

E CADA GESTO SERIA UM TEXTO
(O CARÁCTER COMPÓSITO DE Ó DE NUNO RAMOS,
PARADIGMA DE LITERATURA HÍBRIDA)

CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO

Universidade da Coruña

ppereiro@udc.es

Abstract

In this essay, «*And each gesture would be a text* (The composite character of Ó, from Nuno Ramos, paradigm of hybrid literature)», it is intended to deal with the current literary trend of hybrid fiction and its projection towards future. The paper takes as a starting point the analysis of the composite text Ó, from the writer and Brazilian plastic artist Nuno Ramos, since it is considered a paradigm of the harmonic amalgam of diverse writing, elements as well as plastic and philosophical elements, together with the mixture of many discourses such as those of the essay, narrative, poetics and drame.

Keywords: Brazilian literature, hybrid fiction, writing and plastic arts

Mover-se-iam entre alfabetos físicos perceptíveis aos seus cinco sentidos (e ler talvez constituísse um sexto, que reunisse e desse significado aos demais), e cada cor seria música e cada música seria mímica, e cada gesto seria um texto. [Nuno Ramos: Ó]

Neste traballo, abórdase, como pano de fondo, a pertinaz presenza nos discursos literarios das últimas décadas –e non só– das escritas hibridizantes; isto é, das modalidades literarias que, edificando obxectos compósitos, entrecruzan modos que proveñen dos diferentes xéneros canónicos con tendencias discursivas afluentes e procedentes doutros campos artísticos.

A pretensión última é a de estruturar unha reflexión, proxectiva e predictiva, desde a situación actual e a partir dunha obra concreta e caracterizada deste teor, sobre a entidade destas escriturais modalidades, interartísticas e interxenéricas, no espazo literario do presente e do futuro no século XXI.

Con este obxectivo, partiremos e centrarémonos na análise e ponderación indagatoria dos peculiares parámetros con que se estrutura a obra brasileira Ó (2008) do artista plástico, escritor e pensador Nuno Ramos.

Nesta obra amalgamática –a que se lle outorgou o ‘Prémio Portugal Telecom de Literatura 2009’ e da cal, recentemente, ven de ser publicada a súa edición portuguesa–, super-

póñense, de maneira harmónica, os discursos das diversas modalidades narrativas, poéticas e ensaísticas para procurar a cazacruzada de realidades lingüísticas e corporais outras, co auxilio de varios referentes plásticos e dalgúns dos diversos presupostos filosóficos que vigoran na contemporaneidade.

En fin, á maneira dun Simón o Mago calquera, trátase de proxectar no porvir o (re)pensar dunha posíbel dirección literaria, partindo do alicerce analítico dunha certa e exemplar realización concreta deste noso presente.

A tese contextual, que, de maneira basilar e xeral, sustenta estas páxinas, é simple: o camoniano ‘desconcerto do mundo’, a conturbada situación social e a mutante amálgama cultural en que progresivamente nos introducimos desde o último período intersecular –intensificada neste tempos ou, con maior precisión, momentos en que estamos– xera un espazo de dúbida e contestación crítica e categorial. A este espazo corresponde, entre outras moitas, unha escrita híbrida que, na contundente *via negationis* –expresión utilizada por Eduardo Lourenço para o discorrer plástico do século pasado–, está a incorporar e subverter a literatura que coñecemos en modo rigoroso e produtivo.

Pois ben, nunha apriorística radiografía inicial, na nosa modesta mais convicta opinión, da repetida lectura que Ó de Nuno Ramos solicita pode derivarse unha tripla afirmación caracterizadora e valorativa: en primeiro lugar, é unha obra peculiarmente fronteiriza, mais indubitabelmente literaria, que aúna, nunha equilibrada dosificación, os tomasianos conceptos de *uti e fruti*, da utilidade perceptiva e do desfrute pracenteiro; en segundo lugar, é unha *magnum opus* que funciona como *page turner* –isto é, funciona na lectura como un deses libros que non se pode deixar; por último, de entre outras moitas consideracións tamén posíbeis, diríamos que é tamén un complexo texto que, polo feito de se distanciar da ficción de *gare*, da literatura só do entretenimento, parece estar orientado para relectores máis do que para lectores.

Como facilmente se pode deducir, os xuízos de valor de excelencia para esta escrita, que rexen a nosa abordaxe, derivan do fascinio que a súa alternativa e diferencial proposta nos ten producido.

Mais, de onde provén, en que se basea a atracción que a súa inmediata lectura e a nosa mediada reflexión nos produciu?

De que, en síntese, é un deses textos que, indecidíbeis e dubidosos, se sitúan entre os xéneros canonizados do ficcional e do memorial, que procuran apañar algo de indeciso, mais decisivo, de aprehender, aplicando *ad hoc* recentes posicionamentos do profesor francés Bruno Blanckeman.¹ Non obstante, sendo certo o que acabamos de referir, é preciso

1. A respecto deste e outros aspectos que logo referiremos, este ensaísta *sorbonnard*, significativamente autor do ensaio *Les fictions singulières* (1982), afirma que “tout est loisible en la matière, quand le doute rime avec l’esprit et s’arrime à une appropriation singulière des formes”, considerando que, para autores como Pierre Michon ou Pascal Quignard –e, *mutatis mutandis*, tamén de fácil atribución para Nuno Ramos–, “en faisant de la langue un lieu de création, et pas seulement un mode de communication ou un moyen d’expression, la litté-

que se repare desde xa no feito de estes textos de Ramos realizaren, máis do que a disolución dos xéneros, a medida conxunción dos mesmos.

A pesar de todo, para responder completamente á pregunta previa, habería que acrecentar a este considerando xeral, un outro profético e do ámbito do circunstancialmente persoal. A finais da década de 70 do século pasado, o protético poeta e artista de ruptura Joan Brossa, en vehemente conversa privada e con paradoxal rigor, trasladábanos a predicción e a proxección para o actual século da consolidación dunha modalidade ficcional híbrida e compósito, expresada con *delectatio morosa* e construída con *disjecta membra*.

Emitida para o inmediato futuro tanto desde un, na altura, próximo pasado escritural –de que era emblema a ficción beckettiana *Molloy* (1951)–, canto a partir de escritas do presente –das cais lembramos agora a súa posterior mención da repetidamente premiada e insólita *Fortuny* (1983), ‘novela de artista’ do poeta e invulgar ensaísta catalán Pere Gimferrer²–, coincidirán connosco que esta ‘profecía’, a pouco que un revisite a actualidade das literaturas occidentais, parece que vai camiño de, cando menos tendencialmente, cumprirse.

De feito, para alén de Ó, mentres redixía estas liñas tiña o pracer de tomar coñecemento dos dezanove libros da desmedida ficción, travestida de dilatada xenealoxía sobre as sensacións e entrecruzada co memorialismo e a *varia* discursiva, *Visión desde el fondo del mar* de Rafael Argullol, publicada pola editorial Acantilado neste setembro de 2010, máis unha mostra exemplar do que o escritor e esteta ten denominado ‘escrita transversal’ e ‘nova ficción do século XXI’ que, en palabras do crítico Manuel Cruz (2010, p. 12), “establece con el lector un inteligente juego de complicidades y *simpatheias*, que constituye el orden profundo del texto”.

Pois ben, estas dúas anómalas ficcións poden ser vistas como perfectos e acabados exemplos, en diferenza, desta tendencia escritural espúrea do seu/noso tempo, e os seus autores, Ramos e Argullol, deben ser contemplados –servíndonos da fórmula da inmortalidade literaria, “maestría más representatividad igual a fama”, do heterodoxo ensaísta mexicano Hugo Hiriart (2010, p. 102) en *El arte de perdurar*– como dous mestres “coronadores” e representativos fronte aos “iniciadores” (p. 97) que, cumprindo coa “demanda de arriesgue y originalidad”, teñen asumido que “el artista tiene que singularizarse, pero dentro del lenguaje de su tiempo, no en el limbo del anacronismo conservador” (p. 93).

rature creuse l'écart avec les tics du temps, les marqueurs culturels, les systèmes de valeurs, les automatismes idéologiques que toute langue articule comme naturellement, véhicule comme spontanément”, para finalmente concluir que dos seus “textes indécidables, entre les genres, hors champ, en dérive des corps constitués, en gain de densité, cherchant à saisir quelque chose d'indécis mais de décisif. Queleque chose qui ressemble à un tour-nant” (Blanckeman, 2010, pp. 84-85).

2. Octavio Paz (1984, p. 26), tras unha lúcida e suxerente relectura da obra, cualificouna de “álbum visual hecho de palabras”, en que “la tapicería verbal es una alegoría moral” nunha “continua metamorfosis que se resuelve en continua repetición” e onde “la unidad del libro no está en la historia, sino en la trama”, usando esta última palabra “en su sentido primero”.

Item máis, esa instalación creativa de ambos nunha das linguaxes rendíbeis do noso tempo responde á necesidade de a literatura se alicerzar sobre un conxunto referencial que xa non é o das *nevoas de antano*, pois impónse a evidencia –como é difícil, por veces, explicar o evidente!– de que xa non serven os pasadistas puntos de acordo e desacordo doutroa, isto é, resulta manifesto que, *grosso modo*, xa non son literariamente funcionais aquelas “alusións perdidas” acuñadas por José Emilio Pacheco e reutilizadas polo intelectual, tamén mexicano, Carlos Monsiváis (2007, pp. 53-54).

En fin, retomando o obxecto central destas digresións e para nos elucidarmos a pouco e pouco, parece conveniente levantar unha segunda, esencialista e necesaria pregunta: que é Ó?

Para responder, relativizaremos e, en parte, descuraremos a advertencia foucaultiana de que ‘xa non é válido preguntarlle a súa opinión ao autor’, servíndonos tamén das diversas ‘explicacións’ deste escritor e artista ruminante e sumamente reflexivo.

É así que, por un lado e ao longo de múltiples e diversas entrevistas, en que Nuno Ramos, nestes tres últimos anos, foi respondendo con rubricas simplificadoras ou en termos comparativamente metafóricos con outras cousas, obxectos e/ou realidades tanxíbeis, a obra Ó é definida, en enumerativa e significativa transformación acumulativa, como ‘falsos ensaios’ ou ‘ensaios amalucados’ ou ‘ensaios que non pretenden concluír’ ou ‘ensaios sobre a nada’ ou ‘libro de fragmentos’ ou ‘narrativas entre a poesía e o pensamento’ ou ‘*boneco de piche*’ ou “livro de poesía” (Duarte, 2010, p. 18) ou...

Por outro lado, o carácter proteiforme da obra, que xa se deduce da inestabilidade definitoria autorial, provoca tamén que a catalogación da Cámara Brasileira do Livro, presente, por exixida, nas páxinas de créditos da primeira edición, se limite a definila cun xenérico “contos brasileiros”, mentres que, en diversas críticas e reseñas xornalísticas –sempre remarcando a súa ‘orixinalidade’, o que non é necesariamente certo nin unha cualidade en literatura, mais que sí é máis un indicio e índice da *mouvance* que caracteriza a obra–, se teña falado de ‘ficcións subvertidas’ ou ‘amalgama de discursos’ ou ‘textos ficcionais que *flertam* con teses e análises’ ou...³

Como facilmente se pode deducir desta caótica e heteróclita enumeración, resulta palmario que, tanto o propio autor como os expertos en taxonomía literaria (e non só), a respecto deste literario ‘buraco negro’, padecen máis para clasificalo que para desclasificalo.

Se asumirmos –como nós sen dúbida asumimos–, bouvardiana e pecouchetianamente con Flaubert, que hai que repudiar a ‘burguesa manía da clasificación’, diríamos que todo o

3. Debido á nosa intención de –por via de algúns *exempla*, aleatorios mais significativos, con independencia de onde se e/ou quen os emitan– simplemente *faire le point* da problemática delimitadora e definitoria deste peculiar espécimen ficcional, esperamos que os lectores desculpen a propositada omisión da enfadoña enumeración das referencias concretas das diferentes entrevistas e das diversas críticas e reseñas referidas na bibliografía final, aliás, a maior parte delas –senón todas– facilmente accesíbeis na internet co ambiguamente facilitador instrumento googleiano.

contemplado no anterior magma de intuítos definitorios é certo e, paradoxalmente, tamén non o é.

É así que, nunha descrición intencionalmente anacrónica, nós describiríamos o Ó, por unha parte, como un conxunto de títulos que son índices e motes, xeradores de glosas –ou viceversa–, de *digressions* á francesa –que se distancian e aproximan da temática que flúe–, comandados pola palabra e pola irresponsabilidade gozosa do indocilmente ensaístico, entremisturado, en diversificado doseamento, coas discursividades canonizadas do poético, do ficcional, do teatral e da cronística. Por outra parte, xa no que di respecto aos temas e motivos temáticos abordados, poderíamos continuar esta nosa abreviada descrición afirmando que Ramos (2008, p. 30), como un dos “ventríloquos das coizas”, fai que este “texto físico” trate de maneira basilar sobre o ‘eu’, a linguaxe, a escrita e, especialmente, a materia, a vellice – que estrutura de maneira circular o volume, facendo que o texto inicial reverbere no final– e o corpo. Por último, digamos tamén que, ás dezoito glosas textuais fragmentares, se suman, intercaladas e diferenciadas en itálica, sete ‘Ós’ á maneira de *illuminations* rimbauadianas, nos parámetros do canto e do elexíaco e mais, en simultáneo, introdutorios, conclusivos e multiplicadores da fluencia temática do conxunto.

Mais convencidos de que perante un problema complexo, é conveniente parcelalo para mellor o entender, expliquemos –tendo presente o sentido etimolóxico do *ex plicare* de que deriva–, progresivamente descubrindo pregues, un algo máis a respecto do impulso da materia literaria que conforma o carácter compósito deste referido *boneco de piche*, ao que todo se *gruda* ou cola, e do *élan* plástico e filosófico a que xensiacamente obedece.

Resulta peculiar que o feito de Ó ter sido galaradoado, en novembro de 2009, co prestixioso premio literario antes referido foi percibido, por non poucos medios, autores e críticos braileiros, de maneira polémica. Na realidade, esta distorcida percepción partía dos sempiternos gardiáns da distinción entre os sagrados campos do plástico e do escritural, ao consideraren que se premiaba o resultado dunha intromisión dun (re)coñecido artista plástico nun espazo que non lle correspondía e/ou no que era unha especie de neófito amator. Esquecíase ou queríase esquecer que Ramos xa tiña unha interesante e dilatada traxectoria literaria,⁴ con obras híbridizantes de tanto interese como as expresivamente beckettianas *Cujo* (1993) –centrada na abordaxe aforística de temas como o recobrimento, a pele ou as alquimias transformadoras– e *O pão do corvo* (2001) –que continúa a desenvolver, noutros parámetros expresivos menos concisos, como referente basilar, as mudanzas metamórficas das materias e/ou das linguaxes.

4. Con posterioridade, en 2007, publicaría a miscelanea *Ensaio Geral*, reunindo colaboracións xornalísticas e interventivas de variada temática e reflexión, así como, neste 2010, as peculiares e excelentes narrativas do *Mau Vidraceiro*, en que, non por acaso e con innegábel orientación de lectura, o título deriva do duplo protagonista dun dos *Petits poèmes en prose* de Baudelaire–, estando anunciada, tamén para este ano, a publicación do seu primeiro libro de poemas *tout court*, *Junco*, ao cal, cando rediximos estas liñas, só tivemos un acceso moi parcial a algúns textos difundidos na rede.

Ben é certo, no entanto, que Ramos é un autor de referencia no panorama intersecular das artes plásticas brasileiras (e non só). E non é menos certo que, unha certa transitividade plástico-escritural percorre, de maneira implícita e explícita, a súa textualidade, de que son mostra expresións como “e cada gesto seria um texto” (Ramos, 2008, p. 29), con que intitúlamos estas páxinas, ou a ilustración da capa da edición brasileira que reproduce un ‘detalle’ da moi interesante obra escultórica de 2005 *O que são as horas?*, realizada en area comprimida e óleo queimado. A ilustración⁵ representa a imaxe dun ‘Ó’, indicial dunha parcial vontade interartística e suxestiva a respecto de paralelas potenciadas de complementar lectura.

Neste sentido de transitividade interartística en que o autor e a obra se reconecen, tamén son patentes no seu discurso literario diversas referencias explícitas a un ‘caderno de notas de artista’, pois a xénese da obra está asociada ao labor artístico do autor no seu atelié, ou outras reverberacións e referentes *lato sensu* ou estritamente ás artes, como, por só citar algúns exemplos, no texto catorce, á Bienal de São Paulo e ao museu vacío anterior a calquera finalidade, ou, no segundo texto, a impresionante écfrase da ‘Tumba da familia Brión’ en San Vito de Altivole (norte da Italia) do transgresor arquitecto italiano Carlo Scarpa –tratada como as clásicas e sombrías ruínas de Piranesi– e a colaxe de palabras a partir das gravuras do impar artista carioca Oswaldo Goeldi –unha e outra referidas como referentes da escrita polo autor na “Observação” final do volume–, e, especialmente, no pertinaz diálogo, no ámbito temático do corpóreo e na obxectualización da palabra e mais da expresión, da inestabilidade e transformacións (non á maneira kafkiana) da materia, característica de grande parte da obra plástica de Ramos.

O texto intitulado «No espello», non por acaso, encerra a obra –coa alusión “Ao contrário do que pensava Dorian Gray (mas como já sabia o seu retrato)” (Ramos, 2008, p. 274)–, temos para nós que remitindo a un espazo especular e/ou especulativo –no sentido en que que o conceptualizara o filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser no breve e moi intelixente ensaio «Do espello» (1966) e na esteira do pensamento de William Morris, asumido por Wilde como pano de fondo do ‘sentido estético’ en *The Picture of Dorian Gray*, considerando unidas utilidade e beleza.

Porque, ademais, aflora como base magmática a formación filosófica do autor: entre as moi diversas e plurais correntes do pensamento, mencionemos o seu spinozismo de base e a idea deleuziana e, de maneira subsidiaria, guattariana –enunciada na reflexión a dúas voces de *Qu’est-ce que la philosophie?* (1991)– de que, “se existe pensamento na arte [e/ou na escrita artística], é [...] sob a forma de percepções e de afectos e não sob a forma de conceitos” (Talon-Hugon, 2009, p. 98). É así que, con rigor e precisión textual, Ramos

5. Talvez por condicionamentos da colección ‘Sabíá’ de literatura brasileira en que se insere, esta ilustración e os seus efectos derivados infelizmente desaparecen na capa da edición portuguesa (2010) da editorial Cotovia, por outra parte, editorialmente moi convincente e conseguida no que diz respecto á reprodución do propio texto.

escribe o pensamento, esa *vita contemplativa* de que Hanna Arendt aseguraba que, sen ela, a *vita activa* non tería valor, acabando baixo o xugo do estéril simulacro e da banal repetición.

Presididos pola flaubertiana “*déplorable manie de l’analyse*”, así como asumindo a súa derivada “doute” absoluta,⁶ debe atentarse en que a discursividade de Nuno Ramos se sitúa conscientemente neste territorio dubitante e dubioso de que xa falamos, entre outros motivos, porque o sinuoso discurso fragmentar está permanentemente a *vivre à l’essai*, isto é, está a moverse deliberadamente no territorio do estatuto ficcional e da hipótese. De feito, a respecto e como mostra desta instalación da abalante voz narrativa, abondará con reproducir algunhas citacións textuais: *scilicet*, no primeiro texto, “como uma via intermediária, procuro entrar e permanecer no reino da pergunta – ou de uma explicação que não explica nunca” [...] “permaneço no meu torpor indagativo [...] tentando unir pedaços de frases e pedaços de coisas vivas” (Ramos, 2008, pp. 18-19), ou, no texto decimoséptimo, “A enorme dúvida” [...] “Sim, porque podia-se então duvidar de tudo, mas não como quem procura resposta” (Ramos, 2008, pp. 196 e 197), ou...

Do até aquí exposto, podería parecer que a inequívoca estrañeza de Ó proviría de o feito de ser unha obra ‘original’ surxida *ex nihilo* ou un artefacto literario producido *ex novo*. Nada máis lonxe da realidade, no sentido en que, sendo evidente a raridade da súa acabada textualidade, é o resultado da deglución –case diríamos, ‘canibalización’– de aspectos diversos da tradición literaria e, especialmente, da ‘tradición da antitradición’ da modernidade;⁷ aspectos tirados, cunha maior ou menor entidade e presenza, da obra de moi diferentes escritores –por veces, definida e explic(it)ada, en diversas entrevistas, polo propio Ramos.

Deste xeito, nunha aleatoria relación, poderíamos sinalar e identificar na obra diversas influencias e/ou afluencias de entre unha abranxente multiplicidade de posibilidades.

Por unha parte, do espazo literario brasileiro, podemos anotar as seguintes: a da “verdadeira abstracción”, en que “o concreto e o abstrato se misturam”, de Carlos Drummond de Andrade;⁸ a do efecto epifánico da obra de Clarice Lispector co “pequeno infinito da *epifania*” (Ramos 2008, p. 172) –repárese en que o texto vintedous leva por título «Epifania,

6. “La *déplorable manie de l’analyse* m’épuise. Je doute de tout, et même de mon doute”, expón Gustave Flaubert, en carta dirixida a Louise Colet do nove de agosto de 1846 (Biasi, 2010, pp. 69-70).

7. Escribir –sabémolo– é ter lido, e elixido modelos. Neste sentido, para alén da basilar escrita beckettiana –coa súa impronta joyceana e kafkiana–, a que a seguir nos referiremos en concreto, como *mainstream*, corrente principal ou liña mestra de que deriva e en que se insere, Ó podería, natural e experimentalmente, situarse en diferenza na esteira da diversidade que, em ámbito brasileiro, representan a escrita delirante de *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos, o discurso esquizoide do *Fluxo-Floema* (1970) de Hilda Hilst ou a disgregación do discurso ficcional de *Água viva* (1973) de Clarice Lispector. Mais conste que non estamos a falar tanto de influencias directas, falamos máis ben de afluencias que, analoxicamente, emerxen da(s) lecturas(s) como significativos harmónicos de sentido.

8. A explicitada sombra drummondiana prolóngase tamén en Nuno Ramos artista plástico, especialmente naquelas obras en que a palabra forma parte substancial das mesmas, como, por exemplo, na súa coñecida e interventiva instalación de 2004 sobre o poema «Morte das casas de Ouro Preto» de *Claro enigma*.

provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não»–, así como a coincidencia no tratamento da linguaxe como materia (sonora, mais non só), nun compartido spinozismo e mais certas alusións intertextuais –por exemplo, no texto sexto, «Galinhas, justiça»–; a de...

Por outra parte, doutros espazos editoriais, podemos referir varias: a do *mot juste* de Flaubert; a da exacta prosa de período caudaloso, e incesante, “interminábel e infinitamente inclusiva”, de Proust; a do *essai* e a *errance* de Montaigne ou a da ‘voz que pensa as cousas e as comenta’ de Emerson; a da visión e a expresión descarnada do real que nos contorna de Thomas Bernhard –como se nos indica na «Observação» final, a secuencia concreta dos paxaros asasinados polos alienados (nun certo sentido tan machadiana), no terceiro texto «Tocá-la, engordar, pássaros mortos», parte dun trecho da obra *Perturbação* deste autor austríaco–; a dos poemas de *Mirlitonades* de Samuel Beckett, que ecoan nas tres pezas teatrais incomunicábeis, aplicacións dunha caricata e “estranha teoría da inexpressividade” (Ramos, 2008, p. 104) do pederasta e Prof. Ancona no noveno texto, «Bonecas russas, lição de teatro» e a da tamén beckettiana negación ou anulación do discurso, por exemplo, no inmediato «*Terceiro Ó*»;⁹ a de...

Fique claro que, ao referir ese conxunto de aspectos, obras e autores, non pretendemos filiar epigonalmente esta obra de Ramos –que, aliás, se explica perfectamente como un outro desenvolvemento paralelo tamén desde a teimosa e coherente evolución e aplicación dos principios a que obedece o conxunto da obra literaria e plástica do autor paulistano–, máis ben, desexamos pór de relevo –e pór en valor– o seu inserimento, en termos de complexa, distante e distinta asunción, nesa liña da modernidade ficcional de que segue a ser paradigma e punto de partida, en xeral, o modo beckettiano e, en particular, o extraordinario e impar modelo ficcional de *Molloy* (1951) –perfilado co acrecentamento das outras dúas ficcións da triloxía, escrita entre fins da década de 40 e comezos da de 50, *Malone meurt* (1951) e *L’Innommable* (1953).

Mais, precisemos: esta inmensa sombra, a súa subterránea e sinuosa impronta na escrita de Nuno Ramos non supón unha mecánica identidade de procesos e intencións,

Na secuencia do referido con anterioridade a respecto da edición portuguesa de *Ó*, é tamén de lamentar a ausencia, na lapela – na *orelha*, á brasileira– da mesma, do «Poema-orelha» de Drummond, ao reducir o excedente (para)texto explicativo e introdutorio de José António Palha que, con suxestiva e produtiva intención, figura na edición brasileira.

9. En paralelo propositado co final de *Molloy* de Beckett no seu apagamento do discurso e do real expresado: “ou tudo é invenção minha?” (Ramos, 2008, p. 98). Dito con outras palabras, trátase do ‘proceso de recificación discursiva’ beckettiana de que un bon exemplo sería este do final circular, en que o texto acaba por se repregar sobre a súa propia negación, remitindo, de maneira complexamente circular, ao inicio da segunda parte da narrativa –“Il est minuit. La pluie fouette les vitres”–: “Est-ce à dire que je suis plus libre maintenant ? Je ne sais pas. J’apprendrai. Alors je rentrai dans la maison et j’écrivis. Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n’était pas minuit. Il ne pleuvait pas” (Beckett, 1963, p. 234).

pois, por moito que as coincidencias sexan de intensidade,¹⁰ as diferenzas do ámbito das estratexias narrativas e das prácticas discursivas son tamén relevantes e significativas. Para alén do feito de ambas as ficcións apareceren comandadas polo principio do círculo vicioso e paradoxal de que falaba Beckett, na súa peza teatral *Fin de partie* –posteriormente *Endgame*–, no sentido de ‘o fin estar no principio e no entanto proseguirmos’, as coincidencias basilares –aínda que non únicas– radicarían na constatábel realidade de os dous autores seren inmediata, perceptíbel e indirectamente autobiográficos, de interrogaren o misterio da relación materia/corpo-espírito, de promoveren de maneira obsidiante a *mise en bouche* ou a ancoraxe do texto no ritmo –e, máis en concreto, pola figura do ritmo que é o *tempo*– físico (máis do que psíquico) da voz, da vocalización, de presentaren a descarnada obscenidade escatolóxica, de situaren a errancia (mental) como elemento central dunha certa estética da transformación máterica e da mudanza das palabras, de...

En suma, gustaríanos afirmar, por un lado, a coincidencia da escrita hibridizante de Ramos con todas as antes referidas (e outras non referidas) no que di respecto ao feito de seren obras de arte que, pois nin se crean nin se elixen, se inventan, isto é, etimoloxicamente se encontran ou se revelan na escuridade interior de cada un dos autores e autoras.

Para finalizar esta distorcida, parcial e condensada exposición, diría que, novamente como un Simón o Mago calquera, voando a partir do presente, ou, con maior precisión, dos sucesivos presentes que teño acompañado, estou convencido de que a modalidade literaria de que é paradigma Ó é unha –sen apagar ou negar outras posíbeis– das máis rendíbeis e seguras polas que ha transitar o literario, en xeral, e o ficcional, en particular, neste século XXI que aquí, pensando, hoxe imaxinamos... Mais, quizais, servíndonos nós tamén da ‘recitificación discursiva’, esta opinión sexa máis vontade do desexo do que realidade do futuro.

Aínda que, na verdade, cunha certa actitude de reserva pirronaina, tamén desexamos que as anteriores consideración e observacións (moi parciais e sintetizadas) non resultasen, finalmente, desfigurantes a respecto da espectacular (a varios títulos) discursividade visada, esperando que poidan contribuír a ir deseñando máis algún camiño do mapa do tesouro que nos permita encontrar e reavaliar a inxente riqueza antigregaria desta obra expresiva do decorrer e mais da innovadora e diversificada liña de escrita híbrida e ficcionalización compósito en que se insere.

10 De entre as cais, adquire unha especial significación, por exemplo, a percepción da negatividade –non depresiva tristeza, ollo!– da visión da existencia que se nos traslada: radical no *Molloy* de Beckett –aínda que sen chegar a excesiva interpretación da súa escrita como expresión nihilista do vacío, do absurdo e emblema da incomunicabilidade– e cunha certa apertura á esperanza no Ó de Nuno Ramos, en coincidencia coa consideración hegeliana de que o negativo, non poucas veces, é condición indispensable para unha progresión espiritual.

Referencias

- Beckett, S. (1963). *Molloy / L'expulsé. Suivis de «Beckett le précurseur» par Bernard Pingaud et du Dossier de presse de Molloy*. Paris: Union Générale d'Éditions (Col. '10/18', 81-82).
- Biasi, P.-M. (2010, juillet-août). Flaubert et son "cher tourment. *Le Magazine Littéraire*, 499, 69-70.
- Blanckeman, B. (2010, juillet-août). Du soupçon aux points de suspension. *Le Magazine Littéraire*, 499, pp. 83-85.
- Cruz, M. (2010, 18 de outubro). No pienses, mira (hacia donde te indico). *Babelia / El País*, pp. 12-13.
- Hiriart, H. (2010). *El arte de perdurar*. Oaxaca de Juárez: Almadía (Col. 'Estuario').
- Marques, I. (2010). Nuno Ramos entre a matéria e a linguagem. A arte híbrida e o pensamento sem fronteiras (Entrevista). [Recuperado o 12 de maio de 2010 de <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03>].
- Monsiváis, C. (2007). *Las alusiones perdidas*. Barcelona: Anagrama [Col. 'Argumentos', 366].
- Paz, O. (1984, 13 de marzo). La trama mortal (Una relectura de *Fortuny*, de Gimferrer). *El País*, p. 26.
- Pereira, R. & Mann, V. (2008). «Entre poesia e pensamento (Entrevista com Nuno Ramos)». *Rascunho. O jornal de literatura do Brasil* [Recuperado o 31 de maio de 2010 de <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&model>].
- Ramos, N. (2008). *Ó*. São Paulo: Iluminuras.
- Ramos, N. (2010). *Ó*. Lisboa: Cotovia (Col. 'Sabíá').
- Santos, M. R. (2008). Bolha de sabão lá se vai. [Recuperado o 31 de maio de 2010 de <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&model>].
- Duarte, L. R. (2010, 24 de Março a 6 de Abril). Nuno Ramos. A arte da passagem [Entrevista ao autor pela aparición da edición portuguesa de *Ó*]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 18.
- Talon-Hugon, C. (2009). *A Estética – Histórias e Teorias*. Lisboa: Texto & Grafia [Col. 'Biblioteca Universal – Estética', 7].