

Monstros antigos (Nuno Ramos e o informe)

Old Monsters (Nuno Ramos and the formless)

Victor da Rosa

Universidade Federal de Ouro Preto
(UFOP) | Ouro Preto | MG | BR
victordarosa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7809-1967>

Resumo: Este artigo analisa a obra visual e literária de Nuno Ramos a partir de um evento ocorrido na Bienal de São Paulo de 1989, quando algumas das pinturas do artista, expostas em um ambiente sem climatização e sob forte sol, passaram por um processo de desintegração. Esta espécie de evento traumático, em nossa perspectiva, apresentou uma série de consequências estéticas na trajetória de Nuno Ramos, que não apenas passou, em certo sentido, a refazer essas pinturas perdidas, como também a explorar um potencial informe e catastrófico de arte – não só nos quadros que veio a realizar nos anos seguintes como em obras de outras naturezas, a exemplo das suas performances e inclusive nos textos literários.

Palavras-chave: informe; pintura; Nuno Ramos

Abstract: This article analyzes the visual and literary work of Nuno Ramos based on an event that occurred at the 1989 São Paulo Biennial, when some of the artist's paintings, exhibited in a non-air-conditioned environment under strong sunlight, underwent a process of disintegration. This traumatic event had a series of aesthetic consequences for Nuno Ramos's career, as he not only began to remake these lost paintings but also to explore a formless and catastrophic potential for art—not only in the paintings he created in the following years but also in other works, such as his performances and even in literary texts.

Keywords: formless; painting; Nuno Ramos



1 Promessa de um mundo moldável: introdução

Em uma de suas primeiras exposições, em 1989, Nuno Ramos viu algumas das suas pinturas derreterem. No último andar do prédio da 20ª Bienal de São Paulo, sem climatização e abafado por conta do sol escaldante do alto verão, quatro das seis telas de grandes dimensões passaram aos poucos a desmanchar, se transformando em um tipo de coisa viscosa, meio mofada e sem forma. Apesar de não ter sido prevista, a lenta desintegração das obras dizia ou potencializava algo de seu procedimento, ainda que de modo involuntário. Tratava-se de pinturas feitas com materiais pouco convencionais, pelos quais o artista logo tornou-se conhecido: uma mistura alucinada de parafina, vaselina, óleo de linhaça, esmalte sintético, pedaços de tecido, metais amassados, cobertores, borrachas, algodão e outros materiais de difícil identificação. Ao lamentar até hoje a desintegração de alguns daqueles quadros, Nuno Ramos costuma dizer – na contramão do tipo de opinião que em geral emite sobre seu próprio trabalho – que avalia essas pinturas como “uma das coisas mais impressionantes” que fez na sua vida, e que deveria “ter feito mais obras parecidas”.¹ Costuma dizer também que considera a tinta acrílica um “material covarde”, por secar facilmente. E que, apesar do episódio inusitado, não buscou nenhum tipo de “climatização” para as obras que veio a realizar depois.

Em breve texto que acompanhou as imagens daquelas pinturas no catálogo da Bienal, o crítico Rodrigo Naves chamava a atenção para aspectos que vieram a se tornar cruciais na obra de Nuno Ramos. O mais importante talvez seja o que Naves chamou de uma “promessa de mundo moldável”, na qual o trabalho de arte seria capaz de conceber formas “sem a rigidez inerte dos produtos de proveniência estritamente mecânica” (Naves, 1989, p.176). O que aquelas pinturas de Nuno faziam, com sua “trama viscosa” e uma “maleabilidade excessiva dos materiais”, era projetar um tipo de imaginação sujeita às metamorfoses – “o melhor dos mundos”, de acordo com o crítico (Naves, 1989, p.176).

Mas seria preciso falar não apenas de uma trama, como também de um trauma. Já que, por outro lado, tal arranjo veio condensado no interior de um quadro que ainda se mantém rústico e pouco cultivado, seja pela junção de materiais nada afeitos à convivência com os demais, como o ferro e o algodão, seja pela precariedade do todo, que mantém viva a ameaça do desmoronamento² – o que realmente ocorreu, tornando talvez mais real o que ficava no campo da ilusão (da promessa ou da ameaça). Este é outro aspecto crucial para compreender a obra de Nuno Ramos e seu desenvolvimento nas décadas posteriores: a “dificuldade” por meio da qual nessas pinturas as cores e formas surgem, na medida em que são estranhas aos “elementos que deveriam ser seus suportes e condutores”, pondo em suspenso qualquer pretensa conciliação – ou leveza – desse mundo moldável (Naves, 1989, p.176). Havia, na verdade, algo de “monstruoso” nesses quadros, como também notou Rodrigo Naves, não só pela sua

¹ Estas informações e citações foram retiradas de conversas realizadas com Nuno Ramos em diferentes situações ao longo da redação deste ensaio: tanto em seu ateliê, em julho e outubro de 2024, quanto em entrevista concedida pelo artista para uma turma de pós-graduandos na Universidade de Princeton, em novembro do mesmo ano.

² Em um dos contos do Ó, “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, Nuno Ramos fala em defesa “de uma estranha gramática que une uma camada de poeira às listras de um veludo”, em oposição ao “alinhamento cientificista de nossas gavetas” (Ramos, 2008, p.115).

escala desmedida como, sobretudo, pelo seu potencial informe levado às últimas consequências ao se desmancharem à luz do dia em plena Bienal de São Paulo.

Desde então, Nuno Ramos parece refazer, periodicamente, esses mesmos quadros com certas variações, em uma espécie de reprodução mais ou menos obsessiva, confirmando, embora de modo tortuoso, seu desejo de ter feito mais “obras parecidas” àquelas. Isso como se de algum modo retornasse – eis uma hipótese a ser pensada – não só às obras que apresentou na Bienal quanto à própria cena de sua desintegração. Afinal, por um lado, tratam-se de algumas das melhores obras que realizou, conforme sua declaração, e que acabaram destruídas por uma falha logística acentuada por uma hostilidade climática; por outro, o fato de derreterem traz aos quadros a dimensão reveladora de uma verdade estética encoberta (embora nem tanto) na medida em que o processo de transformação da pintura em uma coisa amorfa intensifica uma informação da própria obra e dos materiais que leva. É como se tal falha logística, espécie de trauma na linguagem, abrisse não só uma nova perspectiva de interpretação desses quadros, mas também uma nova técnica de criação. Dizendo de outro modo, se os quadros desafiam a capacidade de resistência e permanência dos materiais mais diversos, ao tornar a superfície das pinturas uma espécie de carne viva, o derretimento dessas obras acaba por liberar uma energia expressiva inesperada. Nesse processo, o evento confere aos quadros também certa duração, uma distribuição de acontecimentos no tempo, uma narrativa accidental, gerando evidente “anticlímax”. Com o derretimento desses quadros, entramos no terreno da arte como uma experiência parcialmente desgovernada, o que também influencia de maneira decisiva a produção artística e o pensamento do artista.

2 Os quadros crescem

Dois anos depois daquela Bienal, Nuno Ramos realiza uma exposição individual (1991) na galeria Raquel Arnaud, em São Paulo, na qual volta a mostrar novos “quadros” (Ramos, 2020). Durante décadas, o artista intitulou essas obras com esse nome tão genérico quanto hesitante – “Quadros” – e cada peça, ainda mais genericamente, como “Sem título”. Que esse conjunto, que já dura mais de trinta anos, seja nomeado a princípio dessa forma não deve causar estranheza, já que, por definição, ninguém duvida que essas obras se pareçam efetivamente com quadros, ou seja, “pinturas”: penduradas em paredes brancas e exibidas verticalmente na altura dos olhos de quem vê, elas lidam com problemas e elementos associados à tradição pictórica moderna – a forma abstrata, o problema da expressão, a cor. O crítico Alberto Tassinari argumenta, por exemplo, que “a moldura retangular da pintura tradicional está sempre presente nos quadros”, já que “o questionamento da criação artística por Nuno Ramos se faz testando os limites de cada gênero de arte sem questioná-los” (Tassinari, 1997, p. 196). Tanto os quadros de 1988, expostos na Bienal no ano seguinte, quanto os mais recentes, expostos agora, em 2025, na galeria Albuquerque de Belo Horizonte, fazem parte de raciocínio poético circular, dentro de uma lógica reprodutiva.

Ao longo da sua trajetória, em outras seis ou sete exposições, Nuno Ramos volta a expor um conjunto de “Quadros” mais ou menos como estes, com pequenas variações que também são significativas. No conjunto de 1991, por exemplo, acrescenta novos materiais: pedaços de espelho, vidros e folhas metálicas ainda maiores incrustadas na matéria pegajosa. Em outros conjuntos, produzidos a partir de 1999, o artista passa a utilizar pedaços de canos de

aço, chapas de latão e tubos de vidro que saltam para fora da pintura mais acintosamente. Em um conjunto de 2015, passa a dar títulos com referências variadas, de Jonathan Swift a Dorival Caymmi e até ao teatro japonês: “Maracangalha”, “No país dos Houyhnhnms”, “Hagoromo (o manto de penas)” e “O semeador”. Nas legendas técnicas das obras, passamos a ser informados não apenas sobre o comprimento e a altura das telas, mas também sobre o seu volume: alguns desses quadros chegam a avançar quase dois metros em direção ao espaço expositivo.

Os quadros crescem, mas não para os lados e tampouco para cima, e sim para a frente, na direção de quem olha, o que não deixa de ser desconfortável. Invadem o espaço, ganham um aspecto mais ameaçador. E são levados para um terreno cada vez mais pantanoso e estranho à própria pintura, embora o artista continue a chamá-los de quadros, fora exceções mais recentes, como se viu. Se o primeiro conjunto de 1988 era capaz de colocar em tensão certas normas da composição pictórica, nos anos seguintes, ao avançar sobre o espaço, os quadros passam a ter outro comportamento e efeitos estéticos. Tassinari, em ensaio de 1997, chegou a considerar o conjunto feito a partir de 1992 pouco convincente por conta justamente de sua “expansão exagerada do volume” em relação aos anteriores. E, segundo consta, comete um erro de avaliação ao sugerir que esse conjunto ocuparia “o fim da trajetória de Nuno Ramos como pintor” na medida em que não havia mais “por onde ‘aumentar’ o quadro” (Tassinari, 1997, p. 21). Na verdade, não apenas havia como aumentá-lo, como parecia ser esse o seu destino mais natural. O artista pareceu dobrar a aposta e seguiu avolumando seus quadros como se eles fossem assumindo com total desembaraço a sua vocação monstruosa. Afinal um monstro, além de sua deformidade, também causa pavor pela falta de proporção – por ser colossal, imenso, difícil de mensurar, “exagerado”. Como chegou a afirmar durante uma conversa em seu ateliê, em tom de blague, Nuno Ramos se sente alimentando um monstro durante a composição dessas obras. E ao definir “o lentíssimo Frankenstein” em um dos seus ensaios, argumenta que sua forma consistia em “juntar pedaços mortos num todo vivo” (Ramos, 2007, p. 284). Ou seja, como na sua própria pintura.

A função que os vidros e, sobretudo, os espelhos passam a desempenhar nessas pinturas, além do aspecto intimidante, associa-se também a esse alargamento e avanço do reflexo que o quadro projeta no espaço, além dele. O espelho tem a qualidade de atrair para o interior do quadro outros pedaços de imagens – já desmontados, também moldáveis – que são justapostos a seus materiais. Se o monstro fascina e atrai, refletindo e intimando quem se aproxima dele a quem sabe tocá-lo, já que existe uma inegável qualidade tátil nessas pinturas, ele também repudia e acanha. Seja pela monumentalidade, pela precariedade ou talvez até pelo nojo, queremos e não queremos colocar nossas mãos nessas pinturas, queremos e não queremos nos aproximar muito delas.

Em diferentes fragmentos de *Cujo*, livro do artista publicado em 1993, sua estreia na literatura, Nuno Ramos faz uma série de meditações sobre o espelho que dão ainda pistas preciosas para compreender a presença de tais materiais em seus trabalhos visuais. Diz, por exemplo, que “Espelhos são água”, pois “Tudo o que reflete ainda está úmido” – em outras palavras, “Tudo o que reflete some” (Ramos, 1993, p. 49). Daí que, para o artista, tanto o brilho do espelho (“multiplicação de uma superfície”, ou seja, expansão do volume) quanto a umidade são “formas de instabilidade”, e é por isso que elas importam (Ramos, 1993, p. 33). Em suma, são formas que conferem maior volume e presença a essas obras, embora uma presença efêmera: “O ideal é que tenha reflexos e que não dure muito”, diz outro aforismo do livro (Ramos, 1993, p. 41). O espelho é um desses materiais duros (como as chapas de metal e

os canos de aço) que a obra do artista procura “amolecer”. Dureza e duração são aqui a mesma coisa, por isso devem, na mesma medida, ser combatidas, postas em questão.

A essa altura, parece clara a associação entre uma coisa e outra: se ao longo dos anos o artista desafiou, cada vez com mais afinco, a capacidade que teriam esses materiais empilhados (esses “quadros”) de se sustentarem na estrutura superficial e retangular da tela é porque, a seu modo, ele seguiu atraído por certa dimensão catastrófica da experiência artística, assim como por regiões desconhecidas e limítrofes de desintegração formal. Isso explica muita coisa, inclusive o fato de suas obras, não apenas as pinturas, se tornarem cada vez mais monumentais e inibitórias—o artista chegou a dizer também, em “Bandeira branca, amor”, que seus trabalhos são como anti-penetráveis, em referência a Hélio Oiticica, que é assumido, no entanto, como uma de suas principais referências (Ramos, 2019, p. 253). Nesse sentido, a profunda atração e a afinidade de Nuno Ramos pelos seus quadros de 1988 e também por sua decomposição, que devem vir acompanhadas de algum desgosto e negatividade, como se tal decomposição fosse também a síntese de uma derrota, têm raro valor de descoberta. E que deixa marcas profundas—eis outra hipótese—não apenas nas pinturas que o artista desenvolveu desde então, mas em toda a sua obra, inclusive nos textos literários. Como ocorre em alguns dos seus textos sobre futebol, o artista transforma uma derrota, ou mesmo uma experiência traumática, em fonte de conhecimento estético e estratégico. Se nenhum dos intérpretes da obra de Nuno Ramos chegou a atribuir atenção especial ao episódio da Bienal de 1989, que passa praticamente incólume por grande parte de sua fortuna crítica, o mesmo não acontece com a série de pinturas que o artista fez durante aquele período. Nenhum crítico duvida da sua força renovadora e da importância dessas obras para a trajetória do artista, e mesmo para a história da arte brasileira do período. No entanto, como analisar esses quadros sem interpor no centro da análise a sua transformação fatídica em uma massa informe, sem refletir sobre o sentido de seu destino trágico no prédio da Bienal, sobre os seus respingos no chão e a sua queda?

Alberto Tassinari foi o primeiro a escrever sobre essas obras, ainda em 1988, na apresentação da primeira mostra individual de Nuno Ramos, quando afirmou que cada um dos quadros “ensaia a todo instante se desfazer, mas não se sabe se em matéria ou forma” (Tassinari, 1997, p.186). E que a sua apreciação implica necessariamente “conviver com o espanto do informe e do indiferenciado”, tópico que se tornou depois um senso comum nas interpretações da obra do artista. O crítico sublinhou ainda “a presença pastosa e corpórea dos materiais”, e descreveu o resultado final como “um todo espasmódico”, ou seja, um tipo de contração permanente e involuntária (na forma) (Tassinari, 1997, p.186-187).

Quase dez anos depois, em ensaio mais extenso, Tassinari formulou com outras palavras um tipo de problema semelhante, ao dizer sobre o mesmo conjunto de quadros que “a obra cai sobre si” (Tassinari, 1997, p.18). A interrogação principal do crítico sobre essas obras se dirige à condição de presença do gesto do artista no plano da tela, ou seja: “Como criar uma pintura de gestos se os gestos sempre se ausentam como tais na obra terminada? Como coincidir, pelo gesto, criação e criatura? Aí residiria o problema limite que o artista se pôs”, argumenta (Tassinari, 1997, p.17). E essa seria a razão pela qual, finalmente, a pintura carregaria algo de vivo em seus efeitos e resultados—certa duração, algum desgaste, quer dizer, a permanência do gesto. O uso de materiais que não secam, a justaposição de diferentes peças que ameaçam a todo momento desabar, em razão do seu próprio peso, e a expansão do volume seriam tentativas de colocar o resultado da obra (a imagem) em dúvida. É como se os materiais e o quadro seguissem de alguma maneira trabalhando após a finalização da obra. Por

isso essas pinturas ruminam seu fazer e, ao mesmo tempo, conforme escreveu Tassinari, “seus gestos se esfarelam na massa pictórica” (Tassinari, 1997, p.18).

Logo na sequência, Lorenzo Mammi chama a atenção para “o mal-estar” que esses quadros revelam, resultado de “uma instabilidade, uma fragilidade sobretudo física”, pois “os diferentes materiais continuam a reagir uns sobre os outros, não se estabilizam, não secam”, mantendo assim uma ameaça permanente: estão “sempre a ponto de desfazer-se ou de desabar sobre si mesmo” (Mammi, 1997, p. 188). É a superfície úmida do quadro que denuncia, portanto, que “o objeto de arte, a obra como em geral a entendemos, ainda não está pronta, e não o estará nunca”. A experiência estética seria possível graças ao abandono da forma por parte do artista, e não a sua realização acabada e total. Mammi propõe então mais uma imagem significativa, embora questionável, ao afirmar que esses quadros são “o resultado precário de um processo, um momento de êxtase que por pouco não se quebra” (Mammi, 1997, p. 188). Mas pode eventualmente quebrar, como se viu.

Se ambos os críticos, por um lado, antevêm que o destino e a vocação desses quadros é o desabamento, também parecem apostar em certo idealismo ao engendrar uma ascensão ou controle do artista sobre a obra. Não apenas a estrutura física e material da obra se quebra, como também um certo sentimento de desencanto se impõe, bem distante do “êxtase” proposto por Mammi, dentro de um movimento paradoxal entre a expansão da linguagem e a sua retração, a formalização e a deformidade, o falatório e o silêncio. A queda passa a ser parte intrínseca da obra, tanto dos quadros que Nuno desenvolveu em 1988 quanto daqueles que veio a realizar depois, e não meramente um acidente de percurso. É parte da obra por um motivo simples: trata-se de um fato estético. Pois nem chega a surpreender que a obra desabe, caia de fato e derreta. Intimamente, inconscientemente talvez, é como se o artista desejasse a desintegração de sua pintura, sua metamorfose em massa informe, embora faça sempre questão de dizer o contrário, como neste trecho de entrevista: “Esse momento do ‘quase’ é o que eu gosto. Se eu pudesse fixar um momento, eu fixava isso. Essa hora de transição. Eu não gosto quando cai, mas eu realmente não gosto quando fica” (Ramos, 2018, p. 460). Nesse caso, a lucidez da resposta do artista está em reconhecer, tragicamente, que não é capaz de “fixar um momento”. Querendo ou não, a queda, além de um sinal de vitalidade desses quadros, é também a prova irrefutável de sua refração contra qualquer tipo de formalização.

3 Água, alga, lama: *Cujo*

O primeiro fragmento de *Cujo* pode ser lido como uma espécie de reconstituição do episódio da Bienal, traduzido pela imaginação delirante da ficção do artista. Nele, Nuno Ramos não só expressa sua profunda atração pelas formas moles, como também parece – eis o mais importante – encenar a desintegração das suas pinturas, com alguns elementos novos e de grande interesse crítico. Trata-se de uma espécie de cena inaugural, não à toa disposta logo na abertura do livro, que funciona, portanto, como comentário a sua obra plástica e chave de leitura para os textos que vêm na sequência do volume. Narrado em primeira pessoa, o trecho se inicia com a descrição desse objeto lamacento de frágil equilíbrio, que é comparado a uma escultura: “Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso” (Ramos, 1993, p. 9). A comparação (“como”) da “poça vertical” com uma “escultura” poderia sugerir hipoteticamente que o artista já não concebe mais seus

quadros como pinturas, mas talvez seja também mero despiste ou detalhe, afinal todas as coisas, no livro, já parecem ter perdido o seu nome (“cujo”). Além dos elementos pastosos, a referência à costura (por meio do peso) faz referência ao método de pintura do artista, na qual partes se justapõem umas às outras. Como diz o fragmento na sequência, esses “materiais” são “Pedaços do mundo” (digamos que espelhos, metais amassados, canos) que “davam uma impressão intocada de realidade” – impressão que logo é rompida, no entanto, pelo “som horrível de uma serra que saía de dentro da poça e completava o ritual, como uma promessa (pela qual eu esperava, atento) que fosse conhecimento e revelação” (Ramos, 1993, p. 9).

Esse é um trecho decisivo do fragmento porque, além de conceber a arte como um “ritual”, que só se completaria pela aparição repentina e desgovernada de uma “serra” que parece ter vida própria, a situação promete algo a mais, e não é pouco: conhecimento e revelação. É isso que o artista “espera, atento”, ou seja, busca e deseja: nada menos do que o conhecimento da arte, uma revelação estética. Quer dizer, a revelação do conhecimento estético vem acompanhada de um “som horrível”, certa desorganização da cena e alguma violência, cujos efeitos mais imediatos são detalhados na frase seguinte, que descreve finalmente a desintegração da sua pintura (ou da escultura ou da “poça vertical”, pouco importa) ocorrida na Bienal, encerrando a cena nos seguintes termos:

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 pedaços a suspensão e a paralisia. E feita sujeira, aos meus pés, era um lamacento do que eu tinha visto e perdido (Ramos, 1993, p. 9).

Os pedaços do mundo, antes moles e pastosos, ou seja, moldáveis, perdem ainda mais sua espessura e se transformam em “gotas” e “goles”, por meio de uma intensa energia movediça que age sobre a peça e que não é passível mais de ser controlada, apresentando como efeito material definitivo a desintegração do que antes era, supostamente, uma forma paralisada – essa é a definição de imagem para Nuno Ramos, que ele também confronta e repudia: imagem é uma forma paralisada (dura, se quisermos).

Essa energia movediça tão presente em sua obra, apresentada quase sempre de maneira disruptiva, desloca o interior à superfície e rompe o marasmo (paralisia da matéria e da história) na mesma medida em que desfaz e derrete a “escultura”, porque revela algo que a pele (o verniz, o “quadro”) devia esconder. Nesse processo, a pintura troca de pele, fazendo sua própria metamorfose. E a linguagem narrativa, por ser capaz de modelar o tempo, apresenta uma vantagem estratégica sobre as artes plásticas para a imaginação de problemas como este, sendo mais habilitada para captar mudanças lentas ou repentinas, deslocamentos, rupturas e quedas, em suma, cenas de transformação. Daí que seja natural, naquele momento, o artista se tornar também escritor, assim como, em sentido amplo, cineasta e dramaturgo. Ainda mais importante do que isso, Nuno Ramos se torna escritor justamente ao voltar à cena da obra perdida – esse é seu mito de origem, digamos – porque compreende que, para tratar dessas pinturas novamente, seria preciso dar a esse tratamento uma dimensão temporal. Em suma, Nuno Ramos compreende que o mundo só será moldável, para retomar a expressão de Rodrigo Nunes, se o artista for capaz de moldar também as formas do tempo.

Por fim, esse “lamacento do que eu tinha visto e perdido” remete a uma ideia (de arte) que o artista inclusive já chegou a comentar em outros termos e momentos, e que merece

comentário à parte. O fragmento de *Cujo*, no fim das contas, descreve uma obra perdida, mas descreve a partir de uma tentativa de refazê-la. Essa é, para Nuno Ramos, conforme especula em outra entrevista, “a coisa toda de fazer arte”: “tentar voltar ao primeiro livro, voltar à primeira versão do livro que eu li, onde as coisas estavam ali mesmo, me esperando” (Ramos, 2018, p. 456). Em tal comentário, o artista se refere a uma releitura decepcionante que fez do livro mais amado da sua infância, *Robinson Crusoe*, refletindo a partir daí sobre qual seria “o sentido de alguém ficar tentando refazer o que se perdeu”. Sua conclusão é reveladora justamente ao esclarecer uma espécie de impulso criativo de sua obra no qual o artista retorna obsessivamente à sua pintura perdida, fazendo desse retorno o sentido maior do seu trabalho artístico. “Houve para mim uma separação de algo que amei perdidamente”, diz o artista sobre o livro de Daniel Defoe, mas poderia estar falando sobre as próprias pinturas perdidas (Ramos, 2018, p. 456).

Tal retorno acontece nos mais diferentes níveis e situações: nas entrevistas quando o artista diz, mais de trinta anos depois, que aquelas obras de 1988 foram as mais impressionantes que já fez; acontece nos textos literários, como se notou na cena inicial de *Cujo* e em sua atração pelos materiais moles que se intensifica nos livros seguintes; assim como nas próprias pinturas que, de diferentes maneiras, seja pela repetição do mesmo título que aponta para uma reprodução (“Quadros”), seja pela manutenção das técnicas e procedimentos que procuram refazer as suas obras perdidas; e acontece finalmente em outras variadas experiências de suas obras, por exemplo ao lançar mão outra vez da vaselina em uma escultura como *Vaso ruim* (1998), que também se quebra, ou desafiando a gravidade em *Globo da morte de tudo* (2012). Além de afirmar ainda, na sequência da mesma entrevista, que quase tudo que faz é passível de ser refeito, e que gosta de ler livros de antropologia para pensar na origem das coisas, o artista conclui que muito do que produziu em arte vem justamente de suas pinturas. Poderíamos ser ainda mais específicos: das pinturas que expôs de 1988; afinal as demais são tentativas de refazê-las.

4 Atração pela lama: Ó

O motivo pelo qual Nuno Ramos situa a origem de todo o seu trabalho artístico nas pinturas é decisivo para compreender o centro mais nervoso da sua obra, e nos leva ao último problema deste artigo. O próprio artista deu uma senha de leitura: “Porque ali [nas pinturas] eu me acho mais indefeso, acho que meus defeitos estão muito mais presentes, [...] porque gosto da minha falta de domínio e de preparo”, disse na mesma entrevista (Ramos, 2018, p. 488). E lançou mão de uma imagem que nos interessa especialmente para definir a causa dessa atração: “Assim eu sinto que aquele tal pântano de que falei a princípio está lá. É a parte mais íntima do que eu faço” (Ramos, 2018, p. 488). Quer dizer, se Nuno Ramos define tanto a sua pintura quanto a própria intimidade como um “pântano”, e se ele restringe o acesso a esse pântano à chave da sua falta de preparo e amadorismo, é porque tem algo de sua obra que só é possível ser captado e compreendido por meio de imagens como esta – alagadiças, decompostas, cobertas de água e de lama.

Essa atração pela lama (pelo “pântano”) se intensifica e se redimensiona em *Ó*, provavelmente seu título de ficção mais conhecido, classificado como um volume de contos. Em um dos textos mais estranhos e enigmáticos do livro, o narrador fala de certos “filhotes desgarrados” de uma “lama primeva” (“lama-mãe” ou “genérica”) que, para sobreviver, “sacrificam

as camadas superficiais de seus próprios corpos”, camadas que vão “aos poucos derretendo” (Ramos, 2008, p. 141). Mais uma vez, Nuno Ramos parece estar se referindo às suas pinturas ao falar desses “corpos”, esses monstros moles que – conforme diz ainda o texto – “são feitos do mesmo material da lama primeva”, mas que dela procuram se diferenciar. E confere uma dimensão propriamente existencial a sua obra, afinal o que esses monstros querem é sobreviver. Por sua vez, a tal “lama-mãe” é definida como uma “imensa matéria imóvel” e seu trabalho consiste em lamentar, por algum motivo, “a perda de cada pedaço desgarrado” – e não apenas lamentar, como também buscá-los incessantemente, com seu “amor de lama”. Nessa espécie de fábula grotesca, em um primeiro momento, o narrador parece especialmente interessado na “técnica básica” por meio da qual esses seres desgarrados “fingem esquecer sua ameaça” e sobrevivem, técnica que consiste no sacrifício das “partes externas de seus corpos para preservar o resto” (Ramos, 2008, p. 139-143). Mas então, na história, dois fenômenos passam a ocorrer, ambos com interesse estético.

O primeiro consiste em um movimento que o narrador descreve como uma singularização da “capa calcinada”, ou seja, das camadas exteriores da matéria. Se cada indivíduo (cada filhote desgarrado) “guarda-se numa capa exterior aparentemente fundida ao genérico, mas selando no interior sua diferença silenciosa”, o contrário passa a acontecer neste conto: “esta capa calcinada acabou singularizando-se mais do que os órgãos internos” (Ramos, 2008, p. 142-143). Tal descrição lembra não só as pinturas do artista, mas principalmente uma das suas esculturas mais conhecidas, *Craca*, apresentada pela primeira vez na Bienal de Veneza (1995) e reproduzida depois em outros espaços, como no Parque Ibirapuera, em São Paulo (1997). Nessa obra, o artista funde em alumínio restos diversos de elementos orgânicos mais ou menos associados à água (cera, peixes, folhas, flores, conchas) e transforma esses “pedaços de mundo” em pura exterioridade, em “capa calcinada”. Esses seres do conto são também como cracas, que por sua vez podem ser definidas como restos nojentos e sem vida, mas também como estranhos animais marinhos de forma invertebrada. Na escultura e no conto, o movimento consiste em deslocar à superfície o que estava submerso e protegido no fundo – a craca, os restos, o informe. Para Nuno Ramos, a singularidade e a verdade estética são associadas então a uma espécie de dissolução da pele, à queda de um semblante, e sobretudo à metamorfose.

O que nos leva ao segundo “fenômeno imprevisível” ocorrido no conto em questão: essas cracas, “ao produzir tantos disfarces diferentes”, passam a se reproduzir. Tais reproduções são descritas, sintomaticamente, como “espécie de declaração de independência para além de qualquer controle”, o que passa a “atordoar ainda mais a lama-mãe” (Ramos, 2008, p. 145). O narrador descreve então os efeitos de tal fenômeno, e que também serve para explicar os motivos pelos quais o artista passa a reproduzir em certo momento (“numa quase cópia, no que é semelhante sem que seja idêntico”, diz o conto) os seus próprios quadros. Diz o trecho:

Aquilo que disfarçava, recobria, camuflava, ganhou autonomia para além de qualquer função, passando a existir por gosto próprio. E, o que parece mais estranho, cada recém-parido procura, imediatamente, reproduzir-se, *atraído por uma necessidade replicante*, um além de si que inclui uma medida de diferença e conflito: *aquela que há numa quase cópia, no que é semelhante sem que seja idêntico* (seu filho). É através desta *proporção de erro em relação ao modelo* que pouco a pouco, *involuntariamente*, a região onde o interior se disfarça vai formando linhagens de proles diversas e firmando-se como um território com leis próprias (Ramos, 2008, p. 145, grifos meus).

Estas talvez sejam as duas principais linhas de interpretação para compreender a atração do artista pela lama (que se molda e se calcifica em formas singulares, e se “reproduz”), mas ao longo do livro há outras referências à lama que ajudam a interpretar dimensões variadas do problema. A certa altura de um conto, por exemplo, o narrador diz haver no “boneco de piche uma característica que me atrai – a de que tudo gruda nele, como se aceitasse o corpo alheio no seu, integrando-o a si, sem receio” (Ramos, 2008, p. 52).³ Dessa forma, inclusive como estratégia de defesa contra o mundo, ele assimila tudo que o agride. E diz que o mesmo se passa com um pântano, e com superfícies pastosas em geral, nem líquidas, nem sólidas, “que tragam o que se aproxima delas” (Ramos, 2008, p. 52). Ora, um dos grandes feitos de Ó talvez consista no reconhecimento dessa “técnica” como procedimento literário, aceitando que todo material penetre nas suas camadas, desfazendo a pele de seus textos, ou seja, suas normas de composição, suas regras de gênero, para torná-los assim mais indecisos, estranhos e singulares. Daí que o texto deixe de parecer com alguma outra coisa que não apenas consigo, na medida em que absorve todo material, por meio de um processo próprio de decomposição: crônica, testemunho, ensaio, fábula, diário, o que seja.

Já em outro conto de Ó, em abordagem diversa do problema, imagina-se uma evolução tecnológica feita “a partir da lama e não da roda” que seria capaz – pela “dispersão contínua da água, como numa gigante fonte barroca” – de gerar mais energia do que as hidrelétricas (Ramos, 2008, p. 124). Afinal, este é uma espécie de empreendimento da obra de Nuno Ramos que se inicia com as pinturas, mas que se desdobra das mais diferentes maneiras, sobretudo em suas grandes instalações: a geração de uma energia capaz de mobilizar e deslocar estruturas. Por fim, em um conto que reflete sobre “prédios vazios” e “arquiteturas ruins”, o artista projeta “um monumento que não celebre, feito de um aço mole, de um mármore frágil como penugem” (Ramos, 2008, p. 162). Concluindo então – essa é a dimensão política de sua obra – que tal monumento seria como uma fronteira que não divide. Ou seja, assimilar e tragar tudo que se aproxima, gerar grande manancial de energia e construir fronteiras que não separam seriam, para Nuno Ramos, tarefas da arte, que as pinturas realizam por meio de uma experiência estética própria à forma mole, se desdobrando e reproduzindo por sua obra segundo as mais diferentes maneiras e visões.

5 Sol do Brasil

Um último dado ainda não pensado da desintegração das pinturas do artista na Bienal diz respeito à presença e à ação efetiva do sol, intensificadas pela falta de “climatização” (ou seja, pela não domesticação do clima tropical) nas salas expositivas do galpão de Niemeyer. Nuno Ramos parece compreender que o sol então passa a se configurar como um elemento dessas obras, embora problemático e negativo. Trata-se de uma situação “anti-tropicalista”, na qual

³ Em *fooquedeu (um diário)*, o escritor volta a falar do boneco de piche a partir de uma série de desenhos que vinha realizando, segundo o seu relato, e que acompanharia uma performance, descrita nestes termos: “Deve acompanhar uma performance, que há muito quero fazer, com esse mesmo título: um ator gordão e seminu será grudado por bandagens + vaselina derretida + piche a um número infundável de móveis, liquidificadores, instrumentos musicais, troféus, objetos em geral, formando um bonecão todo enrolado e engraxado” (Ramos, 2022, p. 123).

a obra não se integra (antes, se desintegra) ao clima tropical. Nesse sentido, não se trata mais propriamente de uma pintura, mas já de uma instalação, na medida em que esse conjunto de telas, de um modo ou de outro, se relaciona com o espaço expositivo e seu entorno. Na entrevista mencionada, o artista detalha outras situações em que suas pinturas também desmancharam, sempre por conta do aquecimento: “Se tinha que transportar, era um transtorno, o trabalho ficava muito tempo no caminhão e aquecia pelo calor, a tinta derretia, ou o sol batia e queimava o material. A pessoa comprava um trabalho e recebia outro” (Ramos, 2018, p. 488).

Por outro lado, em um comentário que chegou a destoar das demais interpretações da obra do artista, Rodrigo Naves chamou a atenção para “o solo histórico” do qual o trabalho de Nuno Ramos parte. E argumentou que “a intuição do artista levou-o a ocultar uma espécie de chave mestra, que abriria ilusoriamente todas as portas, livrando-o de seus dilemas” (Naves, 2007, p. 385). Essa chave, diz Naves, seria o país. E se o artista faz de tudo para esconder essa chave, conforme diz o crítico, é porque ele sabe que “essa carta não pode mais ser jogada, a não ser que se escamoteie a realidade cindida e heterogênea do país” (Naves, 2007, p. 385-386). Por isso, conforme argumenta o crítico, Nuno Ramos passou a criar uma outra imagem e tradição nacionais, “travada e espinhosa”. E pôs a circular “na corrente sanguínea dos seus trabalhos” artistas que travaram uma batalha rude com o Brasil. Levando o argumento de Naves adiante, eu diria que o país se expressaria na obra de Nuno Ramos por meio de um trauma nacional, não de uma trama, daí que seja “ávido e dilacerado” (Naves, 2007, p. 386). Trauma que a desintegração das suas pinturas projeta e revive. O que não apenas explica os movimentos agônicos de retorno e desvio, de atração e evasão do artista às pinturas perdidas – eis a natureza do trauma – mas também daria um nome a esse monstro mole, o cujo que não se nomeia, a esse país.

Referências

- MAMMI, Lorenzo. Nuno Ramos. In: MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.
- NAVES, Rodrigo. Mundo e Bolos. 20ª *Bienal Internacional de São Paulo* [catálogo da exposição]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989.
- NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: um materialismo invulgar. In: NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo, Iluminuras, 2008
- RAMOS, Nuno. *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007.
- RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.
- RAMOS, Nuno. *fooquedeu (um diário)*. São Paulo: Todavia, 2022.
- RAMOS, Nuno. *Verifique se o mesmo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- RAMOS, Nuno. Nuno Ramos / Vilma Arêas. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). *Cultura brasileira hoje: diálogos* [3 v.]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, v. 1.
- SARDENBERG, Ricardo (org.) *Nuno Ramos* [catálogo]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

TASSINARI, Alberto. 111 de Nuno Ramos. *In*: MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.

TASSINARI, Alberto. Pinturas de 1988. *In*: MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997.