

Mais algumas elucubrações sobre palavras e visualidades nas obras de Nuno Ramos

Further reflections on words and
visualities in the Nuno Ramos's works

Más reflexiones sobre palabras y
visualidades en la obra de Nuno Ramos

Gustavo Clevelares¹

1 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com revalidação do título pela Universidade de Coimbra (UC). Professor efetivo e pesquisador da área de Letras do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4149912050550229>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0212-9479>. E-mail: gustavo.clevelares@cefet-rj.br.

RESUMO

Este artigo busca explorar a leitura de algumas obras que compõe o conjunto de produções híbridas assinadas pelo multiartista visual e poeta Nuno Ramos. Para isso, realizando um breve resgate histórico sobre as transformações da arte moderna e contemporânea, bem como um referencial teórico-crítico a respeito das formas inespecíficas do literário, a partir dos estudos de Florência Garramuño, a proposta central deste texto é investigar em que medida a conjunção de materiais distintos se coloca como marca singular e assinatura de Nuno Ramos, traço estético que se reverbera com agudeza também na sua produção verbal. Com efeito, atravessando exposições, instalações, obras literárias e entrevistas, conclui-se que a inventividade e a fabulação exercitadas nas palavras e visualidades do artista se colocam como ponto central de distinção de sua obra na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE

Materialidade; Arte Contemporânea; Nuno Ramos.

ABSTRACT

This article aims to analyze some works within the hybrid productions by the multi-talented visual artist and poet Nuno Ramos. To achieve this, it employs a historical overview of the transformations in modern and contemporary art, alongside a theoretical-critical framework regarding the unspecific forms of the literary, based on the studies of Florencia Garramuño. The central proposal of this text is to investigate the extent to which the conjunction of distinct materials constitutes a unique hallmark and signature of Nuno Ramos, an aspect that also resonates sharply in his verbal production. Indeed, through exhibitions, installations, literary works, and interviews, it is concluded that the inventiveness and fabulation exercised in the artist's words and visualities stand as the central distinguishing feature of his work in contemporary times.

KEY-WORDS

Materiality; Contemporary Art; Nuno Ramos.

RESUMEN

Este artículo se propone analizar algunas obras dentro de la producción híbrida del polifacético artista visual y poeta Nuno Ramos. Para ello, se parte de un recorrido histórico por las transformaciones del arte moderno y contemporáneo, junto a un marco teórico-crítico sobre las formas inespecíficas de lo literario, a partir de los estudios de Florencia Garramuño. La propuesta central de este texto es indagar en qué medida la conjunción de distintos materiales constituye un sello y firma singular de Nuno Ramos, aspecto que resuena también con fuerza en su producción verbal. En efecto, a través de exposiciones, instalaciones, obras literarias y entrevistas, se concluye que la inventiva y la fabulación ejercidas en las palabras y visualidades del artista se erigen como el rasgo distintivo central de su obra en la contemporaneidad.

PALABRAS-CLAVE

Materialidad; Arte Contemporáneo; Nuno Ramos.

O que penso quando falo em Nuno Ramos

Exercitar a leitura do conjunto de produções híbridas assinadas por Nuno Ramos na contemporaneidade, em uma perspectiva crítica e poética, permite-nos compreender a singular relação de tensão entre materiais e linguagens que dão continuidade e descontinuidade às suas obras. Para a produção deste ensaio, aposto nesse traço relacional entre linguagens como gesto potente de uma subjetividade melancólica comum a Nuno Ramos, a qual, para além das inúmeras obras que não se pacificam com a política do seu tempo, climatizam-se, a meu ver, pela noção de inacabamento e alcance frágil de uma totalidade utópica por meio do excesso.

Sem a pretensão de ler toda vasta produção de Nuno, menciono inicialmente a série de quadros “Quadros sem título” (seu primeiro trabalho, datado de 1987 e produzido ininterruptamente até 2008) porque tal produção funciona como figura-argumento que nos ancora inicialmente na hipótese de que a orgia de estilos da década de 1980 — decorrente da crise das vanguardas em seu sentido ideológico e teórico-crítico — talvez tenha sido responsável por arrastar o artista para uma rede de influências capaz de proporcionar a criação de obras nas quais a matéria se expande, se dissolve, se derrete, se arruína e se restitui, criando autoteorias e atravessamentos entre linguagens díspares que problematizam a própria noção de materialidade, seja antes no campo da visualidade, seja posteriormente na produção verbal.

Relembrar aqui o espaço-tempo de origem do conjunto inicial da série “Quadros” permite também desdobramentos de leituras das obras que já se insinuavam como um porvir na trajetória de Nuno Ramos ainda naquela época, a década de 1980, adensando-as de camadas de sentido que engenhosamente provocam a fruição entre materiais que se processam no exercício-limite radical de sua produção. Em verdade, a arte de Nuno Ramos absolutamente não é sutil – ela grita aos expectadores o que a mudez da referencialidade talvez não consiga mostrar. No abismo que se arrebenta e se alarga entre as coisas e os seus significados, no mutismo-tagarela das formas e dos materiais, o trabalho singular do multiartista paulistano se instala em seus próprios meandros, provoca uma erupção matérica que aproxima sua prática, é claro, guardada as devidas proporções, da classificação aporética de um potencial artista de vanguarda que surge, especialmente, em meio à crise das vanguardas.

Com efeito, da forma obtusa de aglutinar substanciais materiais díspares, parece residir no artista uma subjetividade melancólica que se funde a seus constructos plásticos. Conforme Freud nos apresenta em “Luto e melancolia”, pode-se pensar que ressoa na obra de Nuno Ramos – no seu empreendimento artístico de abarcar todas as formas, materiais e excessos – a sensação de incompletude e inacabamento pelo não alcance de um objeto que jamais pode ser plenamente alcançado. Conquanto a melancolia seja desencadeada como condição daquele que nunca chega a alcançar a totalidade do sentido, haja vista isso contrariar o próprio fundamento da linguagem, ela não deixa de produzir a articulação do enunciador com sua criação, subversão de uma língua outra, não sendo apenas uma forma de resistência e denegação, mas também de potência inventiva.

Nessa perspectiva psicanalítica proposta por Freud, parece paradoxal pensar em uma perda sem que se tenha, de fato, um objeto perdido, vindo a ser, nesse caso, uma “perda objetual que escapa à consciência” (Freud *apud* Agamben, 2012, p 44). Daí, a melancolia, nos conta Freud, apresenta a ambivalente situação de falha da relação com o objeto, na qual irrompe uma força pré-lutuosa, de modo a prefigurar o recesso e a interdição de um objeto a ser perdido, mesmo que não se reconheça ainda sua estrutura. Se considerarmos, então, que a perda de algo que foge ao conhecimento é o limiar da procedência da melancolia, não seria incomum dizer que a acumulação da libido melancólica de um sujeito seria o recrudescimento desesperado do seu desejo diante da conjuntura em que a ideia de posse está fadada a ser, paradoxalmente, inapreensível. Se, por um lado, a aparição fantasmática de um objeto que não pode sequer ser apreendido ou, ainda, identificado opera uma exacerbada disposição do desejo, por outro, em acúmulo, tal energia impulsiona e move as engrenagens do mecanismo melancólico na produção de subjetividades. Pensando a partir disso e articulando à obra de Nuno Ramos, observa-se que tal impulso de tentar dar conta de uma totalidade inapreensível está na base do que o próprio artista considera a respeito dos processos que envolvem seu trabalho: “a energia maior do trabalho vem de não estar pronto, no sentido de querer estar pronto, mas não conseguir, de passar perto disso, mas nunca concluir” (2016, s. p.)².

Faço aqui um breve e necessário recuo cronológico para refletir sobre a questão da materialidade. Já na década de 1950, Lygia Clark, em sua proposta de dissolução entre a pintura e a moldura, reforçou as tensões neoconcretas com os suportes tradicionais, expandindo a obra para fora dos limites quadrantes de uma armação. Esses experimentos inovadores de inversão e radicalização do suporte acabaram conduzindo seu trabalho, fazendo com que a arte assumisse outros espaços críticos de produção, pensados como edificações e instalações — um conceito ampliado para a escultura — e experiências sensoriais, como encontrado nos trabalhos de seus contemporâneos, Hélio Oiticica e Tunga, de forma semelhante, na mesma época.

De relevância categórica para os desdobramentos dos quais as artes visuais experimentariam dali em diante, a década de 1960, em contiguidade com as transformações ocorridas nos anos anteriores, induziu, mediante a associação crítica entre os eixos político, econômico e cultural, uma espécie de origem difusa ao que chamamos hoje de arte adjetivada como *contemporânea*. A esse propósito, as criações artísticas dotadas de maior emancipação e extrapolação dos materiais e das formas – aspecto que se consubstanciou na esteira da reflexão e da provocação de Marcel Duchamp acerca do conceito antípoda de antiarte – sustentaram os agudos debates da década, os quais envolviam uma reconfiguração estético-conceitual dos objetos estéticos produzidos na fragmentação da arte enfrentada no contexto da pós-

2 A respeito da montagem de sua exposição “O Direito à Preguiça”, no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte, Nuno Ramos tomou notas da experiência que vivia durante a preparação e montagem do trabalho, registrando reflexões teórico-críticas sobre os fundamentos dessa obra. Essas anotações do artista estão publicadas no ensaio intitulado “Fooquedeu”, publicado na revista Piauí em 2016. Cf. RAMOS, Nuno. Fooquedeu. In: Revista Piauí. Texto publicado online na edição 118, em julho de 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/fooquedeu/>. Acesso em 26 de junho de 2024.

modernidade. Com a disposição para explorar lacunas entre significante e significado, a arte pós-moderna, como percebe Hal Foster, “por seu impulso para subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica” (2014, p. 92), não apenas centraliza o debate intensivo e voraz sobre materiais e formas, como também expande uma energia de produção que atravessa as criações contemporâneas.

O que aproximaria a palavra poética de Nuno Ramos desse manancial crítico da arte em relação às suas formas? Com a força de um trabalho que ora se aproxima, ora se distancia da arte das décadas anteriores, o problema da materialidade na obra de Nuno Ramos a partir dos anos 90 evidencia, do ponto de vista artístico-conceitual, uma dobra e um certo escoamento incontável de energias em suas variadas criações marcadas sempre pelo excesso. Seus materiais se dispõem no ateliê para, em comunhão forçosa, adornar e provocar o entrelaço no contato com outros materiais, os quais se embrenham livremente e figuram dispersivos pela obra a criação. Não diferentemente, no âmbito verbal, na publicação de *Cujo*, de 1993, seu primeiro livro, ainda que amplamente instalado nas nuances do signo verbal, existe a construção de uma espécie de narrativa de bastidores, na qual aparecem essas torções entre materialidade e linguagem enfrentadas nos exercícios-limites das visualidades produzidas pelo artista como desejo pulsante pelo alcance da totalidade, produzindo uma subjetividade melancólica nos constructos do artista.

Formado como uma espécie de diário ou livro de anotações dos registros criativos do ateliê, *Cujo* compõe-se de pequenas narrativas e descrições dos confrontos estético-conceituais e das variadas inflexões decorrentes do seu percurso criativo em processo. A esse respeito, tal livro foi publicado pela primeira vez em 1993 em uma triagem de 150 cópias artesanais assinadas por Nuno Ramos, que posteriormente republicaria a obra pela Editora 34 sem as características originais. Essa primeira publicação, feita em papel quase transparente, soa feito um movimento estético encenado para fazer com que palavras impressas em uma fina página estivessem em refluxo, em contiguidade permanente, com os escritos da outra página, como uma proposta de sobreposição visual da matéria verbal com efeito visual. Essa estratégia plástico-verbal, novamente, parece um esforço contínuo para questionar as tensões a respeito da pele dos materiais, da visualidade, tal qual desse continuidade a esse gesto contínuo da obra de Nuno Ramos em testar todos os limites dos materiais e das formas como fruto dessa subjetividade melancólica fruto de uma suposta ilusão de totalidade.

Enquanto proposta estética, na continuidade de zonas relacionais com materiais heterogêneos e polivalentes, Nuno Ramos arquiteta um livro que demarca, pela primeira vez em sua carreira, o diálogo plástico-discursivo entre uma obra visual pré-existente e seu discurso verbal – linguagens diferentes que se retroalimentam na publicação. Em páginas finíssimas, específicas para o projeto gráfico da primeira publicação, com a palavra transpassando o papel, instala-se uma poética de transvasamentos, em palavras curtas, mas carregadas todas de potência de reverberação e transbordamento do choque matérico que se excede. Nesse sentido de construção do suporte-

livro, as incursões verbais dispostas em *Cujo* servem ao propósito da formação de recortes generalizantes das suas próprias experimentações vivenciadas no seu ateliê de criação, expostas de modo estilizado e não-hierarquizado em reflexões pouco evolutivas nas páginas do livro. Em parágrafos não-raro desconexos entre si, em frases sintaticamente independentes, num discurso entrecortado, a narrativa acumulativa observada em *Cujo* soa como uma busca pela compreensão da trajetória plástica trilhada pelo artista até aquele instante, início da década de 1990, envolvido nessa melancolia relativa à totalidade dos suportes, dos materiais e dos formatos.

Entre palavras e visualidades heterogêneas

Por fazer de sua prosa poética uma conjunção de palavras em desvios e continuidades, quase sem interrupções, o narrador de *Cujo* parece abrir espaço para o exercício de uma prática discursiva metalinguística pouco preocupada com narratividade, como realizou com alguns textos do posterior *O mau vidraceiro*, publicado em 2010. Composto por metáforas e reflexões linguísticas e criativas humoradas, esse livro de contos fora claramente inspirado em *Pequenos poemas em prosa*, escrito por Charles Baudelaire em 1889, no qual o contato com a obra do poeta francês permitiu a criação de procedimentos nos quais parece anunciar uma baliza prévia de leitura em que “se adivinham o desespero prosaico, o realismo crítico, a crueldade distante que caracterizam o poema em prosa oitocentista” (Süssekind, 2010, s. p.). De outra parte, o que estaria em propósito em *Cujo* é um movimentar-se livre na linguagem, deslizar-se nela, com certo desejo de produzir linhas de força que a empurre, a própria linguagem, a um grau intensivo de tensão e reflexão que se opera na escrita crítico-criativa sobre sua arte multimaterial. Esse afirmativo e heterogêneo diálogo entre as práticas visuais e a produção escrita sinaliza que Nuno Ramos, como aponta a crítica feita por Tassinari, “ao procurar por estruturas linguísticas compatíveis com a autonomia da matéria, descobre, dentro da linguagem, o elemento matérico, de modo inarticulado” (1997, p. 201).

Daí, na superfície do papel, Nuno Ramos também não deixa de experimentar simbolicamente diversos materiais, metamorfoseando-os, no caso radical e singular do livro *Cujo*, em fragmentos literários como interrogação e concepção de constructos visuais, tal qual exercita no ateliê. A acuidade do artista, com base na relação entre as visualidades excessivas e a bem construída poética verbal, dá-se no movimento pendular entre inventar a pele das coisas – aliás, também torcê-las ou arrancá-las – e retirar a superfície de significado para colocá-lo em suspensão e devolvê-lo, posteriormente, ao significante no atrito entre matéria, palavra e sentido, no cotejamento entre acepções díspares. Todo esse gesto parece ser feito por uma perspectiva originária de afinidades não imitativas, convertendo a subjetividade melancólica com a qual as modulações e oscilações das matérias são encaradas:

Devolver a cada pele as outras que perdeu, a fumaça à água, à gasolina, ao vidro. (...) A troca constante entre as qualidades das peles devolveria ao mundo sua potencialidade original: a de tudo tornar-se a aparência de tudo, sem privilegiar nenhum momento específico. Seria preciso que o centímetro se assemelhasse ao quilômetro, o um ao vários, o dia à noite etc. Todas as medidas quantitativas, devido à sucessão inesgotável de possibilidades, ficariam reduzidas a uma única medida. O mesmo com as cores, as palavras, as notas musicais. (...) Assim o todo se faria o tempo todo, numa monotonia variada, sem dar tempo ou nome aos seus pedaços (Ramos, 2011, p. 63).

Operar uma leitura da plasticidade do discurso de Nuno Ramos mediante o diálogo verbo-visual de suas obras é prestar atenção aos desregramentos da linguagem. Prestar atenção também aos pontos de contato com a noção de melancolia do excesso, comprometida com os processos de subjetivação do artista. Penso, agora, que foi a partir da minha leitura de *Cujo* — uma das primeiras obras de Nuno Ramos com a qual tive contato — que se desencadeou uma vontade de também avançar na trilha já tanto percorrida pela fortuna crítica dedicada a pensar a materialidade em sua obra visual e literária. Inclusive, o próprio artista parece já resolver inúmeras problematizações que a crítica ainda imputa sobre os limites e as tensões geradas nos seus constructos pelo enlace entre materiais: “a matéria deve caminhar disforme, dispersa, irrepitível, portanto moralmente insubstituível, individuada, indiferente a nós, inclusive. No limite, não poderia ser vista, nem sentida, nem ouvida, nem provada” (Ramos, 2011, p. 15). Aliás, vale mencionar, até meados de 2014, com a exposição “Ensaio sobre a dádiva”, todos os objetos antes usados por Nuno em seus trabalhos visuais estavam quase sempre sob a égide da transformação, da colagem, da fusão, do derretimento, nunca antes inalterados. Essa dinâmica de suas obras tanto plásticas-visuais quanto literárias marcam uma enunciação bruta sempre formulada “no limite entre a potência e o ato, como se quisessem apreender este momento em que a forma não está completamente formada, no qual a potência não passa completamente ao ato” (Safatle, 2015, s. p.).

Minha aposta crítica nos processos de subjetivação melancólica em Nuno Ramos recebe aqui centralidade na medida em que, na ocasião da abertura de “Ensaio sobre a dádiva” (2014), na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, o próprio Nuno abre o jogo e confessa a percepção que sua esposa teve sobre uma radical alteração de sua obra, inclusive referente aos materiais manuseados, a partir dessa exposição realizada em 2014: “Ela diz que eu saí do luto da minha mãe e que cheguei a uma coisa mais alegre, mais jocosa, e fiquei feliz com isso” (2014, s.p.). Pressupondo uma melancolia anterior, essa alteração afetiva radical, aliás, também parece fecunda para pensar os limites e as reconfigurações do trabalho a partir da possível guinada do artista frente a sua produção, agora *menos épica*, como um modo de cuidado de si frente ao desejo contínuo de um apropriar-se de tudo na arte.

Sob essa perspectiva, o trabalho formal do artista-escritor paulistano, dado no agenciamento e na colisão de materiais heterogêneos e nas proposições estéticas por ele delineadas, desdobra uma possibilidade de ler sua obra por um olhar agudo e obstinado, comprometido com uma singularização que busca, neste ensaio, acolher a

chance de apostar que seus gestos plástico-discursivos compõem um campo de ação afirmativa da melancolia frente ao presente intensivo, ressignificando o tom negativo desse conceito psicanalítico, comum às subjetividades emergentes, dada também a consciência da impossibilidade de abarcar as matérias em sua totalidade e de alcançar o que está debaixo da pele esgarçada de todas as coisas.

Esticando essa aposta para o pensamento filosófico, a lógica de Deleuze vem a caracterizar como problemático o ponto que se rompe quando séries se sobrepõem (contínuas interrelações subjetivas e singulares) dando origem ao *acontecimento*. O que, enfim, permite dizer que, no intervalo entre o desejo intensivo por um sentido totalizante e a consciência de impossibilidade desse gesto final, o papel da arte, a meu ver, seria sempre o de interrogar-se sobre como se mover e atuar nesse território de indelévels sentidos móveis. Agarro-me às palavras do filósofo francês: “O problema é determinado pelos pontos singulares que correspondem às séries, mas a pergunta, por um ponto aleatório que corresponde à casa vazia ou ao elemento móvel” (Deleuze, 2007, p. 85). Nesse movimento, o que considero como a consciência melancólica desse imperativo impossível do sentido se dá em tessituras e materialidades difusas e potentes, como força de levante e contraposição à certa “brutalização da percepção” (Safatle, 2015, s. p.), como muito especificamente aponta a crítica de arte contemporânea quando avança sobre a obra de Nuno Ramos: “talvez não haja gesto crítico mais forte do que recusar às ilusões de completude, ou seja, livrar-se da imagem de uma completude cuja violência normativa nos impede de explorar o sentido da resistência de nossos trajetos, da insubmissão de nossa materialidade” (*Idem*).

Sobre o excesso que se instala na obra Nuno Ramos, portanto, considero importante avançar um pouco mais. Em verdade, não apenas por suas tessituras literárias, o artista é um bom contador de histórias. Em 2015, em uma curiosa anedota apresentada por ele em ocasião de uma conferência proferida em Berkeley, nos Estados Unidos, há uma narrativa de ateliê que desejo arrastar para cá. Diante da tarefa talvez pouco confortável de ter que, de certa forma, abrir fisicamente seu ateliê e apresentar os bastidores das suas obras visuais para interlocutores estrangeiros, Nuno começa, em seu discurso público, realizando o resgate de um episódio afetivo de sua memória. Tudo tem base em 2010, quando Rodrigo Naves e Alberto Tassinari, ambos críticos de arte, decidiram empreender o labor curatorial de organizar uma retrospectiva da carreira de Nuno Ramos, conduzida por cerca de 20 trabalhos realizados em períodos diversos de sua produção, a ser exposta no Museu de Arte Moderna, em São Paulo, e no Centro Cultural de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Mencionada explicitamente no ensaio “*Loser*”, escrito por Nuno Ramos, essa anedota torna-se peculiar pela situação narrada pelo artista a respeito do seu encontro, na época de exposição de retrospectiva, com um dos principais curadores do Centro de Arte Contemporânea de Bordeaux, cujo nome ele não se lembrava, mas não esquecia do inglês duvidoso do homem.

Naquela ocasião, após passar tediosamente uma tarde em percurso por todas as obras expostas no centro cultural, com o acompanhamento e explicações exaustivas

sobre cada trabalho, Nuno disse que, no instante da despedida, com certa hesitação misturada a doses de inconformismo, o curador francês o questionou diretamente: “*and who is the other artist?*” – e quem é o outro artista, em tradução livre. Havia ali um profundo estranhamento com a pergunta. Do choque recebido pelo curador francês frente à ausência de “*other person*” (outra pessoa, em tradução livre) que inventasse as obras excessivas em parceria, surgiu uma inquietação do próprio Nuno acerca da visão de pluralidade e excesso imbricada à sua obra. Sentia que, talvez, a bem da verdade, carecesse de um fio condutor que amarrassem e direcionasse todos seus gestos criativos, sempre feitos em um emaranhado de materialidades e materializações os quais se desfiavam em constructos pouco analógicos entre si, como se feitos por artistas distintos. Nesse sentido, na escrita do ensaio “*Loser*”, Nuno Ramos assume o paradoxo no qual se encontrava naquele instante: a noção de um não-formado, marca que, inegavelmente, oferece certa autenticidade aos seus constructos, e que teria, afinal, se *formado* – estaria definitivamente *formada* em torno de sua obra grandiosa.

Embrenhar sobre a feitura e a particularidade dos trabalhos de Nuno, tão ambivalentes, cambaleantes, indecisos, indefiníveis, é um processo exaustivo. Faz parte do inventário artístico do artista um compósito grandiloquente de obras, sejam visuais, sejam verbais, responsáveis por coroar o seu trabalho criativo como um dos mais significativos das artes plástico-verbais contemporâneas no Brasil. Essa magnitude avassaladora de suas criações, não raro, é capaz de gerar certo desassossego para desconhecedores do seu trabalho, como foi o caso do crítico estrangeiro, a respeito de quem é o “*other artist*” que supostamente estaria em seu ateliê. Ou, aliás, e isto muito me interessa neste ponto, caberia saber quais são os “*other artists*” que ressoam intertextualmente em sua clara heterogênea obra para que, carregadas por essa subjetividade melancólica, buscassem sempre o alcance do todo. Claro que há, desde o início, um diálogo interdiscursivo evidente em seus trabalhos, retirando qualquer hipótese de confinamento de suas criações, desmoronando os muros que marcam a suposta originalidade de um falar solitário e unívoco. Da alegria-triste dos sambas de Nelson Cavaquinho, por exemplo, surge o caráter de devoção de Nuno Ramos ao compositor, criando conjuntos de intensidades melancólicas evidentes em substancial parcela dos seus trabalhos.

Ensaio e obras plástico-discursivas de Nuno são, de fato, refratárias das letras de Nelson, observando que a via negativa e o clima lúgubre surgem na poética do compositor como forma de espelho da melancolia que também se constrói na alegria do samba. Como em tantas outras composições, os versos “tire seu sorriso do caminho que eu quero passar com a minha dor” ou “A luz negra de um destino cruel ilumina o teatro sem cor, onde estou representando o papel de palhaço do amor”, todos compostos por Nelson Cavaquinho, são matéria-prima para pensar essa energia melancólica tropical – ou os afetos tristes – que também perpassa todo estilo de Nuno Ramos. Cito aqui dois trechos extemporâneos de canções de autoria do músico carioca para mencionar a força energética vinda do compositor, tal qual um vetor que o empurra para frente, aspecto que se coloca latente na obra de Nuno

Ramos de modo geral. Como pequeno exemplo, houve, em 2002, a mostra “Luz negra”, exposta na Galeria Fortes Vilaça, em São Paulo, em que Nuno apresentou imagens e esculturas – cuja proposta, além da contradição dos próprios materiais sólidos e líquidos, retorcendo a aparência das coisas –, entre tons claros e escuros, para unir o carnavalesco ao fúnebre, conforme fazia Cavaquinho em quase todas as suas composições, numa melancolia tropical. Não à toa, na mesma mostra se exhibe um vídeo de onze minutos, feito em parecia com Eduardo Climachauska, no qual aparecem trabalhadores dispendo grandes caixas de som em covas que, soterrando a música, fazem a violência do ato ser representativa da morada do samba de Nelson Cavaquinho, num pessimismo austero e solene, para entrever como o som enfrenta a terra, evidenciando, mais uma vez, a tentativa de Nuno Ramos de extrapolar continuamente os materiais.

Plasticidade estética do contemporâneo em Nuno Ramos

Conforme Nuno Ramos avança nos circuitos das visualidades e da literatura em sua carreira, não há dúvida de que a obra do artista se torna um espaço amplamente permeável para a produção de pensamento crítico sobre os limites e constituições do contemporâneo nas artes, para além, inclusive, da questão dos materiais e da carnalidade que impõe às palavras. Retornando à conferência proferida por Nuno em 2015 nos Estados Unidos, o artista convida o espectador a perceber, no decorrer de sua fala, justamente uma espécie de fracasso de suas obras em sua proposta paradoxal de ter como eixo de sustentação o que chamo de estética da instabilidade: “há alguma coisa *não formada, não acabada, nunca fixa*, tanto literal quanto simbolicamente, em quase tudo que faço e escrevo” (Ramos, 2017, s.p., grifos do autor). Decerto, no circuito contemporâneo da crítica, as novas práticas criativas no campo visual e verbal da arte conduzem a reconfiguração das reflexões sobre as abordagens dessas obras que não podem mais ser engavetadas a partir de categorias fixas pré-existentes e estáveis, muitas vezes ligadas ao suporte em que se materializam. Assim, a estruturação inconsistente e a ausência de normatividade das produções contemporâneas colocam em jogo a impossibilidade de existência de certos balizamentos generalizantes que categorizassem as obras como artísticas ou não, principalmente devido aos materiais e às formas. Falar em perda da especificidade e em autonomia da obra de arte é entrar em sintonia com o eixo crítico — e, paradoxalmente, ainda mais específico — que permite ler a obra de Nuno Ramos, sobretudo em suas criações peculiares no campo da verbalidade.

Se, nessa perspectiva, as especulações da crítica são bases para a produção destas linhas, a reflexão que encaminha o pensamento ao fora de si da arte cola-se à poética de Nuno Ramos não por ele ser um multiartista, afinal, está na base do seu percurso criativo o manejo com várias linguagens autônomas e com suas possibilidades de criação — pintura, escultura, instalações, poemas, narrativas etc. No entanto, é a partir do constante movimento pendular que ora reforça as fronteiras

entre os gêneros artísticos, ora as derruba de uma só vez, que as criações de Nuno Ramos, ao lado de outras produções artísticas contemporâneas, se colocam sobre a concepção de inespecificidade, tal qual a crítica argentina Florencia Garramuño, em sua leitura da especificidade da arte contemporânea a partir do trabalho de Nuno, considera criticamente como “fruto estranho”.

Trata-se, no cerce desse conceito, da ocorrência de uma corrosão das fronteiras nos modos de expressão, nos suportes e no próprio discurso, presente em variadas práticas artísticas brasileiras e latino-americanas, o que inaugura um espaço quase paradoxal de não pertencimento da obra a uma especificidade, cuja marca identitária dessas produções, para a crítica, seria o próprio inespecífico. Nessa aposta crítica, partindo da nomeação da monumental exposição apresentada em 2010 por Nuno Ramos, intitulada “Fruto Estranho” — cujo nome faz referência a música “*Strange Fruit*” (1936), consagrada na voz de Billie Holliday (Abel Meerepol) — Florencia Garramuño, embora infelizmente despolitize radicalmente o termo do seu sentido originário, aborda as imbricações da linguagem verbo-visual, colocando como eixo a problematização de uma possível perda de especificidade no seio das artes plásticas e da literatura contemporânea. Nesse sentido, a expressão-título remonta figurativamente, pela metáfora do fruto estranho, a fotografia de dois jovens negros acusados de estupro, assassinados brutalmente e pendurados em árvore, em decorrência do ódio e da violência de práticas de segregação racial, no início da década de 30, em Indiana, nos Estados Unidos.

Nesse vetor de pensar a disrupção entre linguagens, materiais e suportes excessivos arriscada na obra de Nuno Ramos, a exploração de formas variadas escapa da arte e retorna para ela mesma um efeito de que as criações artísticas dele estariam sempre deslizando as fronteiras para fora delas mesmas, cada vez com mais radicalidade, ampliando seu escopo criativo para o inespecífico. Escolho avançar, então, em direção ao livro *Ensaio geral: projetos, roteiro, ensaios, memória*, publicado em 2007, compêndio no qual Nuno propõe um espaço de vizinhança entre produções de variadas espécies, multigêneros, tais quais o próprio subtítulo do livro nos indica: projetos e diários de exposição, ensaios críticos sobre música e futebol, produções já publicadas e outras inéditas. Trata-se de um verdadeiro ensaio geral mesmo, cujo traço identitário forte é ambíguo, ora sendo a corrosão das fronteiras entre os gêneros, as linguagens e os materiais, ora reforçando suas particularidades. É como se tudo isso, adensado em um mesmo livro, só pudesse, de fato, receber o título de *Ensaio geral* – reunião de incontáveis as anotações de projetos especulados e realizados, um teste substancial entre tudo.

Embora à primeira vista o subtítulo do livro reforce um estancamento categorizador entre os gêneros discursivos que compõe a obra, é o processo de dispô-los, lado a lado, a um só tempo, em convivência, que descentra a noção de unidade e evidencia o caráter móvel da obra de Nuno Ramos como um todo, constituindo a reta coroação das mais intensas e criativas marcas de suas elaborações verbais, caminho que vai intensivamente culminar com a publicação da experiência verbal radicalizante *Ó*, em 2008, ano seguinte. Curiosamente, na composição de *Ensaio geral*, ao reforçar as

fronteiras entre os gêneros convocados ao seu intensivo teste, agora sim, acaba por borrá-las e dissolvê-las, a uma só vez, quando reúne textos híbridos e disjuntivos em uma publicação marcada por excessos. Gesto interessante esse que, aliás, reforça o caráter de tentativa e experimento comum ao próprio gênero ensaio. Manusear suportes e conduzi-los a uma zona de articulação – não há espaço vazio entre os escritos, mas, antes, caminhos inusitados e intercessões criativas entre palavras poéticas, visualidades e pensamentos. Quase todos, na maioria das vezes, iluminados pela colisão conflituosa de gestos díspares, formam seu traço autoral, que parece potencializar as precariedades geradas no confronto entre matérias, sem apagar da superfície seus rastros.

É por essa aposta teórico-crítica que, neste ponto, me aproximo da publicação de *Ensaio geral* – obra a qual, apesar de ser um compêndio de variadas produções específicas, aponta concretamente para a lógica inespecífica atestada pela crítica contemporânea acerca do trabalho do artista. Essa ideia se torna pertinente, sobretudo, na medida em que Nuno, ao tratar dos seus processos artísticos, enquadra seus dispositivos criativos em função da dinamicidade dos textos, cuja possibilidade classificação homogênea e apaziguante das tensões e estabilidades escape para uma expansão imperativa de uma ordem não rastreável. Este é o ponto nerval do próprio título do livro: o ambiente mais generalizado das formas redimensiona o formato do ensaio enquanto gênero discursivo também inespecífico, sempre poroso, multifacetado e valicante. E, ainda que apareçam nomenclaturas e algumas marcas prototípicas de determinados gêneros específicos do discurso escrito – tais como roteiros e artigos –, é a partir dessa classificação não confiável (aliás, sempre ambivalente) que Nuno Ramos catapulta o seu leitor para uma dinâmica de estranhamento e surpresa entre conteúdo e título, tal qual faz com as matérias e as formas na sua produção plástico-visual.

A exemplo desse gesto, as duas espécies de “diários” que são inseridas em *Ensaio geral* só podem ser escritas aqui entre aspas, afinal são fragmentos em linguagem poética, não datados, ao lado de fotografias, ou seja, claramente textos endereçados à publicação, constituindo-se de traços que diluem a especificidade prototípica do gênero diário, comum à esfera íntima e privada. Essas criações inventivas põem em derrocada a própria noção de especificidade, sobremaneira quando, em um constructo verbal mais amplo que é o suporte do livro, variadas dessas materialidades discursivas heterogêneas se colocam em convivência, havendo poros muito amplos que vazam de um lado para outro das tramas construídas ou reflexões apresentadas — daí, insisto, na decisão coerente do título do livro ser *Ensaio geral*. Essa dinâmica híbrida envolvida não só nos processos de construção dos textos desse compêndio, mas na organização do livro como um todo vem a tocar, sutilmente, aliás, na teoria estética de Theodor Adorno, que fundamentou investigações artístico-literárias e permitiu o desenvolvimento, na crítica contemporânea, dos conceitos de literaturas pós-autônomas, de Josefina Ludmer, de inespecificidade da arte, de Florencia Garramuño, e, ao que interessa bastante a este texto, a expressão “objetos verbais não identificados” (2013, s.p.) – expressão cunhada por Flora Süssekind para

se referir aos constructos verbais cuja dificuldade classificatória, devido à natureza pouco estável e movediça, afasta radicalmente o objeto inventivo de cristalizações homogêneas e ultrapassa a filiação unificada a algum gênero previamente rastreável no cânone da literatura ocidental.

Persigo a sugestão crítica de Flora Süssekind, sobretudo quando ela se questiona, em meio à leitura dos objetos verbais de complexa ou impossível classificação estanque, a respeito do papel da crítica de arte hoje ou, ainda mais contundente, a respeito de qual seria o fazer crítico que restou dentro de um cenário aplainador dessa própria tarefa. Ultrapassando as sistemáticas oposições classificatórias dos objetos privilegiados pelo imperativo mercadológico e pela produção crítica de arte, Süssekind argumenta que, em linhas gerais, o fazer crítico, todo ele, nas horas do hoje, só pode se dar como uma *resposta vigorosa* ao tempo presente – um efetivo exercício de produção gestos reativos que busquem causar abalos, desestabilizações, incômodos, refigurações epistemológicas e materiais. A fim, então, de exercitar esse procedimento, Flora alarga ainda os caminhos para pensar o que chama hoje de “formas corais” – formulações artísticas nas quais haveria um “tensionamento de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura” (2013, s.p.).

Estaria na base do processo crítico contemporâneo, na medida em que procura seu método de refazimento, a sobrevida da própria crítica em enfrentar a epistemológica e radical expansão das fronteiras dos fazeres artísticos, produzindo discursos que, de certa maneira, também se inserem nesse coral intensivo, como uma câmara de ecos agudos, aceitando outros modos de compreensão do movimento inversivo e vibrante de a arte incidir sobre a crítica (e não mais o inverso). Por isso, impenderia à crítica literária e à produção de literatura “definir outros espaços de atuação e trânsito, lugares não demarcados (retroativamente) pelo beletrismo redivivo” (Süssekind, 2013, s.p.) como possibilidades imperativas de refletir sobre o contemporâneo. Nesse sentido, a aproximação da crítica com a melancolia, ou com esse espaço de suposta afasia e esvaziamento da tarefa, surge a construção ativa e palpável de uma energia de subjetividade melancólica que pode promover experiências de produção, tal qual faz Nuno em seu trabalho de excessos.

A propósito de um pequeno desfecho

Poderia eu, no curso deste exercício de pensamento sobre a obra de Nuno Ramos, defender que a lógica de dispersão e reinvenção dos materiais encontrada no artista assemelha-se a outra lógica, muito própria dos processos de criação, profundamente melancólica, a qual perpassa o início de quase todas as suas construções verbais e visuais? De fato, há uma concentração de energia em variadas obras de Nuno que,

radicalmente, retoma a origem da melancolia em outro *modus operandi*, não mais como abatimento, mas como intensidade à revelia da paralisia, excesso produtivo totalizante nunca alcançado. São realizadas manobras linguísticas, rupturas radicais com materiais, pontos de inversão das formas, ataques irreconciliáveis – a matéria está sempre em descaminho, em desfazimento, em desvirtuação contínua.

No início deste ensaio, elenquei o livro *Cujo* como ponto de partida para pensar a aproximação de Nuno Ramos com as palavras visto que é nesse livro, em meio às anotações abstratas e às listas exacerbadas de materiais fragmentados sobre sua arte visual, que encontro caminhos fugidios, linhas de forças, trilhas irrespiráveis, enunciados que confrontam as formas fixas na prosa, na poesia e na prosa-poética, ou seja, lá no que se propuser escrever ou criar o artista. De maneira geral, trata-se de um tensionamento e uma procura inesgotáveis – e por isso mesmo melancólicos – feitos em linguagem inventiva e intensiva, até elevá-las, as palavras, elas mesmas, a um ponto de sublimação, onde o metamorfismo seja energia voraz de produção. Trata-se, enfim, em *Cujo* e em tantos outros trabalhos, de um espaço preciso em que o enunciador se entrevê como um verdadeiro alquimista, um mago, assumindo sua espécie de ciência mística:

Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso. Pedacos do mundo (palavras, principalmente palavras) refletiam-se ali e a cor dourada desses reflexos dava uma impressão intocada de realidade. O som horrível de uma serra saía de dentro da poça e completava o ritual, como uma promessa (pela qual eu esperava, atento) que fosse conhecimento e revelação. Foi então, como se suasse, que algumas gotas apareceram em sua superfície e escorreram, primeiro lentas e depois aos goles, numa asfixia movediça que trouxe o interior à superfície e desfez em pedacos a suspensão e a paralisia. E feita sujeira, aos meus pés, era um lamento do que eu tinha visto e perdido (Ramos, 2011, p. 9).

Com a oportunidade de trazer à linguagem, portanto, os restos de materiais que excedem o seu ateliê, os modos de criação poética de Nuno Ramos adensam sua escrita de dobras e marcas disformes, sempre no intento contínuo e irrefreável de experimentar a invenção de uma pele para as coisas, uma exterioridade específica: “se for pendurar algo, por exemplo, criar o grampo. Se o grampo tiver pendurado no teto, criar o teto. Se o teto for de uma casa, criar a casa ou, se estiver a céu aberto, criar o céu aberto” (Ramos, 2011, p. 21). Esse exercício astuto de invenção de uma camada de tecido para tudo o que existe, conforme nos aponta o próprio Nuno, parece ser a insistência de provocar uma nova exterioridade plástico-visual excessiva para as coisas, conquanto, às vezes, esse esforço de furar e rasgar o tecido se depare com outras barreiras. Porque é nesse ponto, com uma forte e afirmativa carga melancólica, que Nuno assume uma espécie de poética ou plasticidade do fracasso: “não consigo passar da pele” (Ramos, 2011, p. 19). E é principalmente nesse revés que reside, na minha concepção, a marca original e originária do seu trabalho: a subjetividade melancólica fruto dos materiais e das “formas corais”.

Para que esse procedimento de criação artificial de uma exterioridade outra possa ser possível novamente, é preciso, antes, remover a capa de tecido de tudo, arrebentar a suposta malha que cobre os corpos. Essa constatação ganha força no sentido de que sua produção (plástica e, sobretudo, verbal) até tentam tatear a superfície externa da pele, entretanto, sem sucesso, optam por arrancá-la, destruí-la, lançá-la ao acaso para ver o que há subjacente. Depara-se, portanto, o artista, com aquilo que está escuso, escondido, no obscuro abaixo dos poros — a epiderme, a derme, as células, as glândulas, os folículos, as sujeiras –, todo o resto que se esconde no interior da forma aparente e excessiva dos seus trabalhos dentro e fora do ateliê ou nas páginas de um livro. O que sobra desse movimento é, enfim, a emergência de uma constatação melancólica saudável que atravessa a subjetividade do ato de Nuno Ramos de criar, ampliar, produzir, escrever e exceder tudo.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Trad. de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1988.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias — a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Trad. de Roberto S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do séc XX**. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: Sopro. Panfleto Político-Cultural. Trad. Flávia Cera. Desterro: **Cultura e Barbárie**, janeiro, 2010, pp. 01-04.
- MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. **Inventar uma pele para tudo: Nuno Ramos em obras**. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- RAMOS, Nuno. **Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias**. São Paulo: Globo, 2007.
- RAMOS, Nuno. Mostra apresenta um novo Nuno Ramos. [Entrevista concedida a] Audrey Furlaneto. **O Globo**, Rio de Janeiro, n. p., -01 jun. 2014. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mostra-apresenta-um-novo-nuno-ramos-12681145>> Acesso em: 20 mai. 2024.
- RAMOS, Nuno. Loser. In: **Peixe-elétrico #7**. Ed. de Tiago Ferro e Ricardo Lísias. 2017.

Distribuição exclusiva em formato digital. Disponível em <<http://www.peixe-eletrico.com>>
Acesso em: 12 mai. 2024.

RAMOS, Nuno. **Ó**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SAFATLE, Vladimir. Nuno Ramos e suas buscas. **Folha de São Paulo**, Colunas, 11/09/2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2015/09/1680023-nuno-ramos-e-suas-buscas.html>> Acesso em: 16 mai. 2024.

SÜSSEKIND, Flora. Entre trava e fluxo, a demora em vidro. **O Globo**, 21 ago. 2010. Caderno Prosa & Verso. Disponível em <<http://fdag.com.br/app/uploads/exposicoes/648654.pdf>> Acesso em: 14 mai. 2024.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, Rio de Janeiro, set. 2013. Seção Prosa & Verso. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetosverbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.htm>>. Acesso em: 09 mai 2024.

TASSINARI, Alberto; MAMMÌ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. **Nuno Ramos**. Fotografia Eduardo Giannini Ortega; projeto gráfico Fábio Miguez, Marcia Pastore. São Paulo: Ática, 1997.

Submissão: 16/07/2024

Aprovação: 13/11/2024