

Título	Trajectoria de Nuno Ramos	Autor	Lorenzo Mammí
Data	1994	Artista	Nuno Ramos
Publicação	TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. <i>Nuno Ramos</i> . São Paulo: Editora Ática, 1997.		

Trajectoria de Nuno Ramos

Nuno Ramos está entre os selecionados da vigésima segunda Bienal Internacional de São Paulo. Já participou de duas outras edições, em 1985 (com o grupo Casa 7) e em 1989. Essa presença constante não é casual: embora Nuno não seja um artista continuamente na ribalta, nem daqueles de maior mercado, suas exposições marcaram sempre momentos de discussão, pontos de virada na arte brasileira recente. A história da arte se traça pelos extremos, nunca pela média. O trabalho de Nuno, justamente por ser um caso limite, sempre à margem ou no horizonte das tendências em ato, é um ponto privilegiado de observação para acompanhar a evolução dos últimos dez anos.

Em meados da década de 80, a Casa 7 representou o ingresso no Brasil das poéticas neo-expressionistas, que já havia alguns anos dominavam a Europa. O entusiasmo com que a nova corrente foi recebida talvez se devesse mais à crise das velhas linguagens do que à qualidade objetiva das novas obras. Vez por outra essas pinturas reaparecem nos museus e em exposições antológicas. A maioria revela boa dose de ingenuidade, no apetite desordenado com que se apodera de elementos estranhos ou esquecidos. Todavia, se comparadas com a burocratização da vanguarda ou a aceitação acrítica do pós-modernismo que caracterizava a produção emergente daqueles anos, as obras da Casa 7 atestam pelo menos uma vitalidade saudável, uma vontade de questionamento que não se contentava com um bricolage de superfície, embora ainda não possuísse os meios para ir muito em profundidade. Não por acaso, todos os integrantes do grupo se tornaram bons artistas; apesar de terem seguido caminhos bastante divergentes, produzem obras que continuam dialogando entre si, à distância, como se mantivessem um núcleo comum. Sinal de que aquela experiência marcou não tanto pelos resultados ou pelos achados técnicos, quanto pela postura de fundo, pela forma de ver a profissão de artista.

De recente, tive ocasião de rever, numa mostra de aquisições do MAM do Rio, duas pinturas de Nuno Ramos que remontam àquela época. Nessa fase, os artistas da Casa 7 trabalhavam com tinta industrial sobre grandes folhas de papel. As razões eram sobretudo econômicas: eram esses os únicos materiais que permitiam, com pouca despesa, as grandes dimensões necessárias à exploração do gesto expressionista. Mas o material acaba por dirigir a evolução técnica. A tinta industrial resiste à representação, não se dilui no gesto. Distribuída em superfícies amplas, num papel que não a absorve, oferece uma luminosidade ao mesmo tempo brilhante e tosca. Atrapalha a visão e, por isso mesmo, emerge como um elemento autônomo do quadro. Seu baixo preço, tanto econômico quanto visual, se torna um fator expressivo: jogada com displicência sobre o papel, a tinta não se prende a ele, nem ao olhar que a contempla. Possui a liberdade esguia e pantanosa das coisas que não têm valor nenhum.

Entre os integrantes do grupo, Nuno era o que há menos tempo se dedicava à arte. Talvez por isso, por uma limitação técnica, suas obras são aquelas em que esse caráter se sobressai com maior força. No entanto, olhando em perspectiva, está aí um germe da relação tensa entre material e obra que marca todo seu trabalho posterior. A figuração é frágil, baseada na assimetria de detalhes menores e grandes massas pesadas, sobre as quais a tinta se distende com prodigalidade. A superfície não diz nada sobre os corpos que envolve, porque seus matizes são pobres demais e sua densidade é excessiva. Por outro lado, a luz não penetra nas cores, é rechaçada por elas como por uma cama elástica. Em vez de permitir que a figura emerja, a tinta nos separa dela.

Título	Trajectoria de Nuno Ramos	Autor	Lorenzo Mammí
Data	1994	Artista	Nuno Ramos
Publicação	TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. <i>Nuno Ramos</i> . São Paulo: Editora Ática, 1997.		

A obra de Nuno sempre procedeu por impasses, aporias que não podem ser resolvidas, mas que obrigam a repropor a questão em planos sempre mais altos e complexos. Gosto de enxergar nessas pinturas mal resolvidas o primeiro nível, ainda elementar e indefinido, desse mecanismo.

Em 1987, quando Nuno Ramos expôs uma série de esculturas na Funarte do Rio e ganhou a bolsa Emile Eddé, a Casa 7 já não existia mais. Muitos artistas de São Paulo, inclusive alguns ex-integrantes do grupo, como Fábio Miguez e Carlito Carvalhosa, estavam nessa fase trabalhando com cera encáustica, matéria que permite explorar gradações de textura e de luminosidade em grandes superfícies monocromáticas. De fato, essa nova postura denunciava que os elementos figurativos, transvanguardísticos da fase anterior eram o produto de uma atitude defensiva, camadas protetoras que escondiam o verdadeiro embate. A crise dos arcaísmos teóricos e ideológicos das vanguardas deixava o artista a sós com seu material e seus instrumentos. A orgia estilística de meados da década de 80 era o primeiro efeito dessa situação, que inicialmente podia ser vivida como liberatória. Não precisou muito tempo para se perceber que a liberação era fictícia. O retorno à subjetividade era a volta para um lugar que deixou de existir. Ao invés de reencontrar a si mesmo, o artista se deparava com um repertório empoeirado que já não reagia mais às solicitações. O final da década foi portanto uma fase de escuta: o silêncio do artista permitia à obra formar-se na frente dele.

Nuno Ramos contribuiu para esse aniquilamento expressivo com as esculturas da exposição do Rio, sem dúvida as suas primeiras obras importantes. O material de base, o pó de cal, remete a um grau zero em dois sentidos: pela candura e pela inconsistência, que parece resistir a qualquer formalização. Nuno organizava esse nada com gestos geométricos, e com recursos que mal se afastavam do nada. O algodão cru dos sacos era da mesma cor da cal, e sua presença era revelada por uma mudança de textura, mais do que por um contraste de matérias. A madeira clara, sobre a qual o pó aderiu com facilidade, também tendia ao mimetismo. E no entanto a estruturação às vezes era forte, como na coluna de madeira e cal, em que o pó ganhava uma verticalidade improvável.

O sentido dessa experiência talvez fique mais claro se a compararmos com a exposição que seguiu imediatamente, no MAC de São Paulo, e que à primeira vista aponta para a direção oposta. São quadros tão cheios de matéria que obrigaram a improvisar um ponto de apoio no chão, para não sobrecarregar as paredes divisórias do museu. As legendas do catálogo listam pacientemente os materiais: vaselina, parafina, cera, linhaça, terebintina, corda, pano, papel de seda, feltro e gaveta sobre madeira, para uma obra; vaselina, parafina, cera, linhaça, terebintina, breu, feltro, pano, corda, lâmina de alumínio e esmalte sintético sobre madeira, para outra. Vaselina e parafina têm a função de amalgamar elementos discordantes, dissolvendo suas características e dando à obra um aspecto indefinido e magmático. Manchas de cor, até de cor viva, são permitidas, mas adquirem a intensidade febril da fruta murcha. As esculturas do Rio mostravam uma matéria virgem, ainda muda; as pinturas do MAC, uma matéria já em decomposição, próxima ao silêncio. Nos dois casos, o que extraía dela a primeira ou derradeira palavra era um ato de organização simples, mas enérgico: nas primeiras, a paciência com que o pó era erguido numa torre ou disposto horizontalmente num quadrado; nas segundas, a teimosia com que esse material lamacento e disforme era comprimido na superfície plana e retangular do quadro.

Título	Trajatória de Nuno Ramos	Autor	Lorenzo Mammí
Data	1994	Artista	Nuno Ramos
Publicação	TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. <i>Nuno Ramos</i> . São Paulo: Editora Ática, 1997.		

Em 1987 houve também a belíssima exposição de Kiefer na Bienal de São Paulo. O impacto sobre a jovem arte brasileira foi significativo. Com efeito, Kiefer é o artista que melhor soube resumir e ultrapassar a crise do neoexpressionismo alemão. Foi ele quem explorou, sob a camada romântica, o fundo barroco dessa tendência. Kiefer é barroco no sentido em que Walter Benjamin usa o termo: consciente de que a matéria é condenada à imanência, e de que nenhum conteúdo espiritual pode ser extraído dela, reage com um ato violento de linguagem, a alegoria. A alegoria obriga as coisas a significar algo que não está na natureza delas. Ao mesmo tempo, porém, é o único ato linguístico que não finge uma simpatia por seus objetos, e reconhece a eles o direito de permanecer calados. Os corpos não precisam mais simular uma intimidade com seus significados.

Como a alemã, a arte brasileira também conhece a relação inquietante, assombrosa, com uma natureza inarticulada. Por isso, seu barroquismo se diferencia da tradição extrovertida e espetacular do catolicismo europeu. Como a alemã, a raiz barroca brasileira é persistente: os parangolés de Hélio Oiticica ainda são anjos seiscentistas caídos. Mostrando a materialidade barroca atrás do gesto expressionista, Kiefer indicou o caminho para reatar as relações com a produção brasileira das décadas de 60 e 70, sem reassumir necessariamente a carga utópica e as significações existenciais e políticas que essa produção implicava. Dessa forma, paradoxalmente, ajudou a nova geração a se voltar para a própria história e a se inscrever, com uma autoconsciência talvez inédita no Brasil, numa tradição nacional.

No caso de Nuno Ramos, a influência imediata de Kiefer pode ser detectada, a meu ver, na maior soltura dos trabalhos posteriores a 1987. A matéria do quadro não precisava mais ser tão densa. Suas partes podiam se diferenciar, sem todavia perder a consistência muda que as caracterizava. Foi sem dúvida um progresso técnico, mas não apenas isso. A indefinição dos quadros do MAC era ainda uma operação do pintor. Era a mão dele que empastelava as coisas e as obrigava ao silêncio. Nas obras posteriores, ao contrário, podemos distinguir contornos e a matéria mantém uma identidade -- embora seja, na maioria dos casos, uma identidade falsa, deslocada. No entanto, a obra continua oferecendo ao olhar uma resistência inerte, sombria. A decomposição do mundo se dá agora nas coisas, mais do que nas escolhas do pintor. Os trabalhos expostos na Bienal de 1989 são uma boa testemunha dessa fase.

Outro artista que influenciou Nuno Ramos foi Frank Stella. Nuno o conheceu pessoalmente na Bienal daquele ano, mas dele já tinha visto uma importante exposição na Alemanha, no ano anterior. Com efeito, o último quadro a ficar pronto para a Bienal, que se distancia dos outros e anuncia uma virada, deve algo ao americano. Stella sabe tão bem quanto Kiefer que não apenas a arte, mas também a natureza está morta. No entanto, como todo bom empirista americano, não acha isso uma catástrofe definitiva. O mundo perdeu o sentido, mas ganhou uma versatilidade infinita. O barulho emitido pelas últimas obras de Stella não é, como em Kiefer, um desejo wagneriano de trevas, e sim um ruído branco em que todos os sons podem ser ouvidos, como nas peças de Cage.

Acho que a leitura original que Nuno Ramos fez de Stella o salvou de uma possível afasia. Mostrou que o magma matérico em que deixava afundar as coisas não era necessariamente um ponto final. Podia ser, ao contrário, um multiplicador de experiências. Na produção posterior àquela Bienal, sobretudo nos quadros expostos na galeria Raquel Arnaud em 1991, há muitos elementos que podem ser atribuídos a seu interesse pelo artista americano: a

Título	Trajatória de Nuno Ramos	Autor	Lorenzo Mammí
Data	1994	Artista	Nuno Ramos
Publicação	TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. <i>Nuno Ramos</i> . São Paulo: Editora Ática, 1997.		

relação entre as partes se torna mais distanciada e mental. O que as liga não é mais, concretamente, a vaselina, e sim, metaforicamente, um fundo de fragmentos de espelho que multiplica as formas e as confunde. Contra a composição bloqueada, ortogonal, da primeira fase, a matéria se expande por ondas sinuosas, que se projetam para o espectador, ao invés de sugá-lo para dentro da superfície do quadro.

No entanto, continuo vendo Nuno mais próximo a Kiefer do que a Stella. Sua postura é mais poética do que técnica. Essas comparações, aliás, correm o risco de se tornar estéreis. A partir da Bienal de 1989, a arte de Nuno pode muito bem ser lida na sua dinâmica interna, sem apelar a outras poéticas. Mas de sua colocação numa rede de influências pode-se pelo menos retirar um dado fundamental: Nuno é um artista da crise das vanguardas -- ainda um artista de vanguarda, portanto.

Ser artista de vanguarda, ainda que de vanguarda em crise, significa em primeiro lugar acreditar no conteúdo de verdade da arte. Isto é, acreditar que a arte expressa algo de essencialmente verdadeiro que não pode ser alcançado por outros caminhos. Em segundo lugar, significa acreditar que esse algo, uma vez revelado, possa mudar a relação entre as pessoas e as coisas. A arte de Nuno nos diz que as coisas não falam. Da fenda entre as coisas e os significados, suas obras brotam como uma erupção vulcânica. Expõem o lado amorfo, magmático do mundo -- sua face escondida.

É significativo o uso que esses trabalhos fazem do orgânico. Que a obra se assemelhe a um organismo é, tradicionalmente, a garantia de uma mediação entre nós e os objetos inanimados. Injetando vida nas pedras e nos pigmentos, a arte testemunha que um contato com o mundo ainda é possível. As obras de Nuno também têm vida, mas é uma vida completamente alheia. Instalam-se entre nós e o mundo, e se desenvolvem segundo uma lógica própria, que não podemos mais controlar. São seres, mas não se parecem conosco. No entanto, sem essa estranheza radical, seríamos projetados no vazio pela força centrífuga de uma produção de informações sempre mais acelerada e sempre mais inconsistente. O silêncio da matéria morta, desespiritualizada, nos mantém em órbita. Cabe a nós preservá-lo.

Não apenas as coisas, os animais, as plantas: a maioria dos homens também está mergulhada nesse silêncio. Não deve surpreender que Nuno, um artista ligado a questões formais muito sofisticadas, tenha sido capaz de produzir o melhor exemplo de arte engajada desses últimos anos. Refiro-me a 111, a instalação sobre o massacre do Carandiru, exposta pela primeira vez em Porto Alegre em 1992 e, numa segunda versão, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em junho de 1993. A multiplicação dos símbolos (as 111 pedras, as grandes cruzes, o sarcófago, o texto ilegível na parede, as caixinhas com os versículos queimados, a terceira cruz feita de caracteres tipográficos, os fragmentos de jornal, no primeiro ambiente; as fotos aéreas e as nuvens de vidro e fumaça no segundo) contrasta com a impossibilidade de dizer algo. Embora a instalação se disponha como um grande hieróglifo, respira-se uma atmosfera de culto pré-histórico, anterior à escrita. É uma alegoria surdo-muda, em que a morte se mantém incontornável, e consegue assim sobreviver às orações fúnebres.

Título	Trajatória de Nuno Ramos	Autor	Lorenzo Mammí
Data	1994	Artista	Nuno Ramos
Publicação	TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. <i>Nuno Ramos</i> . São Paulo: Editora Ática, 1997.		

Em 111 se reconhece uma mecânica costumeira nas obras de Nuno: o excesso de informações bloqueia a comunicação e produz um silêncio extremamente eloquente. Em nenhum dos trabalhos anteriores, porém, o artista tinha operado em tantos níveis distintos, alcançando um grau tão elevado de complexidade. Olhando para trás, me parece que o fator que desencadeou a nova fase foi a utilização de um elemento ligado tanto à matéria quanto à linguagem: a escrita.

Depois da Bienal de 1989, Nuno fez experiências em várias direções: expôs desenhos, peças de chão, cobertores enrijecidos pelo breu em formas de bolha ou de cúpula, esculturas feitas de canos de plástico amarrados de várias maneiras. Muitas dessas tentativas não deram resultados satisfatórios e foram logo abandonadas. Todas elas, porém, tinham um elemento comum: a recuperação da linha ou do contorno. Linha e contorno são elementos discursivos, pressionando para penetrar um trabalho que parecia irremediavelmente refratário a qualquer linguagem. Logo Nuno percebeu que a questão devia ser invertida: não tanto procurar estruturas linguísticas compatíveis com a autonomia da matéria, quanto descobrir, dentro da linguagem, o elemento matérico, inarticulado.

A solução se deu pela primeira vez numa exposição de 1990 no Centro Cultural de São Paulo. Ali Nuno apresentou, entre outras obras, um texto escrito em carvão no chão, recoberto de breu. A dimensão do trabalho e os reflexos do breu tornavam impossível a leitura, a não ser por pequenos fragmentos. De qualquer forma, reconstruir o texto integral teria sido inútil, já que esse era fragmentário por essência. O todo não dizia mais do que as partes. Em outras palavras, a escrita se comportava exatamente como os quadros de Nuno costumam se comportar: impedia uma visão unitária, mas também não permitia uma leitura seccionada, por partes. A semelhança desse trabalho com uma inscrição funerária não era, talvez, de todo casual.

Antes de dedicar-se às artes plásticas, Nuno se formou em filosofia, e cogitou ser ensaísta ou poeta. Todo seu percurso artístico pode ser lido como a procura de uma linguagem poética em que cada vocábulo deixe transparecer seja a inércia da matéria que o constitui, seja a invenção, singular e irrepitível, que lhe confere um significado. Em suma: uma linguagem em que toda palavra seja moldada ou destilada pelo artista. A palavra, porém, não pode ser única, porque indica sempre uma classe de objetos. Tornando-a singular, o artista a torna também ilegível. De novo, essa aporia remete a uma metáfora barroca: a do livro do mundo que não é mais, como para um homem da Idade Média, aberto aos olhos do sábio; escrito em tinta invisível, exige manipulações cabalísticas, ou alquímicas, ou alegóricas, ou físico-matemáticas para ser decifrado.

A descoberta de que o discurso é também matéria, e é, desse ponto de vista, tão silencioso quanto o mundo físico, dá ao trabalho um centro mais recuado e permite uma diferenciação maior na superfície. Nuno recomeça a escrever, inicialmente anotações sobre seu trabalho, depois textos sempre mais independentes, que acabarão reunidos num livro, *Cujo*, de 1993. Se as escritas utilizadas nas instalações compõem frases ilegíveis, esses textos, perfeitamente legíveis, falam de algo indecifrável: a pele das coisas inanimadas, e o que está abaixo dela; a essência da superfície do espelho, uma vez eliminados todos os reflexos; os contornos daquilo que é informe. "Tudo é letra e lei", diz um fragmento do livro, "tudo está escrito para os reis, os cegos". Mas, por outro lado: "não sei como coisas tão díspares se juntam pelo nome".

Título	Trajetória de Nuno Ramos	Autor	Lorenzo Mammí
Data	1994	Artista	Nuno Ramos
Publicação	TASSINARI, Alberto; MAMMI, Lorenzo; NAVES, Rodrigo. <i>Nuno Ramos</i> . São Paulo: Editora Ática, 1997.		

Decifrar o que está escrito não nos aproxima do mundo -- ao contrário: nos afasta, porque transforma as coisas em meros suportes. O cego que tateia um livro o respeita mais, enquanto objeto, do que aquele que o lê. E todavia o mundo é uma escrita, porque a escrita também, como o mundo, é apenas uma certa disposição da matéria no espaço. A intuição dessa ambiguidade fundamental desencadeia a última produção de Nuno Ramos. As instalações, como 111 e a mais recente Montes, se articulam de forma sempre mais livre, absorvendo todo tipo de recurso. Possuem algo da charada e do rébus. Em outros trabalhos, em argila, bronze ou vidro, reaparece um prazer lúdico na manipulação dos materiais. A solução plástica, aqui, não precisa de especificações ulteriores. A espontaneidade, que nos primeiros quadros era apenas uma petição de princípio, reencontra a si mesma. De certa forma, o artista retoma a frente da cena. Não mais, é verdade, como protagonista. É a matéria que se expressa na obra, mostrando-se em sua unicidade. Essa unicidade porém não é tão diferente da unicidade das palavras, dos gestos, das operações e dos discursos. O artista também é matéria.