se encontram: o interesse pelo discurso poético a propósito da ecologia, que estaria presente na obra, e a relevância de sua interação citacional com *A Máquina do Mundo* drummondiana. Levando em conta ambos os percursos de compreensão da obra, contextualizamos *Junco* ao momento de sua publicação, temporalmente próximo da segunda montagem de *Bandeira Branca*, instalação artística de Nuno Ramos que foi alvo de polêmicas ambientalistas e resultou num conhecido ensaio crítico do autor que responde aos limites estabelecidos à soberba artística e ao seu desafio de realização do sentido do interior do campo comum das instituições democráticas. Nossa hipótese é a de que, embora *Junco* comporte um conjunto de poemas e de fotografias produzidos ao longo de 14 anos, sua configuração em livro reendereça a produção ao momento pós *Bandeira Branca*. Como consequência, o discurso ecológico de *Junco* dramatiza mais propriamente os impasses, hesitações e violências das relações entre poesia e ecologia, em especial a partir das (in)coincidências de um campo comum do mundo a ser partilhado. É por essa via que a citação drummondiana ganharia força interpretativa, como *locus* crítico da tradição poética solicitado por Ramos para encenar os tensionamentos (auto)críticos de uma resposta pública do discurso poético.

Palavras-chave: *Máquina do Mundo*; ecologia; Nuno Ramos.

Abstract

Based on the recent critical reception of the book *Junco* (2011) by Nuno Ramos, it is possible to recognize at least two main interpretative lines that sometimes intersect: the interest in the poetic discourse regarding ecology, which is present in the work, and the relevance of its citational interaction with Drummond's *The Machine of the World*. Taking into account both paths of understanding the work, we contextualize *Junco* at the time of its publication, temporally close to the second staging of *Bandeira Branca*, an artistic installation by Nuno Ramos that generated environmental controversies and resulted in a well-known critical essay by the author concerning the limits imposed on artistic hubris

Resumen

A partir de la reciente recepción crítica del libro *Junco* (2011), de Nuno Ramos, es posible reconocer al menos dos líneas interpretativas principales que a veces se cruzan: el interés por el discurso poético en relación con la ecología, presente en la obra, y la relevancia de su interacción citacional con *La Máquina del Mundo* de Drummond. Considerando ambos enfoques para comprender la obra, contextualizamos *Junco* en el momento de su publicación, temporalmente cercano a la segunda puesta en escena de *Bandeira Branca*, instalación artística de Nuno Ramos que generó controversias ambientalistas y dio lugar a un ensayo crítico conocido del autor sobre los límites impuestos a la soberbia artística y el desafío de realizar el sentido en

* Universidade Estadual Paulista (Unicamp), Campinas, SP, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0904-4264>.
E-mail: g234269@dac.unicamp.br.

** Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São José do Rio Preto, SP, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-0773-0551>. E-mail: valeria.valandro@unesp.br.

and its challenge of realizing the meaning of the interior of the common field of democratic institutions. Our hypothesis is that although *Junco* comprises a set of poems and photographs produced over 14 years, its configuration as a book redirects the production to the post-*Bandeira Branca* moment. Consequently, *Junco's* ecological discourse more aptly dramatizes the impasses, hesitations, and violences of the relationships between poetry and ecology, especially based on the (non)coincidences of a common field of the world to be shared. It is through this path that the Drummondian citation gains interpretative strength as a critical *locus* of the poetic tradition called upon by Ramos to stage the (self)critical tensions of a public response by poetic discourse.

Keywords: *Machine of the World*; ecology; Nuno Ramos.

el interior del campo común de las instituciones democráticas. Nuestra hipótesis es que, aunque *Junco* reúne un conjunto de poemas y fotografías producidos a lo largo de catorce años, su configuración como libro reorienta la producción hacia el momento posterior a *Bandeira Branca*. En consecuencia, el discurso ecológico de *Junco* dramatiza de manera más precisa los obstáculos, dudas y violencias de las relaciones entre poesía y ecología, especialmente a partir de las (in)coincidencias de un campo común del mundo por compartir. Es por este camino que la cita drummondiana adquiere fuerza interpretativa como *locus* crítico de la tradición poética convocada por Ramos para escenificar las tensiones (auto)críticas de una respuesta pública del discurso poético.

Palabras clave: *Máquina del Mundo*; ecología; Nuno Ramos.

1.

A *Máquina do Mundo*, figura reincidente da poesia, estabelece a possibilidade de um pensamento em elaboração que a economia da imagem parece solicitar do discurso poético, ao sobreviver na cultura como lugar por meio do qual a tarefa do sentido, ou o seu desafio, revela-se compreensível e imaginável. A reencenação de uma determinada tópica estabelece lastro com a tradição enquanto faz, ela própria, tradição singular na medida em que ganha especificidade e valor histórico. No contexto da poesia brasileira, não é novidade que Drummond seja o responsável pelo seu resgate e reatualização por meio do poema homônimo presente em *Claro Enigma* (1951). Nele, embora a posição restrita de espectador diante dos mistérios que se revelam se mantenha, a novidade está no gesto da Máquina se oferecer, e, sobretudo, na postura escolhida pelo eu poético de negar a coisa ofertada. Essa novidade foi tradicionalmente lida pelo discurso crítico como gesto revelador de algo de sintomático em relação ao mal-estar histórico de seu tempo: a compreensão de que, a partir da modernidade, especialmente de seus desdobramentos catastróficos, o mundo já não se apresentaria como unidade a ser compreendida, e diante da impossibilidade do númeno (Bosi, 2003), ou da reivindicação do saber das mãos (Merquior, 2016 [1965]), o sujeito poético aceita o rebaixamento ou o adensamento do sentido. Parece-nos ser o caso, aqui, de diferenciar a complexidade do gesto de negação do poeta, inscrito na própria cena poética — ao estabelecer uma novidade e um desafio interpretativo —, de uma tradição exegética do poema e, mais propriamente, da exegese desse gesto poético decisivo que inscreve novidade. Ou seja, o modo como o poema de Drummond é recebido é condicionado também pela historicidade de suas interpretações, e pelo valor, centralidade e direcionamento que tais interpretações dão, mais especificamente, à inauguração de um modo outro de como responder à Máquina do Mundo. Não se trata, com isso, de planificar uma recepção tão extensa quanto rica e variável. No entanto, a despeito das variações e particularidades do discurso crítico drummondiano, o valor e o sentido dado à cena da Máquina do Mundo produzem, eles próprios, uma tradição crítica incontornável para pensar o modo como a poesia brasileira da segunda metade do século XX em diante passa a lidar com seus próprios impasses históricos. O desejo da poesia contemporânea retomar ocasionalmente a cena maquinal de Drummond, no decorrer das décadas — sendo evidentemente *A máquina do mundo repensada* (2000), de Haroldo de Campos, o caso mais notório —, passaria pela negociação com o valor de destinação dos caminhos da poesia que a cena implica, levando em conta também a espessura interpretativa que age no processo de mediação desse mesmo direcionamento.

A persistência da cena no quadro mais específico da poesia brasileira contemporânea, portanto, poderia ser compreendida como gesto significativo de responsabilização: trata-se do desejo, elaborado na especificidade de caso a caso, de se incluir e de se relacionar com uma determinada cena — que é poética e crítica — e de responder *a* essa cena, ou *por* essa cena. A ação, que não deixa de ser atualizadora da imagem drummondiana, também faz com que a poesia se depare, no processo mesmo de sua atualização, com os impasses críticos e históricos que, paradoxalmente, não parecem resolvidos ou dados inclusive do ponto de vista daquilo que é herdado. Nesse sentido, seria necessário dar consequências interpretativas à lógica citacional da poesia contemporânea brasileira, nas suas solicitações da tradição moderna e modernista, para além do entendimento dos parâmetros da frivolidade ou da profundidade, da veleidade ou da síntese, ou, ainda, da correção discursiva do passado. Levar a citacionalidade menos como artifício simbólico do que como uma injunção radical altera a angulação dessas respostas, que também constituem interesse histórico, cultural e político sobre o estado de coisas da própria poesia contemporânea — dos seus avanços e recuos, desafios, demandas e proposições —, na medida em que iluminam as instabilidades do presente, mas também permitem a possibilidade de renomear as instabilidades do chão pretérito de onde se parte. E, no caso da solicitação do gesto metapoético (e mesmo metacrítico) do sujeito poético (e do sujeito poeta) de Drummond diante da Máquina, o que se herda, mais do que um conjunto estável de sentido — um conteúdo filosófico ou ético, digamos assim —, parece ser, ao menos em muitos dos casos, a configuração problemática de um gesto em abertura.

Nessa direção, o livro *Junco* (2011), de Nuno Ramos, é exemplar ao estabelecer, de maneira mais direta do que em outros momentos da obra múltipla do artista, o gesto deste inserir-se como herdeiro de uma tradição crítica e poética drummondiana, e, mais especificamente, de fazer isso aproveitando-se da máquina drummondiana como lugar a partir do qual se solicita para dali pensar os desdobramentos de sua própria poesia, que não deixa de conter um discurso sobre certo estado de coisas da poesia brasileira. O interesse de Nuno pelo poeta mineiro é bastante notório, inclusive programático, na medida em que a aproximação eletiva é recorrente como uma tópica afirmativa no discurso público midiaticizado pelo artista. Essa inscrição mais frontal de diálogo pode ser percebida, no caso específico de *Junco*, especialmente em suas páginas finais, nas quais a “Máquina do Mundo” é diretamente mencionada, seja por meio de uma citação — como é o caso do poema 43, em que os versos drummondianos se apresentam, ainda que reconfigurados: “olha/repara/ausculta” e “essa riqueza sobrando a toda pérola/ essa ciência sublime e formidável/ mas hermética” (Ramos, 2011, p. 110) —, seja pela nota final do livro (Ramos, 2011, p. 118), na qual o autor parece querer reforçar o reconhecimento desses versos pelo leitor, e, simultaneamente, elucidar, quase pedagogicamente, sua filiação.

Escrita ao longo de 14 anos, a série de poemas que compõem *Junco* responde à série de fotografias variantes de duas cenas que se repetem por todo o livro, sob diferentes angulações: a imagem de um cão morto, atropelado às margens da rodovia, e a de um junco caído na orla da praia. A lógica intercalada, que aproxima comparativamente os corpos, bem como os diferencia — lembra Flora Süssekind na orelha do livro —, estrutura o entendimento coesivo dos poemas e o dilema de compreensão e de relação do sujeito poético diante das imagens, que se estende até desembocar no poema 43, no qual se encontram os versos de Drummond. Embora tardia, a citação direta parece angariar valor estratégico no contexto da lógica de economia organizativa do livro, cuja montagem, vale frisar, é ela própria uma questão compositiva e reflexiva que comporta o hibridismo da empreitada (outra recorrência central da poética ampla de Ramos) e o desafio de sustentação da lógica comparativa do projeto. Nessa direção, os versos de Drummond ao cabo da travessia de *Junco*, longe de arrematarem uma síntese possível para a sugerida reflexão em *double bind*, ocupam espaço privilegiado como inscrições de fim, ao incidirem sobre certo interesse de leitura ou mesmo ao incluírem-se de forma provocativa como um “quase epílogo” no lugar de uma “quase epígrafe”, deslocando simbolicamente a posição precedente da tradição: de lugar de onde se parte para lugar aonde se volta e de onde se chega.

A importância da relação solicitada em *Junco* com a poética de Drummond não foi apenas reconhecida, como também, em certo sentido, antecipada pela crítica de Ramos, cujo esforço interpretativo atua sob essa solicitação ao mesmo tempo que a configura. Referimo-nos, mais

especificamente, à alcunha de “Máquina do mundo cão”, que o conjunto dos poemas recebeu primeiramente nos textos de Júlia Studart (2012), antes mesmo de ser publicado em formato de livro, como assinala Flora Süssekind. Essa denominação, além de retomar a figura do cachorro atropelado (e, por essa razão, nomeado como “cão”, aquele que materializa um lugar de incômodo, problema, pedra no caminho), também sobrepõe a cena da Máquina do Mundo à figura que remeteria a uma série de tópicos nucleares da obra de Ramos: as cenas de morte e de luto — como em enterro do cão —, a decomposição das coisas e objetos, a inscrição da morte como ponto de partida (Eduardo Jorge), o encontro de distintos materiais, orgânicos ou não orgânicos, num espaço de contaminação e desfiguração, além de, especialmente, aproximar a referência drummondiana de um discurso sobre a natureza, ou um discurso ecológico, ensaiado em *Junco*.

Ainda que as principais consequências críticas vindas da leitura do livro partam da centralidade do lugar da natureza para a sua reflexão poética, e, na relação mais específica com a referência drummondiana, retomem a máquina como um componente de negatividade, as consequências de ambas as coisas não são necessariamente coincidentes. A Máquina de Ramos é lida, nesse contexto, desde figura para o peso existencial de totalidade ainda insuportável, dimensionada pela natureza, e recusada pelo sujeito (Garcia, 2016), à figura da empresa colonial e eurocêntrica (ao menos, desde Camões), que recalca outras possibilidades cosmológicas nas quais o mundo seja mais do que um repositório a ser saqueado, operando um processo de “codificação e exploração do mineral, vegetal e animal, isto é, do planeta”, segundo João Guilherme Dayrell (2024, p. 24). Nesse último caso, a leitura de Dayrell retoma a tradição histórica da Máquina do Mundo e de sua lógica organizativa hierarquizadora — afinando-se com novidades da recepção drummondiana, sobretudo da leitura atenta sobre o aspecto da mineração na obra do poeta e dessa relação com as tensões geológicas e geopolíticas implicadas na cena da Máquina do Mundo itabirana (Wisnik, 2018) — para sugerir, em *Junco*, um discurso poético que implicaria repensar no corte das divisões entre humano e natureza, sugerindo uma outra maneira de se relacionar com os saldos do antropoceno. Vai nessa direção, inclusive, boa parte da recepção de *Junco*, que reconhece em seu interior um modo de repensar a organização e o lugar do entendimento da natureza na medida em que, diante de um pensamento a propósito das matérias vegetal e animal, em decomposição e permanência estendidas, uma ideia de centramento na figura do humano parece ser desafiada. Está em consonância com Dayrell, por exemplo, a leitura de Gabriel Giorgi (2018, p. 598), que aponta para o fato de que o chão, na poética de Ramos, e em especial no livro em questão, ganha centralidade por não se restringir ao papel de “agente geológico”, mas sim de “disparador de temporalidades”.

A centralidade da tópica *antrópica*, dada pelas leituras críticas, parece consequentemente inserir o interesse da poética de Nuno Ramos num debate público ecológico, recorrentemente nomeado como uma urgência e uma emergência do contemporâneo, o que ajuda a entender a reverberação da recepção do livro em questão mesmo mais de uma década após seu lançamento. Levando isso tudo em conta, sem negar, portanto, a pertinência da questão de fundo que vem se desenhando na recepção especializada, e sem negar, igualmente, a atualidade da obra a esse respeito, ou, pelo contrário, ao reivindicar para a obra uma noção de atualidade que seria justamente aquela que não se confunde ao discurso prévio de atualidade, valeria reconhecer que, em *Junco*, os impasses relativos ao gesto de descentramento humano e à relação entre o discurso poético e ecológico não parecem pacificados, ou ainda, parecem ser esses os impasses constitutivos do sentido de montagem de sua cena poética.

Deste modo, analisar a obra de Ramos mais amplamente, dentro do contexto específico de sua recepção e considerando as reverberações críticas concernentes à variedade de sua obra literária, plástica e performática — a qual ensaia um pensamento complexo que se relaciona e se comunica a partir de sua heterogeneidade constitutiva —, implicaria numa compreensão, se não distinta, ao menos mais incidente sobre o tônus interno a propósito de sua posição da poesia diante do debate. O que significa dizer que a reflexão ecológica em Nuno Ramos é amplamente tensional e precisaria ser pensada em conjunto com outros momentos em que sua obra responde ao problema. Parece ser decisiva, portanto, a lembrança da instalação *Bandeira Branca*, realizada uma primeira vez em 2008 e posteriormente em 2010, ou seja, pouco tempo antes da publicação de *Junco*, ainda que esse projeto estivesse em processo de escrita a mais

tempo. De todo modo, a proximidade de datas e a organização em livro estabelecem uma determinada posição para o seu projeto, num momento em que ainda era recente e latente a memória da instalação, e, sobretudo, da recepção polêmica de sua segunda montagem.

2.

Bandeira Branca — montada pela primeira vez em 2008, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em Brasília — foi reapresentada na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, ocasião na qual despertou uma conhecida polêmica, amplamente discutida à época. A obra, composta por três grandes esculturas de granito e areia queimada comprimida, incluía três urubus vivos mantidos em um viveiro, expostos, na segunda montagem, no vão central do prédio da Bienal. Além disso, a instalação também contava com caixas de som que reproduziam canções como “Bandeira Branca”, de Max Nunes e Laércio Alves, interpretada por Arnaldo Antunes, “Carcará”, de João do Vale e José Candido, por Mariana Aydar, e a cantiga de ninar “Boi da Cara Preta”, por Dona Inah. Apesar da exposição anterior do trabalho ter ocorrido sem grandes efeitos controversos, *Bandeira Branca* suscitou um sintoma de outra ordem na sensibilidade pública de então, que reagiu, por vezes bastante violentamente, tanto à obra quanto ao artista, em nome da causa animal. Reatividade que se evidenciava sobretudo na forma do desconforto diante da justificativa da presença dos urubus vivos na cena, como questionamento sobre sua “necessidade”, ou como prova para a “frivolidade” da escolha.

A polêmica foi agravada, ainda, por consequências institucionais e legais, com avanços e recuos, que sensibilizaram certa zona problemática reativada pelo contato direto entre o discurso artístico e sua relação com o arbítrio jurídico. Isso se deu porque, até então, a obra, autorizada pelo Ibama de São Paulo — que apenas haveria sugerido pequenas adequações visando o conforto dos urubus —, atuava sob critérios legais rígidos e sob supervisão das entidades responsáveis. Contudo, diante do estardalhaço midiático, a autorização sobre o manejo das aves foi revogada. Da repercussão à desmontagem do trabalho, e mesmo após isso, a figura de Nuno foi amplamente solicitada pela imprensa audiovisual e escrita, gerando uma série de exposições públicas, registradas em jornais e programas de televisão, todas com um interesse de coerência bastante evidente por parte do artista. Desse momento de vocalizações, a manifestação mais contundente e sistematizada de Ramos sobre o caso se deu sob a forma de um artigo de defesa publicado pela *Folha de S. Paulo* em 17 de outubro de 2010, com o título de “Bandeira branca, amor”.

O artigo, aparentemente “de ocasião”, não se resume apenas a uma resposta de Nuno diante da impossibilidade de alterar as deliberações legais; também não deixa de ser um registro sobre o histórico da situação, mas funciona, antes, como uma elaboração de *sentido histórico*, na medida em que, como aparente uso de explicação e autodefesa, “Bandeira Branca, amor” vale-se de certa variação discursiva e de uma retórica complexa que amplia o seu escopo ocasional para funcionar como ensaio crítico que retira consequências da polêmica ao propor uma reflexão mais frontal e programática, com aparente interesse de intervenção no debate público, a propósito da pretensão dos voos do discurso artístico na sua relação com a “discursividade do mundo”, termo chave de um dos momentos decisivos do texto.

Valeria lembrar que “Bandeira Branca, amor” foi incluído em *Verifique se o mesmo* (2019), organização recente de ensaios críticos de Ramos. Segundo o autor, na introdução escrita para o volume, o escopo central dos textos escolhidos corresponderia ao desejo de reunir uma seleção de obras e artistas brasileiros — aos quais Ramos inclui, mais lateralmente, o próprio trabalho — que teriam em comum o fato de serem filiados pelo interesse de um “estranho eu”, “a maior parte das vezes comprimido num nós, numa menção ao comum, ao país, ao nosso, que não qualifico mas está sempre lá” (Ramos, 2019, p. 15). Trata-se, como o decorrer da introdução elucida mais propriamente, de um desejo de compreensão do Brasil e da cultura nacional por meio de momentos da expressão artística e intelectual brasileira que se desafiam diante do medo do “mesmo”, dos nexos de reafirmação da história de violências do Brasil na repetição do seu destino enquanto nação, levando em conta os entraves de 2018, após décadas de avanço político e social afirmativo, e mesmo considerando as fragilidades decorrentes

durante os anos de euforia econômica popular. É justamente como lembrança da desconfiança diante da positividade reafirmada no ocaso da primeira década do século — “uma sucessão em tudo diversa, com a sensação de que algo se alterava a olhos vistos, e uma estranha euforia parecia tomar conta de tanta gente, uma suspeita de fundo sempre esteve perto de mim” (Ramos, 2019, p. 4) — que Nuno Ramos menciona o caso dos urubus: “Quando fiz Bandeira Branca, aquele trabalho com urubus e canções, vidro e areia queimada, no centro do prédio da Bienal de São Paulo de 2010, senti que traía esse sentimento de quase euforia”. Ao cabo, a frustração da peça a inclui e a legitima à filiação estética que amplamente reencena o conflito da “diferença” como simultaneamente participante e comentadora deslocada do discurso de comunidade. A estranheza, inclusive em seu sentido psicanalítico, de inclusão e exclusão ao campo do comum, constitui a linha argumentativa de “Bandeira Branca, amor”, que alça a resposta localizada à discussão sobre as relações tensionais entre democracia e arte.

A lógica de inclusão e exclusão já está dada desde o momento em que o artigo encena o início de sua escalada argumentativa: por reconhecer como legítima “a forma que destruiu meu trabalho ao tirar as três aves [...] quero divergir completamente dela”. O que se encadeia, a partir daí, parece querer desenhar-se como um desejo de “excesso” democrático que rivalizaria com os limites coercitivos impostos pela ingerência democrática, reivindicando, em contrapartida, uma abertura ainda mais radical do princípio da opinião. Esse movimento se dá tanto pela justificativa que comprovaria infundada a intervenção judicial sobre a peça, numa contradição de termos provocada pela própria reivindicação democrática, quanto como uma defesa mais radical do direito de o discurso artístico variar de uma maioria, inclusive de uma maioria amparada pelo otimismo representativo pela inclusão de pautas identitárias e politicamente ajustadas à variabilidade comum. Para Ramos, a experiência artística, a qual talvez seria “última experiência universalizante”, por justamente não se adequar aos discursos da particularidade — “os particulares (ecologia, minorias étnicas, minorias sexuais etc.) firmaram-se, cheios de si, pontudos, zelosos de suas verdades” —, ainda resistiria como dissimetria à “discursividade do mundo”; essa posição explicaria o porquê de “Bandeira Branca”, ou qualquer outra manifestação artística de tensionamento (in)comum, ser atacada “toda vez que discrepar, como soberba e como arbítrio.”

Ainda que o texto pareça uma defesa bastante simples à liberdade de expressão artística — e seja, segundo o autor, uma manifestação quase óbvia diante da “primariedade” das críticas dirigidas à obra —, a lógica interna do argumento não é tão elementar e guarda um entendimento mais próximo da aporia. Ao mesmo tempo em que o “estranho eu” prévio do campo comum seria reivindicado como princípio universalizante da arte, isto é, na medida em que a totalidade dessa experiência pressuposta universal deveria ser reconhecida amplamente, e não submetida às particularidades que conformariam um corpo democrático, a arte exigiria para si algo da ordem da suplementação do direito de não se adequar ao comum, de se estabelecer como um excedente do mundo, que, como tal, revelaria sua insuficiência. Ao mesmo tempo em que não particular, enquanto discurso não identificável como identidade ou particularidade, seu direito seria o de divergir do espaço comum que o situaria e o legitimaria. E essa reivindicação crítica, para Nuno, estaria diretamente associada ao direito de “Bandeira Branca” não se submeter à lógica da literalidade que, podemos dizer, está implicada, até certo ponto, no sistema da representatividade participativa. O arbítrio da arte estaria na reivindicação de sua soberania como desafio de “fazer sentido” diante do mundo, de dentro das leis que regem o mundo, mas, simultaneamente, sem se confundir com o “mesmo” do mundo, gerenciador de suas leis.

É nesse ponto em que a divergência de Ramos se acentua em contraste com a militância ambientalista. A despeito da necessidade de cuidados prévios que assegurariam a vida das aves, segundo o artigo, mais nada haveria de relação entre a obra e o interesse em discutir um sentido de natureza na cena: “‘Bandeira Branca’ não é um trabalho de ecologia”, negação produtiva que prepara o terreno para aquela que seria a formulação decisiva do artigo: “*What you see is not what you see*”. A partir da corruptela que inverte a máxima de Frank Stella, Nuno reivindica um estatuto negativo para a arte, uma vez que nessa assincronia entre aparência de um estado de coisas e o seu sentido a ser realizado estaria o campo de atuação da altura artística. Uma vez incluídas na obra, as aves não deveriam obrigatoriamente se confundir apenas consigo próprias;

ou, ainda, não deveriam estar apenas submetidas às restrições particulares da proteção ecológica em nome da preservação da vida (que já não se encontraria em risco). Não se trataria, nesse caso, da defesa inegociável dos limites do arbítrio artístico, mas do questionamento dirigido à imposição da lógica ecológica, pelo “desejo algo higienista de isolar, descontaminar e localizar nitidamente cada discurso”, o que revelaria uma prática de gerenciamento e preservação que não necessariamente estaria estendida à realização poética. Se a ecologia, ao menos a princípio, não fazia parte como elemento para “Bandeira Branca”, a reflexão de defesa de “Bandeira Branca, amor” não deixa de conter um certo discurso da poesia a propósito da ecologia, na medida em que daria corpo às suas distinções e atritos no campo da intervenção.

É ao negar a possibilidade do voo em nome do controle sobre a vida das aves que a decisão jurídica abortaria simbolicamente a vida das possibilidades expressivas. Não por acaso que os termos apresentados a essa altura do argumento solicitam a disputa pelo sentido das condições de “vida” e de “morte”, como modo de denunciar a morte do simbólico pela justificativa da vida, a qual exigiria a retração da condição do trabalho artístico a uma “espécie de cadáver sem significação”, com a especificidade de que estivesse “desde o início definitivamente morto”. Para que essa condição *mortem a priori* se efetive, seria necessário que o objeto se tornasse, antes, um “veículo estrito de discursos e de grupos, sem que utilize seus recursos, digamos, naturais (sedução, desejo, ambivalência)” (e o uso de “recursos naturais”, aqui, também não é ocasional). No entanto, ainda que mais diretamente atrelado a uma provocação sobre os termos que orbitam o campo semântico ambientalista, é preciso lembrar que o mote ecológico no texto corresponde apenas a parte do argumento do artigo, assim como o entendimento da reatividade pública se explica apenas em parte pelo interesse no manejo das aves. A questão passa, obviamente, pelo mal-estar do manejo ter sido aceito mediante a justificativa do que seria um “exemplo de frivolidade” da pretensão artística: afecção reconhecível no uso proposital do termo “soberba”, utilizado por Nuno para defender, justamente, a capacidade de arbítrio a ser assegurada para o domínio da arte.

A esse respeito, Marcos Siscar, em *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia* (2012), compreende, na cena em questão, um caso exemplar em que o discurso artístico contemporâneo reencenaria uma conhecida posição ocupada pela obra de arte e pelo artista modernos: a de banco de réus. Mais do que sinônimo direto de opressão política censória, ou moralismo institucional, tal processo permitiria entender algo da condição moderna da arte “que faz parte da sua maior ambição e de sua maior relevância: que sua presença moderna é marcada justamente por um processo ou julgamento a propósito da possibilidade de seu arbítrio” (Siscar, 2012, p. 12-13). Reconhecendo que a relação entre universalidade e democracia apresentada em Nuno não é propriamente direta, Siscar resgata o entendimento de “altura” e de “voo”, dramatizados em *Bandeira Branca*, assim como a reivindicação do arbítrio e da soberba da arte propostas no artigo, como elementos que fazem lembrar certas formulações da poesia moderna, de Baudelaire a Mallarmé, em que o voo que pressupõe o sublime, como desafio e tarefa do discurso poético, não raras vezes foi condenado como prova para a manifestação de um elitismo aristocrático da poesia, supostamente trancafiada em suas torres de marfim e alienada do chão do real. Em sentido diverso, a soberba — entendida mas proximamente do deslocamento semântico realçado pelo francês em *superbe* — seria o nome moral para o sublime estético: uma subida que, ao desafiar a horizontalidade da democracia — não exatamente em oposição, mas em contiguidade com a lógica sufragista — encontraria na altura uma relação de entendimento sobre o mundo que implicaria sensibilizar as condições do solo instável do real.

Ainda que tenha reativado frontalmente a relação responsiva mais aguda a propósito do desafio do arbítrio da arte e de sua função para com a democracia, a intervenção de Nuno, segundo Siscar, assumiria a posição do lamento derrotado ao invés de reivindicar a pequena chance histórica de sua possibilidade de ação. De fato, o tom de “Bandeira branca, amor” é perpassado pela resignação que reclama o leite derramado, por um “você não estão entendendo nada” diante da impossibilidade de continuidade de uma determinada ação expressiva. Mas da mesma maneira que a lógica argumentativa do texto apresenta nuances e movimentos sutis que precisariam ser entendidos no interior de sua lógica de encenação, e diríamos, do interior de um sentido performático próprio do projeto artístico e ensaístico de Ramos, o mesmo parece valer para as consequências enlutadas ao cabo do artigo. A esse

propósito, o ensaio de Eduardo Sterzi, “Túmulo de todo o ato” (2025), reconhece uma reiterada cena tumular, presente sobretudo nas instalações de Nuno (embora não apenas), a conformar o espaço de sua enunciação poética ao mesmo tempo conjugada com a possibilidade de emergência e germinação da vida. Para Sterzi, não se trataria de uma contradição, mas de um pressuposto de variação da vida *em* morte, assim como da morte *em* vida, não raro capturado num momento em devir entre ambas as valências, mutuamente implicadas. A variação da vida dentro da morte, como potência de vir a ser incluída na aparente rigidez das coisas, seres e materiais já dados como mortos, e que sustentam um pensamento material e poético sobre o (in)comum, não estaria longe da rasura que formularia, de dentro da reivindicação da literalidade dada (e, portanto, morta) de Stella, “*what you see is not what you see*”.

Do ponto de vista da retórica do artigo, o gesto ambivalente de reinscrever vida semântica ao dado morto se encontra já em seu título. Retomando o verso da marchinha que dá nome à instalação, o texto parece colocar em primeiro plano o sentido de reconhecimento da própria derrota pelo indicativo de se levantar a “bandeira branca” diante da luta perdida. Ora, como emblema que compõe o imaginário bélico, “bandeira branca” não corresponde apenas ao aceno de rendição de um dos lados do embate, mas funciona também como gesto que impõe uma pausa estratégica, um intervalo para a possibilidade de renegociação dos termos do conflito. Ainda que o artista assuma para si, por um lado, o banco de réus e, mais propriamente, a sentença de condenado, o intervalo solicitado pela bandeira branca inscreve um momento de pausa nas margens contíguas ao discurso público, funcionando também como adiamento da sentença. A brancura rasura a trincheira já desmontada, ou prestes a ser completamente aniquilada, como “veio” para se (ainda) habitar, “fenda” que não se encontra fora da máquina jurídica, mas procura evidenciar-se como espaço de retração reflexiva de onde uma possibilidade de autonomia poderia ser formulada por meio do déficit entre o voo e a queda da obra. Como consequência, o conjunto da memória da peça e do documento de intervenção mediados por Nuno passam a se inserir como componentes de um discurso histórico autorreflexivo mais amplo. A partir daí, a cena da morte, e sobretudo, a cena do “enterro simbólico” de *Bandeira Branca* e das suas possibilidades de voo parece não apenas conviver com um fundo afirmativo a ser manifestado como pressuposto artístico na argumentação do artigo, mas possibilitar a sobrevida *em morte* da obra, enquanto caso exemplar que daria corpo a certo mal-estar diante das condições de atualidade descritas pelo autor. A configuração do túmulo, ou ainda, da ruína preservada, constituir-se-ia a assombração retomada com o nome de “Bandeira Branca”, a ser inflexionada, seja como ponto decisivo para a trajetória pessoal de Nuno, seja como momento recente que ressoaria de maneira latente enquanto herdeira de um certo discurso de hesitação artística.

Em relação com o movimento de verticalização da soberba, Nuno reconhece outro gesto com valor igualmente importante para o entendimento do *ethos* em jogo. Trata-se do “dar de costas” dos urubus para o público. Inclusive, segundo Nuno, ainda em “Bandeira Branca, amor”, parte da intenção provocativa da instalação já corresponderia a esse movimento de afastamento, que dizia respeito ao desejo de distinguir o interesse da obra da histórica tendência relacional prevista pela arte contemporânea brasileira, incluindo-a a outro movimento de voltar-se para dentro, incidindo sobre o caráter “antipenetrável” da instalação, cuja “monumentalidade do trabalho e da textura inacabada da areia, que solicitam o corpo do espectador”, apesar de parecer endereçar a relação aproximada, não se abre para o público, que se resigna a “assistir de fora a alguma coisa viva, que não precisa dele”.

A operação voyeurística já explícita que a noção de autossuficiência não parece implicar isolamento radical, mas, como já dissemos, uma gramática da relação marcada pelo atrito à distância, num sentido quase brechtiano. O “dar as costas”, que também está presente como questão poética em Baudelaire, no seu modo de se relacionar com a partilha pública, por exemplo, não deixa de remeter, nesse caso, mais diretamente à marcação drummondiana diante da Máquina do Mundo. O que a montagem faz, no entanto, é complicar o posicionamento esperado em relação a quem ocupa o lugar da Máquina e quem ocupa o lugar do poeta. Se, de um lado, o ecossistema projetado na instalação constitui-se como um sistema fechado e independente — como máquina e como mundo, podemos dizer —, e, tal qual nas versões clássicas, não autoriza sua abertura, embora essa recusa conviva com a promessa relacional que

a obra oferta, *Bandeira Branca*, por outro lado, também ocupa a posição de quem dá as costas, tradicionalmente pensada como a recusa do poeta, da poesia, ou, mais amplamente, do discurso artístico diante de uma certa pretensão ou configuração de mundo.

Ao se ver recusada, a plateia estranha o lugar que ocupa na relação, sendo ela parte da “coisa ofertada” problematizada pelo discurso artístico; isto é, parte operante da Máquina do Mundo. Aqui, a recusa à Máquina confunde-se com a recusa à violência totalizante do mundo público, identificado como corpo simultaneamente democrático e excludente, agregador e gerenciador. Ao dar a ver a possibilidade de o público reconhecer-se como participante de uma Máquina maior, justamente porque espia, de fora, uma miniatura estranha de máquina e de mundo, *Bandeira Branca* inclui-se como parte do drama do mundo público ao excluir-se performaticamente enquanto aquilo que parece *restar* desse mesmo mundo. A obra parte, portanto, de um *imundo* (resto, degeneração, mas também exclusão do mundo), que, de dentro do mundo, explicita as contradições da passagem e do controle do campo institucional ao artístico pela “captura” do natural vivente como participante estranhado da lógica artística. Por sua vez, as implicações entre a cena da Máquina do Mundo e a da instalação dão subsídio para repensarmos o que a reencenação drummondiana em *Junco*, dessa vez mais direta, pode ainda nos dizer sobre a interação conflituosa envolvendo os elementos que teriam estabelecido o tom de variação da obra de Ramos diante da disputa ecológica do comum.

3.

Ao voltar a essa altura para *Junco* e para o discurso sobre ecologia que o livro comporta, caberia pensar, como já dissemos, na recolha de seus poemas e fotografias se dar após *Bandeira Branca*, o que reposiciona determinada produção de 14 anos a um momento específico de inflexão, no qual a polêmica e o acúmulo crítico oriundo da instalação eram recentes e estipularam marca de acontecimento. Significa dizer que a série de poemas minuciosamente datados e seus pares fotográficos, que remeteriam mais diretamente a contextos próprios de enunciação e de registro, passam a ser, também, reendereço ao acontecimento, incluindo à complexa proposição poética e ecológica do livro, uma resposta à crise artística e institucional que a memória da instalação passaria a encenar historicamente. A convivência aproximada entre matéria textual e fotográfica, ambas temporalmente heterogêneas, pressupõe, portanto, um desafio de montagem, uma vez que a obra sugere a unidade e a síntese entre os poemas e também em relação às imagens na mesma medida em que suas marcas diferenciadoras estão evidentemente explicitadas e conservadas. Trata-se, em primeira instância, do dispositivo, bastante descrito pela crítica, que justifica *Junco*: aquele que propõe uma comparação implícita do afundamento de dois corpos distintos, cuja aproximação é, por sua vez, mediada, problematizada, adiada e distanciada.

A extensão da trajetória do sujeito na praia, encenada como um processo pulsional de autodescoberta e autocrítica, inscreve seu fluxo enquanto convive com a explicitação calculada da montagem, que é interruptiva. O problema não se diz, mas torna-se legível na dupla unidade dos corpos do cão e do tronco, já de saída multiplicados pela variação de ângulos a cada par exibido. No entanto, essa duplicidade variável precisa lidar, ainda mais radicalmente, com a exibição de que há mais de um cão e de um tronco fotografados no decorrer dos anos. O *junco* e o cão são sempre mais que dois: as sequências de fotografias compõem-se de uma série de distintos corpos que variam no interior de dois corpos restabelecidos poeticamente — o corpo-cão e o corpo-tronco — a serem estabilizados e desestabilizados durante todo o percurso, como um convite ao desafio da dialética. A germinação de distâncias acusa a máxima de “*what you see is not what you see*” diante dessa ilusão de continuidade dada pela montagem. Por sua vez, a operação inverte a lógica do gerenciamento ecológico de outrora, na medida em que, ao invés de partir dos animais vivos para daí expandi-los num outro sistema de sentido (e vale lembrar da acusação de Ramos direcionada ao discurso ambientalista que pareceria querer legislar para que a obra de arte fosse sempre, a priori, “morta”), em *Junco*, o poeta parte dos corpos mortos para inclui-los sacrificialmente à lógica poética e garantir sobrevivência anímica do interior da morte. Não se trata, evidentemente, de um gesto sem par na produção do artista, mas importa distinguir, nesse caso, o plano de sua incidência: a reflexão poética emerge do interior da

exigência de sua própria realização. O desafio de transformar o múltiplo morto numa dualidade em síntese poética funciona como um projeto a ser constantemente dificultado, atritado pelos impasses do processo comparativo que pressupõe a elaboração de seu sentido. Ao mesmo tempo, o desafio ecológico da poesia, isto é, a sua capacidade de garantir vida sistêmica de seu interior e por seus próprios meios, segue como condição para a travessia da morte material à sobrevivência que a soberba artística possibilitaria.

É por essa via que a denúncia constante do livro sobre a cena do atropelamento do cão, mote que exhibe a intervenção antrópica sobre a vida não humana, também é irmanada do gesto artístico, que exhibe a cena e se vale dela como condição deflagradora da vida poética. A violência, em ambos os casos, é da ordem da relação e da intervenção, da qual o processo poético toma parte e acusa. Enquanto lógica integrante da obra de Ramos, aqui, a cena da morte convive com a possibilidade frágil de germinação, como no poema 5: “A proa da canoa/presa no assoalho/ de areia é retalho da maré cheia/ gravado no cascalho./ Seu naufrágio e cenário/ sua cova e ovário” (Ramos, 2011, p. 19), remetendo à cena mallarmeana de crise em gestação (Siscar, 2010). O sujeito solicita a fragilidade da vida externa, colocando-a ao risco da perda deflagrada pelo próprio gesto de intervenção: “Grão de veludo/ preso na bolha/ de espuma/ boia na capa// do mundo, ilesa/ flor perfeita. Com a ponta do dedo furo a bolha (amor/ perdido)/ tocando o mole/ informe, sujo/ modo de vida breve” (Ramos, 2011, p. 79). A assimilação que purifica a impureza da natureza também violenta a matéria e coloca a relação no limite da extinção mútua: “pau, pulso/ antigo/ engole o golfo/ de ar; crisântemo/ (melhor essa palavra/ do que a flor/ real e malcheirosa// em meu nariz/ imundo)./ Queria ter morrido junto” (Ramos, 2011, p. 74-75). A convivência entre o corpo morto e sua possibilidade de sobrevida ocorre, também, pela lógica da substituição, em que os rastros do sentido ocupam o lugar da matéria ela mesma, tal qual especula o poema 25: “Enterrado/em praia ou duna/ não o bicho/ físico/ (o charuto rápido)// mas seu voo/ coagulado/ feito coisa/ visível/ no alto” (Ramos, 2011, p. 65). Poema em que, vale dizer, reaparece a implicação da altura na sua relação com as matérias escultóricas do chão que fossiliza: “Não a lata/a asa/ a marca/ da companhia/ aérea// mas o voo, o/ próprio/ salto/ feito de areia/ ou sal” (Ramos, 2011, p. 65). O gesto do salto, que parte da matéria para tornar o voo ele próprio cristalização de sua passagem, não deixa de ser uma aposta e um desafio. Parte do desafio se dá pela instabilidade do vasto mundo a ser assimilado, reflexão drummondiana sugerida pelo poema 27: “Se aumento/ o número de palavras/ o mundo, meu mundo, este mundo/ que me abraça e que respiro/ este conjunto de bolhas e besouros/ estoura” (Ramos, 2011, P. 71), no qual o contato com a expansão do campo comum do qual o sujeito poético faz parte encontra seu limite de coerência no excesso da passagem do ecossistema externo à circunscrição poética.

A relação não pacificada com o vivente explicita a impossibilidade de qualquer aposta órfica de comunhão humana com a natureza, mas o discurso de *Junco* também não abandona o percurso humanista da poesia na sua realização tensional do sentido com os impasses e violências de sua constituição, isto é, na sua equivocidade entre a inclusão e uso da natureza e os pressupostos da ecologia e da conservação. A interação parece ser, mais propriamente, do atrito pulsional. Enquanto o descentramento do humano é dramatizado na sua reintegração corporal com a natureza — “Posso deitar na areia e/ morrer na areia e/ dizer à areia o seu nome/ porque meu olho é de areia/ meu sopro é de areia/ meu rim é de areia/ também” (Ramos, 2011, p. 83) —, a diferença e a descontinuidade atravessam a sua realização quando os poemas investigam os espaços vazios da contiguidade do mundo comum: “Para mim a praia/ não o que há na praia mas o/ buraco-praia, o intervalo/-sal, o que vai no meio do grão” (Ramos, 2011, p. 41), uma vez que “Um lugar não é uma luz/ talvez sua sombra/ largada no chão” (Ramos, 2011, p. 57). Em contrapartida, a espessura da matéria do sentido, sua “baba grossa”, deslizando pela “distância/ entre bichos e homens/ coisas e nomes” (Ramos, 2011, p. 87), também é aquela que inunda as distâncias e propõe o risco da perda: “Uma goma percorre/ esse exílio, essa ponte/ parada/ no ar, p/ ele gelada que abraça a distância/ e o espaço que morre/ com meu peito/ pulmão/ e as folhas verdes das árvores” (Ramos, 2011, p. 87). Como consequência do funcionamento sacrificial crítico e autocrítico, reparador e desagregador, *Junco* constitui um modo de repensar o campo de possibilidades da poesia na sua relação aporética com a preservação e a destruição. Isso se dá ao reativar, dessa vez por vias mais ambivalentes

que na defesa pública de outrora, a dúvida de o ato poético comportar possibilidades de equivalência ecológica enquanto propõe um ecossistema (in)comum que congrega e atrita o mundo vivente com o campo artístico. A propósito do desafio da arte, o pensamento contido não deixa de estabelecer o campo artístico como responsável por, do interior de sua elaboração autocrítica, visibilizar os desafios e contradições das leis (naturais, institucionais, poéticas) que regem aprioristicamente um Mundo a ser partilhado e aquilo que resta dessa partilha.

Diante do impasse ecológico e poético que *Junco* realiza, parece sintomático reconhecer que o poema 43 (Ramos, 2011, p. 108-115) seja aquele a ser mais comumente revisitado pela recepção crítica. Essa revisitación parece dizer respeito ao firmamento resolutivo que o poema final promete em relação ao percurso anterior do seu conjunto, somado à presença da máquina drummondiana, que marcaria simbolicamente o momento de transferência interpretativa e de fechamento do projeto, sobretudo caso pensemos na resolução esperada de recusa da Máquina (o que estabelecerá uma determinada compreensão da travessia do livro) como resposta plausível segundo um horizonte estável de expectativas. Se, em certa medida, o poema 43 retoma a trajetória do sujeito poético, a sua síntese reproduz a lógica de movimento de seu percurso: abertura e afastamento, distensão e retração, pacificação e violência, enquanto, ao reproduzi-lo, possibilita mais uma vez a realização de seu impasse.

Após a longa luta corporal com as dessemelhanças da matéria morta, na sua aposta de contaminação e no investimento do sentido, o sujeito que caminha chega ao horizonte solar que se abre sensivelmente sobre o corpo, agora pacificado e integrado, tanto com a promessa de altura que o Sol anuncia — “Depois que ovos e sóis se abriram/ (as cascas quebradas/ moídas feito areia)/ anunciando um dia próprio /pessoal, intransferível /no formato circunflexo do meu rosto” (Ramos, 2011, p. 108) —, quanto com o entorno no qual habita: “depois que a chuva /envolveu minha figura/como um casaco cálido”. A partícula “Depois” enumera os diversos momentos do encontro entre o sujeito e o sublime, estabelecendo-os como já passados em relação ao que ainda irá acontecer. O evento após essa série de “depois” apenas acontece quando o sujeito poético já havia encerrado sua luta laboriosa com o “veio escuro” que unia “dente e olho /foz e química/poça e lume /pus e trigo” — isto é, um dispendioso enfrentamento com os vazios descontínuos que estabelecem relação entre pares regidos por uma lei obscura, numa lógica semelhante à aproximação do cão e do junco —, cujo resultado corresponderia à inundação do amarelo que, pelo ocaso, retorna vida aos cães: “a mim ao menos parecia /a cara bege da areia superada /e um amarelo único// vindo da bota de Van Gogh/ inundava os olhos dos cachorros vivos/(estavam todos vivos”. O que se segue marca o centro enunciativo do poema como o motivo deflagrador da interrupção: “um apito, sim/um apito soou na imensa foice/ ou praia.”

A cena que se abria em gema e clareza retrai-se coercitivamente com o som que diz “Basta”, “como o de um guarda no campo /de prisioneiros /ou o martelo de um juiz/ infeliz /o soco de um idiota/ na mesa ou a mijada de um lobo/humano”. A violência da interrupção é da ordem de uma voz espectral, sem forma definitiva, mas que se afina com o coro comum que une a animalidade do sujeito que bate na mesa às figuras institucionais de controle, do guarda ao juiz. E, num primeiro momento vinda de fora, a voz ressoa “como se falasse em meu ouvido”, num locativo impreciso, “imensa foice/ou praia”. Esse *outro*, possivelmente tanto externo quanto imaterial, faria eco como dispositivo operante do interior do sujeito, que boicota a abertura prometida do sentido, duramente conquistada. Não por acaso, a figura do guarda antecede os versos que introduzem a explicitação da Máquina de Drummond: “A carne /meiga, a grande boceta/ a palavra de manteiga o dado transparente/ suspenso, ainda em movimento/ sem resultado ou sentença”. Como se, diante da visibilização dos mecanismos da institucionalidade, externas e internas ao sujeito, que o fazem, portanto, participante de uma determinada circunscrição de mundo, a abertura da “grande boceta” pudesse distender parcialmente sua constrição ao anunciar a possibilidade de uma resposta vinda da tradição. O “dado suspenso, ainda em movimento” retoma a aposta mallarmiana da frágil herança que, como num lance de dados, possibilita um modo de herdar o desafio poético, ainda apresenta movimento e não se encontra desde já automaticamente sentenciado: é relevante o interesse em Ramos aproveitar a cena por meio de um vocábulo que é também judicial, como se figurasse algo de sua situação pública, uma questão que retoma certo estado de coisas da situação

moderna da poesia (Siscar, 2010). A situação em abertura inscreve possibilidade, inclusive, ao retomar a herança poética de Drummond diretamente, logo adiante, a partir de versos que já não estão configurados como os decassílabos originais:

olha
repara
ausculta

essa riqueza sobrando a toda pérola
essa ciência sublime e formidável
mas hermética. (Ramos, 2011, p. 110).

À reconfiguração do material dos versos, o poema parece incluir o corte interno e o *enjambement* como modos de incidir sobre a possibilidade de flutuação e hesitação a propósito da sentença da Máquina do Mundo, que ainda soa, a confirmar ou não a sentença institucional do apito. O que se segue é um alentado movimento em que o sujeito poético parece reconhecer-se como fadado à impossibilidade da promessa de sentido — “essa total explicação da vida / tudo se perdeu, bateu/na trave” —, e, mais uma vez, retrai-se, dessa vez para a geologia da infância — “Sentia falta, agora /da velha frase/ de um antigo samba//colado ao caramujo/com a morte dentro/que cantava em meu ouvido /desde pequeno” — como à procura de um “quase conforto” que o faz voltar às regras do jogo: “e tentei trinar/ de volta um assobio// ou riso, dançar/aos olhos do bedel sonoro/uns passos moles, frouxos”. A infantilidade do regresso à lei, no entanto, não dura para o sujeito, “já velho e navegado”, que, a essa altura, parece conformar a posição drummondiana ao impasse: “desejoso apenas de contar /os grãos do chão mais reles// de ler com as mãos/o texto que há nos veios// úmidos da árvore //horizontal, disponível/ para autópsia/ que encontrei na areia bege”.

O sujeito volta ao *modus operandi* do começo da travessia, desta vez exibindo mais diretamente o *ethos* esperado de Drummond, atento ao tato palmilhado e à investigação do chão reles. O regresso conserva, ainda assim, a sua ambiguidade: a possibilidade de contaminação do corpo ao campo comum da natureza — “de sentir a umidade/ subir por meus cabelos/ e o marrom quase de merda// contaminar as folhas verdes// de compreender com o olfato /o signo/ líquido/ das entranhas/ desses cães que idolatro” — tensiona-se com a análise distanciada de um eu, que procura manter-se conservado: “mas sem querer que em mim tocassem/por apreço ao peso imóvel/ dos meus pés e dos meus braços/ e ao sono sólido/ etéreo/ claro e matemático/ /em que já tinha mergulhado/ como um repouso de pedra/ fincada”. Restabilizada a autonomia vertical do sujeito, o seu afundamento é também calculado e opera, mais propriamente, como forma de conhecimento, ciência da interpretação dos espaços internos já desde o cão e o junco. Há uma relação de dependência entre a altura e o afundamento, na medida em que o último é também o aprofundamento radical de um sublime telúrico no qual a aparente abolição da distância que o gesto de soberba reivindicaria é conservada nos espaços limite da aproximação e do contágio entre corpos. É a solicitação do chão que faz o sujeito poético, “já sem medo de afundar ou de quebrar-se”, baixar “o rosto em estupor” e, “colhendo o próprio desagravo”, retraindo-se para então liberar uma lágrima.

Movimento final do poema, o processo de queda da lágrima, que se confunde com a chuva, percorre o seu caminho até o solo da praia e, finalmente, desfaz-se misturada à onda do mar, encena o saldo da travessia de *Junco*. Fluxo interno e reparador do sujeito poético, a lágrima, “uma água espessa, só, salgada, quase /sêmen, há muito represada”, transborda dos seus olhos, carregando em si um “espelho enciclopédico” que propõe o desafio de coerência da matéria poética e autobiográfica, a qual, como uma miniatura de Máquina do Mundo particular, conteria “esse sol de mil reflexos/ esse lagarto de mil rabos/ em que o dia inteiro se explicava / (ao menos eu achava)”: isto é, a explicação do dia, que corresponde à formalização da trajetória existencial do sujeito na praia em sentido. Uma vez expelida, a lágrima, “[...] meu único veio//veraz, descendo inevitável/ pela cara, minha cara”, explicita a heterogeneidade do conteúdo de sua empreitada como um inventário do imundo do poeta, de seu bestiário — “onde os olhos dos lagartos /cachorros e siris /que em sonho e com palavras/ apascentara longamente” — à suas obsessões referendadas — “ou parentes, texturas, corpos sólidos” —, corpo excessivo a ser reativado numa relação autocrítica com a figuração de seus próprios processos de intervenção no

mundo: “solitários, agora congelados/ aprisionados qual bonecos/de piche, ranho ou lava /oferecidos como réplicas/pálidas/à criança cruel de minha arte/ sim, em minha lágrima/ refletiam todos// e ainda a própria praia”. A expulsão da lágrima, se purifica o sujeito de sua *húbris* ao externalizar a Máquina particular de seu interior, também é por ele ressentida, uma vez que pesa na sua queda a perda do projeto que ela igualmente congregava, agora contaminada e reintegrada à matéria inespecífica do mundo: “misturou-se à areia / fétida/ de um perfume onde a vida se mascara.// E a água de uma onda logo veio/somar um sal mais grosso ao dela/ voltando a cena ao que já era /praia, praia, praia, praia.”

O gesto radical de perda e disforia que denunciam uma volta ao que já era, no entanto, precisaria ser pensado na lógica interna das ambivalências do livro e, mais amplamente, do discurso poético de Ramos, que advoga em favor da irreversibilidade das ações oriundas do contato eu-mundo e contra a literalidade daquilo que vemos: praia, praia, praia, praia. Ou, em outros termos, o que vemos sempre guarda sua contraparte negativa, que dificulta o sentido final esperado ao cabo do cálculo do ganho e da perda, da inclusão e da exclusão do campo poético. Marcada pela probabilidade da perda e da dispersão, a lágrima não deixa de correr ao mar, e, com isso, retomar o que igualmente “já era”: o processo de travessia de uma frágil herança, sem resultado ou sentença. Ao perder-se do sujeito, a lágrima torna-se herdeira do impasse e herança que relança o entendimento aporético da relação entre o desafio do sentido e a conformação ao campo comum. Não deixa de ser mais uma volta (já marcada pela diferença) dos impasses da poesia a propósito de um discurso ecológico do que a realização possível dessa passagem. Mas, talvez, ainda mais radicalmente, o relançamento da lágrima contenha a atualização da dúvida de como responder à Máquina do Mundo, a propósito de seus próprios termos. De certa maneira, o corpo do poema 43 constitui-se de uma gestualidade que performatiza a gramática de abertura e fechamento, aceitação e recusa contidas na cena drummondiana, de modo que se torna difícil reconhecer, propriamente, onde está a Máquina e onde está o sujeito, até a resolução que parece sugerir uma relação de autoimplicação e suporte: o sujeito no interior da Máquina, e a Máquina no interior do sujeito. Mais do que repetir o *ethos* drummondiano diante da oferta, ainda que em certa altura pareça ser esse o encaminhamento proposto, o poema inclui para si a impossibilidade do cálculo entre o excesso da aceitação e a perda da recusa, enquanto inclui ao problema a especificidade ecológica e institucional: uma disputa sobre os limites e reconfigurações possíveis daquilo que entendemos por Mundo.

De todo modo, a anulação imprevista da resposta à Máquina acaba por solicitar um regresso à velha cena drummondiana, com especial atenção para o que ali já havia em termos de instabilidade e de modulação da resposta que conhecemos na ponta da língua. Talvez ainda haja algo a ser dito, por exemplo, das sutis movimentações do eu poético de Drummond: desviante tanto do confronto, quanto do pensamento — “para quem de a romper já se esquivava/e só de o ter pensado se carpia” —, não deixaria, no entanto, de somatizar nas mãos pensas algo das reverberações vindas dessa Máquina, que, igualmente impactada, também ia se “miudamente recompondo”, e, com a qual, na forma de tradição, o poeta já teria constituído um histórico de convivência, leitura e responsabilidade. Dessa alteridade sujeito-máquina, marcada pelas contaminações e hesitações que antecedem e sobrevivem ao contato, caberia pensar o que a poesia poderia gestar da relação a despeito da recusa e quais os limites dos restos e concessões implicados ao encontro que, longe de ser resolvido, continuaria a acontecer, assombrando a estrada pedregoso de Minas a dos pósteros. Um dos modos de voltarmos nossa atenção, mais uma vez, para os momentos em que a poesia brasileira contemporânea solicita a Máquina do Mundo seria exatamente o de atestar o problema para além das dicotomias da aceitação e da recusa, do fechamento ou da reabertura, e mais pela compreensão de como a herança drummondiana inventa um *lôcus* crítico ainda produtivo, aberto para ser habitado e reconfigurado toda vez que o gesto poético encontra necessidade de tomar a palavra e encenar os impasses históricos da poesia ao campo público de seu tempo.

Referências

- BOSI, Alfredo (2003). “A máquina do mundo” entre o símbolo e a alegoria. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*. São Paulo: Editora 34. p. 99-121
- CAMPOS, Haroldo de. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- DAYRELL, João Guilherme (2024). A máquina do mundo e o jus publicum europæum: Ricardo Aleixo, Nuno Ramos e um Antropoceno outro. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 26, p. e20240922.
- GARCIA, Luis Eduardo Veloso (2016). Reflexos da Máquina do mundo recriada-e novamente evitada-em Junco (2011), de Nuno Ramos. *Estação Literária*, v. 15, p. 130-146.
- GIORGI, Gabriel (2018). “Un suelo que no deja de moverse:” temporalidades no-humanas de Nuno Ramos. *Matraga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 25, n. 45, p. 597-613.
- MERQUIOR, José Guilherme (2016 [1965]). A máquina do mundo de Drummond. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. São Paulo: É Realizações. p. 70-78.
- RAMOS, Nuno (17 out. 2010). Bandeira branca, amor. *Folha de S. Paulo*, v. 17.
- RAMOS, Nuno (2011). *Junco*. São Paulo: Iluminuras.
- RAMOS, Nuno (2019). *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Editora Todavia SA.
- SISCAR, Marcos (2012). *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor.
- SISCAR, Marcos (2010). *Poesia e crise*. Campinas: Editora da Unicamp.
- STERZI, Eduardo (2025). Túmulo de todo ato. In: SILVESTRE, Osvaldo; CÁMARA, Mario (Comp.). *Nuno Ramos e a experiência dos limites*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grumo. p. 117-140.
- STUDART, Júlia (14 jan. 2012). “Máquina do mundo cão”. *O Globo*. Caderno Prosa e Verso.
- WISNIK, José Miguel (2018). *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.