



**UNIRIO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO**

**CARTOGRAFIA DA REPETIÇÃO:**

**procedimentos, formas frágeis e corpo ausente em Nuno Ramos**

**MANOELA RÓNAI**

**RIO DE JANEIRO, RJ – BRASIL  
DEZEMBRO DE 2018**



**UNIRIO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - BACHARELADO**

**CARTOGRAFIA DA REPETIÇÃO:**

**procedimentos, formas frágeis e corpo ausente em Nuno Ramos.**

**MANOELA RÓNAI**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado à banca examinadora como um  
dos requisitos para obtenção do Grau de  
Bacharela em Letras, realizado sob orientação  
da Professora Doutora Júlia Vasconcelos  
Studart

RIO DE JANEIRO

DEZEMBRO DE 2018



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

**CENTRO DE LETRAS E ARTES**

**ESCOLA DE LETRAS**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACHARELADO**

**CARTOGRAFIA DA REPETIÇÃO:**

**procedimentos, formas frágeis e corpo ausente em Nuno Ramos.**

Por

Manoela Rónai

Trabalho de Conclusão de Curso

**BANCA EXAMINADORA**

---

(Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Júlia Vasconcelos Studart, orientadora)

---

(Prof. Dr. Kelvin Falcão Klein, avaliador)

**RIO DE JANEIRO**

**DEZEMBRO DE 2018**

*Rosa*

*Eu assassinei o nome  
da flor  
e a mesma flor forma complexa  
simplifiquei-a no símbolo  
(mas sem elidir o sangue).*

*Porém se unicamente  
a palavra FLOR – a palavra  
em si é humanidade  
como expressar mais o que  
é densidade in verbal, viva?*

*(A ex -rosa, o crepúsculo  
o horizonte.)*

*Eu assassinei a palavra  
e tenho as mãos vivas em sangue.*

– Orides Fontela, Poemas

Ao Téo, meu maior e melhor motivo para acreditar na vida e ter vontade de escrever.

## Agradecimentos

---

Ao meu pai, André da Silva Porto, que tem sido fonte constante de inspiração, mesmo quando ele não sabe disso e à Araceli Velloso pelos anos de cuidado e carinho.

À minha mãe, Laura Tausz Rónai, que é a maior incentivadora e um estímulo ímpar. Além disso, me ensinou a ter gosto pela escrita e pela leitura, me ensinou o que é belo e me ensinou que a vida só vale a pena se transbordante de ternura. Para ela, todas as palavras são e serão sempre pouco.

À minha irmã, Júlia Rónai Porto Nunes, porque sem ela eu não seria eu – e seria certamente pior.

Ao Guilherme Marinho Nunes, que foi quem pela primeira vez expandiu meu conceito de família; e à Lia Rónai Porto Nunes, que mal chegou ao mundo e já o tornou um tanto melhor.

À Nora Tausz Rónai, pois, se há em mim qualquer verticalidade diante da vida, essa força vem dela; e ao Paulo Rónai, *in memoriam*, pelo orgulho que sinto das minhas origens. Nas palavras que ele deixou, tenho descoberto alento, carinho e – ainda vivos – os sonhos de fraternidade.

À Suely da Silva Porto, *in memoriam*, uma das responsáveis pela associação entre as ideias de infância de alegria; e ao Nelson da Silva Porto, *in memoriam*, que sintetizava sempre a força do estudo e da dedicação e sedimentou em mim a vontade de estar sempre diante dos livros.

Aos Rónais, Portos e Limas, pois são família e a família é a estrutura sobre a qual se constrói a casa.

A Antonia Felix, Roberta Soares e Marta Santos, que fazem muito mais do que cuidar da casa. Cuidam – cada uma ao seu modo – de mim.

Ao Sergio Roberto de Oliveira, *in memoriam*, pois “*um sorriso muda tudo*”.

Ao Gabriel Biancardi Ferrante, irmão por opção e parceiro essencial.

A Nara Iachan, Renata Levy e Ana Luiza Perdigão, que têm me acompanhado e me dado forças sempre que preciso; e a Meissa Maytreia e Maria Hermeto, que sempre acham “*a luz que há no fim do túnel*”, “*com pequenos avanços e grandes áudios*.”

Ao Filipe Borela, por ser testemunha e me deixar testemunhar; e à Aline Lancelloti, que nunca precisa de porquês.

Ao Jefferson Lima Peres: esse TCC foi escrito no segundo semestre de 2018, mas só foi possível porque 6 anos vieram antes dele e, mesmo que a vida desfaça laços, não apaga a memória.

À Diretoria de Pesquisa da UNIRIO (DPq), que deu o auxílio necessário para que esse trabalho pudesse existir. A faculdade torna-se mais forte e a ligação entre ensino e pesquisa se dá, muitas vezes, somente por sua existência.

À UNIRIO e todos os seus funcionários, não podendo deixar de destacar Josi Anjos, William Garcia e Bruno Brick. Se afirmo sem medo que a UNIRIO é a universidade com mais amor do Brasil, em parte é por saber que os três estão lá todos os dias e sempre têm o necessário para melhorar nosso dia: um sorriso, um café e uma solução.

Aos colegas do curso de Letras da UNIRIO, que foram os respiros necessários, mas também as mãos dadas – e firmes – que permitiram, existindo, que eu concluísse essa faculdade. São eles Humberto Amorim, João Paulo Delorenci, Susana Kruger, Eduardo Tostes, Diego Okino, Wallace Ramos e Mariah Portellas; em especial à Antonia Sousa, pela união do dia-a-dia, mesmo nos dias longe, e pelo afeto singular que me fez entender a graça e o encanto das capricornianas; à Carolina Machado, com o olhar sempre atento às dores e aos amores no caminho e ao Luiz Ribeiro, que me provou que, às vezes, da solidão e do abandono surge a união, que me fez querer resistir e, mais, me fez acreditar em mim.

E sempre aos meus professores, que tornam a sala de aula um lugar múltiplo e potente. Em especial a Manoel Ricardo de Lima, Kelvin Falcão Klein, Davi Pessoa, Ana Carolina Coelho, Lúcia Ricotta, Marcelo Santos, Gustavo Naves Franco, Luciana Vilhena, e Carla Miguelote: foi com eles que aprendi a ler.

Por último e também sempre em primeiro, e por entre, e em todas as páginas, e todos os rascunhos, e todos os riscos de pensamento, à Júlia Vasconcelos Studart, que além da preciosa orientação, não só foi mentora paciente e atenta às minhas idiossincrasias e ao meu modo afobado de ser, mas estabeleceu-se como afeto indispensável e figura, agora, na minha cartografia afetiva, como um espaço de amplo acolhimento.

## RESUMO:

Este trabalho trata de algo da obra do escritor e artista Nuno Ramos, tentando mapear alguns de seus procedimentos artísticos. Propõe-se observar a ideia de *formas frágeis* (*formas fracas*), que sugere uma constante revisão dos limites da forma; depois, os usos da *repetição* como modo de esmiuçar possíveis entendimentos entre matéria e linguagem. E, ainda, demonstrar o constante processo de inclusão de outras vozes nos trabalhos desse artista e, como um fio condutor, traçar aspectos de transparência entre produção escrita e criação visual. Procura-se, com isso, refazer um rápido percurso desde *Cujo*, seu primeiro livro, até *Adeus, cavalo*, o livro mais recente, considerando-se também algo que parte das 135 instalações montadas entre 1987 e 2016.

PALAVRAS-CHAVE: Nuno Ramos; repetição; corpo ausente; matéria; palavra

## ABSTRACT:

In this essay, the work of Brazilian writer and artist Nuno Ramos is broached, and some of his artistic procedures are discussed. The observation of a fragile form, which is in constant revision of its limits, is proposed, as well as the perception of the use of repetition as a way of detailing the understanding of matter and language. Finally, we conclude that the author is constantly in the process of erasing himself and including the voices of others in his works. In the analysis of Ramos's output, the connection that his written production establishes with his visual creations was the guiding thread for a broader understanding of the material in question. Retracing the path from *Cujo*, his first book, to *Adeus, cavalo* (*Goodbye, Horse*) his most recent literary release, the text also considers 135 installations set up between 1987 and 2016.

KEYWORDS: Nuno Ramos; repetition; absent body; matter; word



## ÍNDICE

Nota preliminar .....	1
Introdução .....	3
Capítulo 1.....	7
procedimentos, formas frágeis	
Capítulo 2.....	15
prismas de morte e solidão: Leitmotiv e repetição	
Capítulo 3.....	23
corpo ausente e autoria fluida	
Conclusão .....	31
Referências: .....	34
Anexos: .....	37

## Nota preliminar

---

O termo “forma fraca” é usado tanto pelo próprio Nuno Ramos para referir-se à noção que busco explorar nesse texto – por exemplo, em entrevista que concede ao crítico de arte Rodrigo Naves, em 1996: “Trabalho com uma noção de forma fraca, o que me obriga a uma movimentação constante, como se o chão estivesse quente sob os meus pés” (RAMOS. Apud. STUDART, 2014, p.3) –, quanto por uma série de críticos de arte. Mesmo assim, optei pela expressão “forma frágil”. Antes de tudo, porque me parece que o estado de fraqueza é uma realidade “do ser”, ao passo que o estado de fragilidade é uma realidade “do estar”. Assim, na linguagem corrente, uma pessoa “encontra-se fragilizada”, mas “é fraca”. Formas em constante potência, formas moventes e formas disformes ressoavam mais numa clave do estar do que numa clave do ser, então, sempre que ia usar a expressão, me via caindo de novo no equívoco, um pequeno deslize que passava por todas as minhas revisões. A leitura sempre atenta de Júlia Studart captou, claro, o cacoete e me questionou.

Já havia feito a mudança e algo me desassossegava no título, me deixando inquieta. Assim, foi ficando claro que a relação com o uso de “frágil” partia também da associação incômoda, na nossa sociedade, entre a palavra “fragilidade” e a imagem da mulher (“o sexo frágil”). Sempre quis e quero, tanto quanto possível, estar conectada a uma força que parta do feminino. Julguei, portanto, que esse termo me manteria mais vinculada a ela. Aliado a isso, estava o fato de o adjetivo “frágil” ser comum de dois gêneros, enquanto a fraqueza se desdobra em “fraca” e “fraco” quando transformada em adjetivo. Creio que o uso desse tipo de termo é um passo – sempre, ainda que muito pequeno – na direção de igualdade e inclusão.

Nuno Ramos me parece ser um artista que desfaz as categorias às quais o mundo tem constantemente nos submetido. Usar a ideia de fragilidade ligada a uma forma em constante potência apontava, ao meu ver, na direção de uma revisão de categorias de gênero, assunto que não abordarei neste trabalho, mas que é um dos temas que me move. A aproximação com algo que há de paradoxal entre “forma fraca” e “forma difícil” é atraente, mas não conseguiu que eu desistisse do termo “frágil” e seus derivados. Eles me remetiam a Carlos Drummond de Andrade, que também dá, à noção de “fragilidade”, força de crescimento quando opõe, no seu poema “Mundo Grande”, do livro *Sentimento do mundo*, os versos: “Meu coração, não sabe./ Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.” Com, na última estrofe desse mesmo poema:

*“Então, meu coração também pode crescer.”*

*Entre amor e o fogo,  
entre a vida e o fogo,  
meu coração cresce dez metros e explode.  
– Ó vida futura! nós te criaremos.*  
(ANDRADE, 2012, p.44-45).

A explosão para recriar, tão presente neste trabalho, parte – também e sempre – do poeta de Itabira. É nele que vemos o frágil na caracterização do “Elefante”, poema e personagem de seu *A rosa do povo*:

*Eis o meu pobre elefante  
pronto para sair  
à procura de amigos  
num mundo enfastiado  
que já não crê em bichos  
e duvida das coisas  
Ei-lo, massa imponente  
e frágil, que se abana  
e move lentamente  
a pele costurada  
onde há flores de pano  
e nuvens, alusões  
a um mundo mais poético  
onde o amor reagrupa as formas naturais*  
(idem, p.403).

Nesse poema, a personagem me parece totalmente compatível com o esforço que fizemos aqui para a compreensão do modo de produção artística de Nuno Ramos: o elefante que junta à própria pele elementos de uma materialidade alheia à dele para constituir uma formulação de mundo mais “poético” com as artes e num reagrupamento de “formas”.

Por último, da minha origem, na Faculdade de Química, e do consequente estudo de física, a palavra “frágil” trazia ainda mais uma acepção que gostaria de defender: a oposição, na mecânica da fratura, entre “fratura frágil” e “fratura dúctil”. A primeira é usada para definir objetos que se quebram com a criação de trincas, não sofrendo deformação antes de rachar. Nessa categoria estão, por exemplo, o vidro, a pedra e o mármore, três dos materiais mais caros a Nuno Ramos. Na segunda, enquadra-se uma grande parte dos plásticos, que, antes de se partirem, alteram sua forma, dando origem ao termo “deformação plástica”.

## Introdução

---

Nuno Ramos não foi uma paixão escolhida. Resolvi fazer iniciação científica com a professora Júlia Studart e, em um processo de substituição de bolsistas, me vi na presença do autor paulista que destrói o mundo em cada um de seus elementos e o reconstrói para nós. A partir daí, fui mergulhando cada vez mais em sua extensa obra e tornou-se impossível não me deixar seduzir por sua capacidade de subverter ideias pré-concebidas e rever os limites de tudo em que toca, da nossa animalidade e da nossa humanidade. Não foi surpresa descobrir que o autor se encantou por Robinson Crusoe e nem é acaso que a anedota sobre esse livro abra este trabalho. Nuno Ramos fala de como, no livro de Daniel Defoe, o mundo é refeito a partir do nada. Não me parece que essa imagem esteja tão distante dos procedimentos de fazer artístico que ele tem explorado ao longo dos mais de 30 anos de carreira.

Comecei a pesquisa convencida de que me debruçaria somente sobre a parte escrita da produção de Ramos. Não tendo qualquer familiaridade anterior com as artes visuais, me sentia inapta a explorar as 135 instalações pelas quais acabei me embrenhando. Houve uma inversão na vida de Nuno Ramos: em um primeiro momento tinha uma experiência de extrema liberdade diante da literatura, que lhe permitia tomar – à sua maneira – as próprias decisões desde a infância, e de enclausuramento diante das artes visuais, tendo o contato com a prisão<sup>1</sup> como uma de suas primeiras experiências com a arte contemporânea. Mais tarde, vivendo um bloqueio criativo em relação à literatura, mesmo sem repertório algum, encontrou uma alforria possível ao explorar práticas nas artes visuais como modo de libertação do congelamento literário. As pegadas deixadas no caminho que essa inversão apresentou ao autor foram por mim perseguidas, ao me deparar com uma literatura que não pode ser separada da produção artística múltipla que com ela estabelece transparências, contaminações, degradações e composições.

Lia e relia o projeto de pesquisa ao qual estava vinculada e a questão que abria a introdução do projeto pairava, constantemente, sobre todas as minhas leituras:

*Uma questão essencial para Walter Benjamin é retirar a memória de sua condição museográfica, o de uma memória aparentemente fixa, para pensá-la com a arte e a*

---

<sup>1</sup> Em 1975, ainda adolescente, ao visitar uma Bienal pela primeira vez, Nuno Ramos passou pela experiência traumatizante de ser preso e passar algumas horas isolado em uma sala trancada.

*arte como o que pode sobreviver à cultura exatamente porque é ela que a tensiona e arma novas proposições, outras maneiras de pensar e repensar as formas culturais já estabelecidas. (STUDART, 2014, p.2)*

Com o tempo, determinada a ter uma melhor compreensão das origens do pensamento visual de Nuno Ramos, fui estudando outros artistas visuais que, de diversas maneiras, deixaram mais tensa essa questão benjaminiana. Descobri Hélio Oiticica, Lygia Clark, Marcel Duchamp, Tunga, Matthew Barney e Joseph Beuys. Ao mesmo tempo, textos críticos iam apontando direções e reestruturando o que entendia de Ramos. Quando, pela primeira vez, li o texto *O limite da matéria*, de Lorenzo Mammi, percebi a trilha da qual deveria me valer para roçar a extensa obra que pretendia perscrutar:

*O trabalho de Nuno Ramos, porém, é matérico num sentido peculiar: nele, a matéria não é massa passiva em que o gesto do artista se imprima, como na arte informal; não carrega de imediato um significado místico ou intelectual, como em Beuys ou na Arte Povera; não é mero resto, dejetivo, aquilo que de maneira nenhuma pode ser formalizado, como nas mais recentes poéticas do informe. É matéria universal, o substrato amorfo a partir do qual as formas surgem e desaparecem, aquilo que permanece intocado abaixo de nós – o limite do mundo, enfim, se o mundo é feito daquilo que pode ser nomeado. (MAMMI, 2000)*

Desse modo, procurava entender a identificação maior com Beuys e obras como “Eu gosto da América e a América gosta de mim” em relação à Duchamp e, nas obras de Duchamp, uma admiração não pelos *ready mades*, sua maior estratégia de fazer artístico, mas pelo resíduo: *Étant donnés* e *O grande vidro*, trabalhos que, segundo Ramos, trazem uma “possibilidade imaginária” que não existia antes do artista. Nessa busca, ressoava também a voz do próprio Nuno Ramos que, nesse processo de identificação, deixava claro seu percurso crítico pela história da arte: “nesse sentido que um artista antagônico a ele [Duchamp], como Beuys, veio dele. [...] esse Duchamp, dessa máquina de desejo, dessa coisa arbitrária entre o imaginário e a aparência: isso eu quero, é uma coisa que me interessa”.

Nessa investigação lado a lado com Walter Benjamin, tentava manter vivas as palavras da minha orientadora, que apresentava parte do trajeto de Ramos ao mesmo tempo em que indicava o olhar que eu deveria ter para esses trabalhos:

*Num contraponto a isso tudo, até como composição de uma imagem mais tensa do seu trabalho, está a deliberação incontida que Nuno Ramos nutre pelas esculturas e pelo pensamento do escultor americano Richard Serra, principalmente aquilo que vem das Elipses deste, que montam um interessante sistema de ida e volta, de eterno retorno, de algo que sempre quer voltar. É tentando fazer uso de um olhar de arqueólogo malcomportado – aquele que faz uso da “imaginação poética de observador”, aquele que procura “ser mais do que humano” tentando apreender a ação coletiva de todo um povo e de toda uma história – que Nuno Ramos, por exemplo, procura compreender o quanto o resíduo recebeu e recebe da história, tal como sugere Flávio de Carvalho: que há no resíduo “uma grande sequência ancestral” entre as oscilações de amor e ódio. É numa apreensão dessas oscilações, prossegue, que o arqueólogo deve se deslocar de seu tempo e de sua ética para outro tempo e outra ética próprios do resíduo. (STUDART, 2014, p.40)*

Nuno Ramos opera, evidentemente, como esse arqueólogo malcomportado. Na abertura de seu livro *O pão do corvo*, nos dá, pois, uma “Lição de Geologia”:

*Há uma camada de poeira que recobre as coisas, protegendo-as de nós. Polvilho escuro da fuligem, fragmento de sal e de alga, toneladas de matéria em grãos que vão cruzando o oceano transformam-se em fiapos transparentes depositados pouco a pouco para preservar o que ficou embaixo. Quase nada se tem pensado a respeito desse fenômeno. Trata-se provavelmente de uma enorme operação de camuflagem, de equalização de um sinal remoto que perceberíamos facilmente na ausência dessa montanha de pequenos agregados. Algo dentro das coisas está sendo disfarçado, escondido a qualquer preço, e até mesmo o extrato de rocha, terra e lava seca onde pisamos, construímos nossas cabanas e parimos nossos filhos parece estar ali pra embrulhar alguma coisa que tende ao centro. (RAMOS, 2001, p.5)*

Não tardou para que eu compreendesse que o caminho de Nuno Ramos mantinha forte contato com essa e outras questões essenciais para Walter Benjamin – como a defesa de um caráter destrutivo. Essas questões, do caráter destrutivo, proposta por Benjamin, ou do arqueólogo malcomportado, sugerida por Flávio de Carvalho, não estão em nenhum momento explicitadas por Ramos. Foi através da série crítica imaginada e desenvolvida por Júlia Studart para ler algo do trabalho do artista que percebi tal conexão, e que uma lógica interna consistente começou a se delinear mais de forma mais clara.

A solução de Nuno Ramos, sua arqueologia malcomportada, sua maneira de fazer a arte com um “caráter destrutivo” e de retirar a arte de sua condição museográfica parecia ser o avesso de muito do que foi tentado nesse sentido. Apesar disso, Ramos não está indo na contramão ou caminhando em direção oposta a Hélio Oiticica e Lygia Clark, por exemplo, mas está, na verdade, achando uma nova resposta para essa pergunta, que ajuda a torná-la mais potente e viva. Ele mesmo manifesta essa relação quando, em uma entrevista concedida em 1º de outubro de 2012, ao programa Roda Viva, da TV Cultura de São Paulo, diz:

*O que eu achei mais bonito foi uma vez que eu fui lá [na instalação Bandeira Branca, em 2010: Figuras 28-31] e achei os bichos de costas pro público. A peça inteiramente de costas para o público, vivendo dela mesmo [sic]. Acho que algumas coisas que eu faço, até pela escala, um pouco se voltam pra si: são como que antipenetráveis. Acho que aquela peça era um antipenetrável. Que é digamos a grande aquisição da nossa arte, desde o Hélio [Oiticica] e a Lygia [Clark], que entrou como momento internacionalizante nosso... Aquilo talvez fosse o avesso disso. O público não pode entrar, e a peça não estava ligando para o público. Porque a única coisa que incomodava aqueles urubus era aquela gente berrando. O público, pra se fazer notar, precisou bater na porta da peça e dizer: “me ouve”. Isso eu acho uma leitura legal. Uma peça que enfrentou essa questão. (RAMOS. Apud. RODA VIVA, 2012)*

Pensar o trabalho de Ramos a partir dessa antipenetrabilidade deixa em posição complicada a pesquisadora: de que outra maneira é possível enfrentar uma obra que recusa seu público e é viva em si mesma, sem bater-lhe a porta e dizer “me ouve”? Vejo esse trabalho como uma tentativa de resposta. Uma maneira de observar Nuno Ramos, que

proponha não a tentativa de nomeação do inominável, não a penetração do antipenetrável, não a explicação ou limitação das formas disformes, mas a contemplação de um trabalho que tem todos esses elementos, observando a sua existência. A narração de uma destruição que reconstrói um mundo e uma tentativa de habitá-lo.

## Capítulo 1

---

### procedimentos, formas frágeis

*As cores, que no camaleão são gala, no polvo são malícia; as figuras, que em Proteu são fábula, no polvo são verdade e artifício. Se está nos limos, faz-se verde, se está na areia, faz-se branco, se está no lodo, faz-se pardo, e se está em alguma pedra, como mais ordinariamente costuma estar, faz-se da cor da mesma pedra.*

– Padre Antonio Vieira, Sermão de S. Antônio, pregado na cidade de S. Luís do Maranhão, ano de 1654.

Nuno Ramos sempre quis ser escritor. Conta que, quando criança, aos sete anos, se apaixonou por Robinson Crusoe e aproximava um termômetro da lâmpada de leitura do quarto para convencer a mãe de uma febre persistente que o forçava a se ausentar da sala de aula. Assim, podia ficar mais tempo na ilha próxima a Trinidad, onde acompanhou, repetidas vezes, o naufrago que passou 28 anos isolado, num ponto remoto do Caribe, refazendo o mundo a partir do nada. Em 2010, quando o artista já tinha completado 50 anos, essa memória ainda tinha força para, quando escutava a pergunta “qual foi o livro que marcou sua adolescência?”, pensar no encantamento de menino pelo romance de Daniel Defoe. Da adolescência, a memória vívida que narra é de quando, aos 15 anos, na sua primeira Bienal – não como expositor, mas como parte do público –, foi preso e ficou enclausurado, durante algumas horas, numa sala fechada.

Mais tarde, ainda com a ideia de tornar-se escritor, Nuno Ramos enfrentou uma crise criativa – um congelamento diante da página em branco. Sem saber como superar o bloqueio, desatou a explorar outros materiais e outras formas de estar em contato com as artes. Essa experiência criou o ponto de partida para o início da carreira do autor como artista plástico. Ramos começou então a pintar, em 1982, e a trabalhar formas tridimensionais quatro anos depois. Em 1987, Ramos montou duas exposições, uma com grandes quadros (210 x 1,90 e 2,30 x 1,90) pintados com pigmentos sobre parafina e vaselina e outra, chamada *Cal*, na qual sete trabalhos traziam alguns dos motes e materiais que viriam a se tornar essenciais no seu percurso: a morte, os barcos e o tempo; algodão, cal, madeira e lona. No primeiro ano em que as obras visuais são expostas, já temos então seis elementos que virão a se tornar muito presentes no itinerário de Nuno Ramos.



A não linearidade do tempo para Ramos, que responde sobre a adolescência falando da infância e revisita assuntos ao longo de décadas, parece em sintonia com o caminho através das artes trilhado em um momento no qual as fronteiras do mundo se redefinem e os vários campos artísticos se amalgamam, diluindo os limites entre eles até sua quase inexistência. Diante desse tempo e dessa existência volátil, é fundamental manter contato com os autores que reabrem e procuram singularizar essas transições, inventando outras formas de estar no mundo agora. Nuno Ramos é um desses artistas: transita entre os moveres das artes visuais, da escritura e da música, e seu trabalho ganha importância diante do mundo contemporâneo em mutação. Assim, torna-se essencial para que possamos ler a produção de uma literatura que está em constante contaminação por outras formas artísticas. Ramos afirma sentir inveja de quem tem foco mais determinado e recusa ou não explora essas contaminações. Ao mesmo tempo, defende que é essa a essência da arte: a conversão do defeito em linguagem. E é na busca da linguagem, então, que transita entre esses vários campos: “tenho a ilusão de que atacar uma linguagem seja algo rico” (RAMOS, 2012).

Nuno Ramos escolhe determinados materiais de sua predileção para os trabalhos que classifica como “obras plásticas”, mas esses materiais voltam a aparecer na literatura, evocados constantemente na produção escrita do autor. É o caso da areia, que ressurge em todos os seus livros de maneira constante. Estão a mostra alguns exemplos selecionados de cada um de seus oito livros editados, com exceção de *Minha fantasma*, produção pessoal à qual não tivemos acesso. Em *Cujo*, podemos ler:

*Não era mais uma pele, nem uma superfície: transformara-se num material arenoso qualquer. Podia ser pó de tijolo, cal, areia ou, quem sabe, os restos de um defunto. Por trás de cada pele, portanto, encontre apenas formas degradadas da pele superficial.* (RAMOS, 1993, p.31)

Se, na citação acima, a areia é apenas um dos possíveis elementos elencados e sua qualidade material é definida como desimportante, na citação retirada de *O pão e do corvo*, ela se torna o suporte essencial do drama:

*Eu sei bem como é. Mas vago dissipado com o vento e a lua agora é mais vermelha, meu focinho dilatado procura a urina e o sangue do esfolamento, espalhados sobre areia.* (RAMOS, 2001, p.17)

Já em *Ensaio geral*, a areia aparece como um terreno ligeiramente inusitado, um volume inconsútil que sustenta o peso concreto de um veículo:

*Um carro entra na praia e para na areia. De dentro dele sai uma mulher de vestido florido, com um copo vazio na mão.* (RAMOS, 2007, p.335)

Em *Ó*, é justamente o aspecto indefinido, cumulativo e fluido da areia que está em jogo. Uma vez que uma superfície está coberta de um véu arenoso, acrescentar camadas não muda essencialmente nossa percepção visual da paisagem:

*Areia depositada sobre areia não altera de modo significativo a superfície. A um processo como este podemos dar o nome de amorfo. Quando não compomos claramente o contorno de um corpo, o chamamos de disforme, ou amorfo, ainda que possamos medir claramente sua altura ou volume. Uma ou duas dimensões não são suficientes para nos deixar seguros diante do objeto à nossa frente. Precisamos das três. Se não pudermos controlar nenhuma, (diante do oceano, por exemplo), o amorfo, disforme, monstruoso, ganha o contorno invertido do sublime. Antes de virar pó, o sangue seca e torna-se sólido. A pessoa morta por alguns momentos fica toda sólida, como uma estátua. (RAMOS, 2008, p.41)*

Em *O mau vidraceiro*, novamente a areia é apenas uma dentre inúmeras partículas que se acumulam caoticamente e povoam o cenário, com força evocadora:

*Então, depois de ter chegado um dia atrasado (posso chamar de quarta-feira), soube que cheguei de fato. Quando a música – sob um pouco de areia, de papel picado, de uma camada fina de sujeira, do enevoado do suor, cabelos arrancados, esperma cristalizado na camisinha – tinha um ritmo sincopado, que pedia. E parecia úmida, frágil, quente ainda. Como uma vida. (RAMOS, 2010a, p.71)*

No poema a seguir, de *Junco*, estão implícitas algumas dessas imagens anteriores, mas a contraposição seca das duas palavras, “areia” e “sal”, cria uma outra camada de entendimento ao contrapor substâncias tão semelhantes visualmente, mas que têm conotações tão diversas:

*Não a lata  
a asa  
a marca  
da companhia  
aérea  
mas o voo, o  
próprio  
salto  
feito de areia  
ou sal.  
(RAMOS, 2011a p.65)*

Em *Sermões*, a areia é só areia, na sua acepção mais imediata e tátil, de elemento essencial à nossa construção de imagem da praia, como a junção de seco e molhado, areia e mar:

*Ando pela praia não é areia, não há areia, deixem quieta  
a areia  
não é mulher, não há mulher, deixem quieta, imóvel  
sua penugem, pêss  
ego, ei, senhor, não é mar, não há mar, deixe quieto o mar  
não mergulhe, sermão da lassidão  
não leia nada, sermão da quietude  
não envelheça, sermão de haver ferrugem  
e antes de nós essa folhagem*

*enraizada no carvão  
levando meu caixote embaixo do braço  
e falou alto, bem  
alto. Ei, siri, ouve agora meu sermão.  
(RAMOS, 2011b, p.135)*

Finalmente, no último exemplo, de *Adeus, cavalo*, aparece a areia como substância ideal para o termo que define algo de concreto e abstrato ao mesmo tempo: o rastro de uma presença, sinal de uma ausência, deixado como registro por alguém que não mais está factualmente em cena. A pegada na areia é a metáfora perfeita da marca que o artista deixa de sua passagem pelo mundo: visível, inegável, até palpável, mas vazia, sem peso, o reverso do volume real que imprimiu sua forma.

*Pegada? Sim. Como assim, pegada? Pegada na areia? Sim, ou em outro material que sirva de molde. O ator tem seu corpo impresso? Sim. Em plena folga. E ele procurou por isso? Ele finge que aceita, mas gostaria de passar ileso, atravessar o palco e sair pela porta dos fundos do velho teatro deixando a plateia atônita, esperando por ele. (RAMOS, 2017, p.18)*

O rastreamento do processo de repetição que aqui foi entabulado a partir da areia poderia ser também feito com breu, madeira, vidro, mármore e vaselina. Inserir em um parágrafo, tomando a matéria a partir do seu nome, derreter a matéria, quebra-la, afundá-la, cobri-la. Desfazer e explorar a matéria de todas as formas que a imaginação permitir – e, no caso de Nuno Ramos, permite muitas formas. Esse é talvez o procedimento mais singular do artista que recusa uma forma fixa ou rígida, atendo-se a maneiras de fragilizar as formas. Tomar como as mais potentes as formas disformes, rearmar o jogo das valorações que o mundo tem atribuído aos objetos, visitar um lugar para torna-lo outro. Como quem desmonta um relógio em busca das suas engrenagens, mas, diante das engrenagens, descobre um encantamento que supera a contagem do tempo, Nuno Ramos vai inserindo os materiais de sua arte visual na literatura. Em *Cujo* lemos:

*Pus o vidro derretido sobre o breu, que dava uma forma côncava ao feltro. O problema o que fazer com o vidro agora, já que se ele prevalecesse eu teria uma escultura de vidro. Bom, poderia derretê-lo novamente, ou lançar asfalto frio para recobri-lo, mas neste caso teria uma escultura de asfalto frio. Seria preciso, então, que os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente e, o que é mais difícil, encontrar um nome para este material proteico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele. (RAMOS, 1993, p.15)*

Aqui, fica explícito o interesse de rever a matéria a partir de outro ponto de vista. Não fazer uma escultura de vidro, mas sim usar o vidro como matéria para uma escultura cuja origem ainda não tem nome. Em entrevista concedida à Audrey Furlaneto, do jornal *O Globo*, em 1º de junho de 2014, Nuno Ramos aponta para a predileção por formas não nomeáveis e não individualizadas, pelo menos até a montagem da exposição *Ensaio sobre a dádiva*. É o

que nos aponta Júlia Studart em seu livro *Nuno Ramos*, no qual afirma que há no artista uma radicalidade do pensamento na arte que desmonta o mundo a partir de cada um de seus elementos:

*Desse modo, penso que – no engendramento de uma arqueologia crítica da história, da memória do corpo e da imagem que as funde – o trabalho de Nuno Ramos pode ser lido como uma experiência potencialmente imaginativa em direção a uma intangibilidade do que tomamos como “mundo pronto”, abrindo os sentidos desse “mundo pronto” para a intangibilidade de uma “coleção de ossos” [...] (STUDART, 2014, p.38)*

Esse embate com o mundo pronto se dá tanto pela exploração de um mesmo material por diversos ângulos, quanto por uma mesma proposta reexplorada em vários materiais, uma maneira de usar a repetição como procedimento. A necessidade de máxima exploração de um material aparece, inclusive, quando a matéria é a palavra. A presença da palavra escrita na sua produção plástica, por exemplo: vemos palavras cravadas no mármore [figuras 1-4], esculpidas em madeira [figura 6], penetrando as páginas de um dicionário [figuras 7-8], escritas em carvão e recobertas por breu [figuras 9-10], nas paredes [figura 27], feitas de vaselina, expandidas em braile [figura 11], feitas de cal [figura 12] e até construídas em blocos monumentais de areia [figura 13]. Assim, Ramos revisita seu texto impresso, sua literatura, expandindo a potência do texto e tirando-o do lugar confortável e imóvel que o livro impõe, em caminho que parece estar de acordo com a proposição do escritor Gonçalo M. Tavares, que diz:

*O tratamento da linguagem – ou do raciocínio – deve considerar o desnivelamento do corpo (do utilizador da linguagem). Devemos olhar para linguagem como se olha para um objeto – para uma mesa, por exemplo – e ver, por vezes, a linguagem de baixo para cima, de modo respeitoso, de cima para baixo, de modo altivo; observar depois um perfil da palavra, depois o outro; ver os sapatos da palavra e o seu chapéu, a sua nuca e o seu rosto. Porque pensar também é mudar de posição relativamente à própria linguagem. Não olhar sempre da mesma maneira para as palavras. (TAVARES, 2013, p.46)*

O contato entre matéria e palavra é parte essencial do trabalho de Ramos, que empreende esse olhar para a palavra da mesma maneira como para um objeto. É por isso que o texto ganha corpo e foge às páginas dos seus livros. No programa *Roda viva*, diz: “Como meu fio condutor é a matéria, eu acabo passando de um gênero para o outro, embora não fuja completamente deles.” (RAMOS. Apud. RODA VIVA, 2012). Para ele, é necessário que a palavra tenha alguma potência de vida. Em seu texto “um comunicado sobre as palavras”, Ramos salienta a dificuldade de se lidar com essas palavras “fixas”:

*Além disso, como criar sintaxe entre fósseis paralisados, carregada de matéria e de peso; como encontrar a posição de um verbo e de um adjetivo numa situação eminentemente física, feito de terra, por exemplo, num terreno que a chuva encharcou? Isoladas, presas na matéria, não podem mais trombar indefinidamente*

*umas com as outras nem reproduzir-se. Parecem perder sentido conforme ganham corpo, e então já não há perigo que nos enganem.* (RAMOS, 2001, p.14)

Em outra passagem desse mesmo texto, aponta para uma transitoriedade e inconstância da palavra:

*Palavras são feitas de matéria escura, quase sólida. Secam rapidamente, depois de pensadas ou ditas. Mas secam também antes que saíram da boca, quando deixamos de usá-las de maneira apropriada. Há duas grandes famílias de palavras – as que são súbitas e as que roubam tempo.* (RAMOS, 2001, p.11)

Essa relação com as palavras, sua transitoriedade e seu tempo próprio está totalmente de acordo com o uso que Ramos faz dos elementos que ressurgem em seu trabalho plástico. Muitas vezes, o material se desfaz, derrete ou reestabelece seus limites ao longo do tempo da instalação [figuras 14 -16, 28-31], tornando-se não somente uma forma movente, mas uma forma instável. Como defende o próprio autor: “O disforme acaba organizando-se pelas bordas.” (RAMOS, 1998, p.21). Essa organização, no entanto, é absolutamente efêmera. A estabilidade e permanência definitiva das obras ou de seus componentes não é um interesse de Nuno Ramos, que propõe, ao enfrentar o tempo, a seguinte pergunta: “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?” (RAMOS, 1998, p.33). Em muitos casos, os trabalhos de Ramos não têm nenhuma intenção de perenidade.

Assim, veremos a vaselina escorrer, esmagada sob um bloco de mármore [figura 14]; veremos uma montanha de feno perder seus limites, ao ser manipulada por três jegues [figura 15]; veremos o breu se derreter em contato com uma resistência elétrica, criando lágrimas negras [figura 16]; travaremos contato com instalações marcantes, como *Bandeira Branca* (2010) [figuras 28-31], na qual a presença de urubus tornava cada momento da peça único. Estaremos sempre, quando com Ramos, na tentativa de apreensão dessa forma movente frágil. Frágil, pois está em constante mutação, mas potente, pois ressignifica sua própria existência. Sobre essa matéria, Nuno Ramos diz: “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, 1998, p.15).

Apesar da pluralidade de formas de manipulação e uso desses materiais, que impedem a sensação de estarmos diante de uma mesma realização artística reprisada, uma análise estatística traz dados surpreendentes: dos 142 trabalhos classificados como “obra plástica” em seu *site*, se retirarmos os sete que são *performances*, temos 135 exposições montadas entre 1987 e 2016. Há somente 19 (14,07%) que não utilizam madeira, cal, vidro, breu, vaselina ou granito (ou mármore). Se incluirmos tinta dourada e metal, sobram somente cinco trabalhos, menos de 4% da produção de Ramos.

O artista trabalha um mesmo material à exaustão, como se quisesse retirar daquela substância todas as suas possibilidades de existência. É assim que vemos, em 1989, um material como breu, por exemplo, dar textura a duas formas de pele disforme: na homenagem à Frida, em *Pele 2* [figura 17] e em *Pele 3 (cobra)* [figura 18], na qual uma tela de arame estrutura esse tecido transformando o breu em escamas. Em 1990, na exposição que leva o nome de *Breu* [figuras 9 e 10], o material será usado para cobrir uma passagem do livro *Cujo*, escrito em carvão no chão. Com a cobertura, o texto é modificado: algumas letras ficam borradas ou manchadas e, em outros pontos, leem-se perfeitamente. O acaso é responsável por determinar negritos ou embaçamentos: cria-se o curioso efeito da palavra “impressão”, marcada por deslocamentos do carvão que dificultam a leitura e a palavra “horrível”, que por não ter nenhuma alteração fortuita de tipografia, fica clara e chama os olhos do espectador. Logo antes do ponto final, a palavra “perdido” perde sua individualidade e deixa de ser legível, mas, talvez, mais do que perdido seu sentido, ela o tenha reforçado.

Em composição, o uso de um recurso musical para enfatizar o sentido de uma palavra (por exemplo, uma dissonância na palavra “morte”) é denominado de “pintura de palavras”. É curioso que, nessa instalação, o procedimento de Nuno Ramos criou um efeito que reflete a técnica composicional ao aleatoriamente encobrir ou destacar palavras, transferindo um recurso próprio da música para as artes visuais.

Em 1991, o breu reaparece, em dois grandes quadros [figuras 20 e 21], expostos junto com as instalações *Vidrotexto 1* e *2*, nos quais é misturado a diversos outros materiais. Espelhos, vidros, folhas de ouro, folhas metálicas, tecido, algodão, folhas secas, plástico, esmalte sintético, óleo de linhaça, terebentina, parafina, vaselina, resina e madeira. Diante do quadro, vê-se tudo isso, mas os elementos perderam sua individualidade e sua possibilidade de nomeação. A forma frágil aqui não é movente. O trabalho não se desfaz diante do espectador, mas é apresentado já como o resultado de alguma destruição anterior.

Aqui, retomamos Walter Benjamin, que, numa proposição anacrônica, muito bem poderia ser um dos espectadores de Nuno Ramos, i.e., se não pudéssemos supor, com razoável certeza, que Ramos tenha sido leitor voraz do autor judeu-alemão:

*O caráter destrutivo só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar. Sua necessidade de ar fresco e espaço livre é mais forte que qualquer ódio. O caráter destrutivo é jovial e alegre. Pois destruir rejuvenesce, já que remove os vestígios da nossa própria idade; traz alegria, já que, para o destruidor, toda a remoção significa uma perfeita subtração ou mesmo uma radicação seu próprio estado. O que nos conduza essa imagem apolínea do destruidor, mais do que nunca, é o reconhecimento de como mundo se simplifica enormemente quando posto à prova quanto ao merecimento de sua destruição. Este é um grande vínculo que enlaça em concordância tudo o que existe. Esta é uma visão que proporciona ao caráter descritivo um espetáculo da mais profunda harmonia.*

(...)

*O caráter destrutivo não idealiza imagens. Ele tem poucas necessidades, e esta seria a mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída. Antes de qualquer coisa, no mínimo por um instante: o espaço vazio, o lugar onde se achava o objeto, onde vivia vítima. Com certeza encontrará alguém que precise dele sem ocupá-lo. (BENJAMIN, 1991, p. 241)*

Ainda que seja difícil definirmos a reação do eventual apreciador de Nuno Ramos como alegre ou jovial, dado o caráter frequentemente acerbo e provocador de suas criações, certamente há nelas o impulso de renovação e de liberdade tão caro a Benjamin. Ramos não se conforma em construir sobre as bases sólidas dos edifícios do passado, preferindo limpar o terreno das certezas e varrê-las para fora de nossas expectativas, engajando simultaneamente o olhar e a mente, num gesto quase contínuo de desconstruir para reconstruir.

## Capítulo 2

---

### prismas de morte e solidão: Leitmotiv e repetição

*A cidade é passada pelo rio  
como uma rua  
é passada por um cachorro;  
uma fruta  
por uma espada.*

*O rio ora lembrava  
a língua mansa de um cão  
ora o ventre triste de um cão,  
ora o outro rio  
de aquoso pano sujo  
dos olhos de um cão [...]*

– João Cabral de Melo Neto, O cão sem plumas.

Apesar de Ramos ter declarado publicamente, mais de uma vez, que não sente que seus trabalhos sejam políticos, é possível perceber em cada um deles seu posicionamento muito claro diante dos seres, objetos e do mundo que habita. Para ele, o posicionamento político é exceção em seu trabalho. Quando diz isso, está falando de indícios mais evidentes, como no monumento dedicado às vítimas da ditadura argentina na instalação *III* [figuras 23-27], montada em 1992, que fazia referência direta ao massacre do Carandiru, ou na posterior vigília que, 20 anos depois, retomava o descaso político com essa chacina. É o caso também da performance *Dervixe*, que apresentou em outubro de 2018, logo antes das eleições presidenciais, montada no Galpão das Folias, em São Paulo, na qual uma dançarina girava ininterruptamente e oito atores personificavam os candidatos à presidência, trazendo Guilherme Boulos e sua certeza do risco de ditadura, e Ciro Gomes, retomando Nietzsche, pontificando que o país dança à beira de um abismo. No entanto, *III* ainda é uma das peças que melhor simboliza esse Ramos mais explícito em seu movimento político.

Não muito tempo depois da montagem da instalação – em 1993 – publicou *Cujo*, seu primeiro livro, um texto de grande potência, no qual já se podia entrever o artista pungente de *Junco*, publicado em 2011, que contrasta fotos de cães mortos na estrada com troncos de árvores na areia da praia. Ramos ressalta, em entrevista concedida a Gustavo Silveira Ribeiro e Tatiana de Almeida Santos, publicada na revista “Estudos linguísticos e literários”, da UFBA, que as imagens não devem ser vistas como meras representações gráficas dos poemas:

*Mas também não se trata de ilustrações ao texto. Acho que tem um processo ali, um corpo entrando em outro. Uma coisa viva que morre e ao morrer se funde a outra*



*matéria, um pouco assim como virar matéria, ir a outros estados da matéria, algo que eu acho que é o tema geral dos poemas. De fato não é uma ilustração e são sempre pares, mas também não são fotos comuns, no sentido de que se associa a foto ao clique: um instante que não se repete, uma luz que bate e não volta mais. Em Junco é uma coisa assim monótona, sem muita energia, nesse sentido, e eu nem queria mesmo que fossem boas fotos, imagens autônomas. O preto e branco das imagens só reforça a monotonia, a repetição. Até poderia ser visto como um elemento ligado ao luto e à melancolia, mas melancolia mesmo eu acho que viria com a cor, com a forma colorida. (RAMOS. Apud. RIBEIRO; SANTOS 2014, p.154)*

É difícil, no entanto, empreender uma leitura em torno de um trabalho de Nuno Ramos sem ter em mente a trajetória do autor, que traça um prisma único na elaboração de um projeto em ligação permanente com trabalhos passados – seus e de outros que abriram caminho para esse novo momento da literatura, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Ramos faz referências a outros ícones das artes nacionais e internacionais, como o escritor japonês Yukio Mishima, o autor italiano Primo Levi e os compositores Luiz Gonzaga, Zé Keti, Nelson Cavaquinho, Max Nunes e Laércio Alves, influências explícitas em sua obra.

A cada nova instalação, podemos descobrir leituras de seus trabalhos em literatura que haviam passado despercebidas. Da mesma maneira, a cada novo livro, outras facetas do trabalho múltiplo de Ramos ganham vigor. Olhar para *Junco* é também estar com o pensamento em *Monólogo para um cachorro morto* [figuras 1-5], que fez parte de uma exposição de 2008, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, e voltou a ser apresentada dois anos depois no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Na instalação, dez grandes lâminas retangulares de mármore branco (155 × 260 × 5 cm cada), unidas por um eixo de metal, eram dispostas em duas fileiras com um vão de 20 cm entre elas. Na face interna de uma, o texto do monólogo foi esculpido e, no painel de frente dele, internamente, luzes iluminavam o texto. A luz convidava o leitor, mas essa disposição impedia o total acesso ao texto. Externamente a um dos painéis, foi posta uma tela que exibia um filme no qual o autor para o carro no acostamento de uma rodovia em São Paulo e vai até um cachorro morto, põe uma pequena base de mármore branco no chão e, sobre ela, um aparelho de som com os alto-falantes voltados para o animal, liga o aparelho e volta ao seu carro, indo embora. O tempo transcorre, os carros passam velozes e ouvimos a leitura do texto *Monólogo para um cachorro morto* na voz do próprio autor. Esse texto foi publicado em 2007, no livro *Ensaio Geral*, em conjunto com *Monólogo para um tronco podre*, já com um projeto de exposição e prevendo possíveis desdobramentos. No projeto exposto no livro, haveria painéis de mármore e de granito, com os dois monólogos de frente um para o outro.

O monólogo, com caráter confessional e íntimo, é dirigido aos ouvidos inertes do cão que jaz sem vida nos limites da estrada. Ao dialogar com o cachorro que, não bastasse sua condição animal de quem não domina a linguagem sistemática dos homens, também já não pode responder aos seus anseios, Ramos sinaliza a solidão inefável e o abandono do qual, em última instância, somos todos vítimas. Ao mesmo tempo, esse símbolo de um estar solitário no mundo contém em si mesmo uma mensagem de luta e de afirmação política: a solidariedade que pode mover alguém – mesmo em meio a uma cidade que não oferece descanso ou pausa, como São Paulo – a parar na presença de um ser aniquilado e oferecer-lhe uma última serenata.

O texto, forte e arrebatador, aproxima homem e animal e traz ao espectador uma medida de desconforto no que tange a sua própria realidade. A importância do assunto pode ser constatada também pela sua permanência no imaginário de Nuno Ramos. Já em *O pão do corvo*, livro publicado em 2001, o texto “Eu cuido deles” trazia à tona a existência desses cadáveres espalhados pela cidade:

*Desde que a estrada chegou eu cuido deles. Só preciso uma pá, um pouco de cal, um balde e a bicicleta. Nem preciso pedalar muito. Penduro o balde com o fundo cheio de cal na alça do guidão. Toda manhã tem um cachorro novo. Pelo menos um. Eu olho bem pra ele. Às vezes vem uns pedaços de asfalto junto, pedregulhos de piche grudados no pelo. Procuo me lembrar como ele era. Anoto o tamanho, o desenho das manchas, o lugar onde o carro pegou e a data. Se alguém vier me perguntar estou pronto. Depois cubro com a terra do meu quintal. Preciso desenterrar os mais antigos e abrir lugar para os novos. Queria saber o nome deles. Quando conheço o dono eu pergunto. (RAMOS, 2001, p.35)*

Em “Ensaio Geral”, a temática não está circunscrita ao *Monólogo para um cachorro morto*, uma vez que, no roteiro “Cova alta”, irrompe já na segunda sequência:

*Atravessando a estrada, carregam o cão pra lateral do acostamento, à direita do carro, colocando-o de perfil sobre o chão de terra. Desenham com um pedaço de madeira o seu contorno no chão, usando o corpo do cachorro como molde. Afastam o cachorro e cavam uma cova com seu formato. Colocam um animal dentro desta cova e jogam terra por cima. (RAMOS, 2007, p.35)*

Depois, em *Ó*, livro publicado em 2008, no conto “Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?”, décimo segundo dos 25 textos, lemos:

*Vira-latas mostram grande superioridade sobre os cães com endereço, almofada e vasilha cheia de ração. [...] seus cadáveres espalhados pelas estradas formam a expressão final desta característica, como restos desavergonhados no enorme azulejo urbano que os calcina e higieniza. Mantêm, no entanto, uma curiosa sintonia com o revestimento das ruas: cimento, paralelepípedo ou asfalto recebem o peso deles naturalmente, ao contrário de cavalos e burros, que derrapam, e dos gatos, que fogem para o alto, preferindo a argila das telhas. Atropelados, fundem-se literalmente à goma escura do asfalto, deixando-se sepultar aos poucos, expostos à luz do dia. Poucas vezes encontrei um gato atropelado, e animais maiores, como vacas e cavalos, causam morte e destruição aos carros e motoristas. Mas faz parte da indiferença meio humilde,*

*meio vagabunda dos cachorros deixar-se atropelar sem sequer amassar a lataria, sem ameaçar nossa integridade física nem causar prejuízo a quem os assassina.*  
(RAMOS, 2008, p.151)

Logo antes da publicação de *Junco*, no volume *O mau vidraceiro*, de 2010, também é possível perceber a retomada dessa ideia recorrente no conto “Falange”. Aqui, além de criar uma empatia com a vítima, como na maior parte de seus escritos, Ramos se volta para a constatação de que as mortes são mais do que apenas obra do acaso ou fatalidades sem autor. São o resultado de uma sociedade frívola e inconsequente, mais preocupada com a aparência do que com a essência das coisas, em que vidas são destruídas sem que qualquer remorso venha a interromper o fluxo acelerado do cotidiano, como no trecho a seguir:

*Por isso lavam tanto as mãos quando cometem seus crimes. Mas sei que isso é apenas outra astúcia. O que querem mesmo é matar – sempre foi assim. Matar cachorros e depois sair em seus carros coloridos, furando faróis e limites de velocidade.* (RAMOS, 2010a, p.141)

Em verso, ao longo de 14 anos, o autor dirige a atenção aos resquícios de morte que reaparecem nas estradas e que o incentivam à escritura dos 43 fragmentos de *Junco*. No livro, imagens semelhantes às exibidas no vídeo da instalação [figura 19] são contrapostas a fotografias de troncos de árvores, trazidos à praia pelas ondas do mar. As fotografias têm afinidade estética: enquanto os restos vegetais repousam sobre a areia, o asfalto quente serve de leito final aos animais. A beleza ainda presente nos troncos decepados enfatiza o horror causado pelos corpos contorcidos, que normalmente não recebem dos passantes um segundo olhar. Nuno Ramos propõe uma recusa ao desvio de atenção que essas imagens costumam gerar.

Tanto em *Junco* quanto nos dois monólogos presentes em *Ensaio Geral*, se estabelece um distanciamento daquilo que a sociedade convencionou considerar como humanidade. Esse distanciamento começa com a tematização do cachorro e, mais tarde, surge com o tronco, que, pela sua própria natureza inanimada, representa a radicalidade desse distanciamento. Com isso, o autor parece tentar entender melhor os mecanismos psicológicos que nos movem. Essa busca por um entendimento é uma maneira de aproximação ao homem. Com esse aparente paradoxo de criar distância para criar aproximação, o que ele faz é tornar mais evidente que o homem pode ser não apenas a vítima do abandono, mas o criador do abandono, e somos forçados a pensar nas pessoas que sofrem a forma mais extrema de invisibilidade: os moradores de rua, os mendigos e seres que, de modo geral, estão à margem da sociedade e que muito bem poderiam estar no lugar daqueles cães e troncos destruídos e deixados para trás, sobre os quais Ramos lança um pequeno feixe de luz.

Retratar seres marginalizados, cujas vidas não parecem ter qualquer valor, sendo descartados pelas formas de vida capitalista da sociedade daqueles que podem consumir ou que estão dispostos para o consumo, nos convida à reflexão sobre quais outras vidas têm chegado ao fim pelas margens encobertas e esquecidas das estradas que cortam o Brasil.

Algumas imagens são retomadas nessas duas obras, além do óbvio giro sobre a morte e o abandono reforçado pela presença dos cachorros. Em *Monólogo para um cachorro morto*, o autor se dirige diretamente ao cão:

*Cachorro, você faria o mesmo?  
[...] Cobriria meus olhos com dois girassóis enormes e botaria fogo? Colheria  
as minhas cinzas cuidadosamente?  
[...] Que nome daria a eles? Que nome você daria?  
Qual o meu nome, cachorro?*  
(RAMOS, 2007, p.361)

O próprio questionamento deixa implícita a resposta da dúvida. O cachorro seria capaz de maior humanidade do que o homem, de maior empatia e gentileza. Os girassóis, flores que representam enfaticamente a busca pela luz, a vida que se renova a cada dia, são escolhidos pelo cão hipotético para cobrir os olhos do morto e lhe outorgar um mínimo de dignidade. É novamente à imagem do girassol que Ramos recorre, em *Junco*, no fragmento 38, no qual lemos:

*Girassol, não coberto  
pela areia  
mas sulcando*

*nas veias  
areia apenas.*  
(RAMOS, 2011a, p.96)

Também a pedra reaparece: rocha, pedregulho, calcário. Aqui, imediatamente relembramos o poema que se tornou marco da modernidade<sup>2</sup> e que, como já exposto, serviu de forte influência a Nuno Ramos: a “pedra no meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade. Não à toa, outro poeta com quem Ramos estabelece constante diálogo é o já mencionado João Cabral de Melo Neto, autor de três livros que têm a pedra no título: *A Educação pela Pedra*, *Pedra do Sono* e *A Educação pela Pedra* (Reunião), e que, ao longo de sua vasta produção se mantém constantemente conectado à exploração da imagem da pedra.

Nuno Ramos retoma duas imagens de Drummond: a pedra e as retinas, que veem a pedra, já no início de seu monólogo:

---

<sup>2</sup> “O resultado foi a edição, em 1967, do singularíssimo *Uma pedra no meio do caminho – biografia de um poema*, livro em que reuniu e montou a história desse marco da poesia brasileira” (BEZERRA, Élvia “Há noventa anos no caminho do poeta”, in *Por dentro dos acervos*, no site do Instituto Moreira Salles, 18 de julho de 2018, acessado em dezembro de 2018)

*Estou doente. (Pausa) Doente porque vejo claramente, porque sei que à minha frente há o pedregulho. Ei-lo, pedregulho. Permito o pedregulho. Ei-lo, corpo lavado. Permito o corpo lavado. Ei-lo, retina ferida, latido meio fome, meio medo, meia noite imensa. (RAMOS, 2007, p.359)*

A pedra torna-se nova evidência do endurecimento do homem, que já permite a “desanimalização” completa do cão, desumanizando-se enquanto assiste à morte com letárgica apatia. Não é descabido imaginar que os 43 fragmentos de *Junco* são imagens trazidas para compor uma cosmologia da morte e do abandono. E é justamente no seu trabalho com as “imagens” que podemos entrever o artista visual que se manifesta também no poeta. A árvore e o cão engendram, então, pensamentos que disparam em direções muitas vezes opostas. Ao mesmo tempo em que Ramos nos põe diante da nossa própria crueldade, quando, a princípio, recusamos as imagens apresentadas por ele, também restaura um resquício de humanidade, quando, ao seguirmos na leitura do texto, refazemos o trajeto entre tronco, bicho e homem, até a recuperação de nós mesmos.

O modo de exposição e retomada das palavras por meio de imagens cria uma transparência entre os trabalhos que desenvolve nas artes visuais e na literatura. Essa transparência foi o fio condutor necessário para a compreensão de alguns trabalhos de Nuno Ramos, especialmente no período que vai de 1996 a 2011 – desde o início da elaboração dos poemas que compõem *Junco*, até a publicação do livro.

A fixação com os cães, troncos e morte não se encerra, no entanto, com a edição desse volume. Em *Os sermões*, publicado no mesmo ano de 2011 – mas depois do lançamento de *Junco* – essa imagem reaparece, ainda com a força de elaboração de questões:

*Ouve, cão ou  
tronco, passante, transeunte, anonim  
o  
se pudesse teria ido junto  
como quem mostra o caminho.  
Eu que não sabia boiar  
nas coxas grossas  
gordas  
dela  
eu, fr  
ágil caniço, caolho  
de olho acendido, encanado  
comigo e com cada  
detalhe das coisas  
secretas, azuis  
eu, cara  
de cão, entranha  
de cão  
tronco ou perfume de um bicho acuado  
pétala pisada ou pronome vazio  
(RAMOS, 2011b, p.77)*

Ramos utiliza a repetição como procedimento não só na autorreferenciação, mas também na criação de vários *Leitmotive*. Ele pensa esses *Leitmotive* como os compositores os empregam no desenvolvimento de suas óperas. Ramos não apenas recorre a uma imagem de cachorro em vários trabalhos, mas sempre faz a mesma associação entre cão e morte. O massacre do Carandiru, outro de seus temas recorrentes, vem sempre associado à impunidade, à política e ao descaso do Estado. Outro *Leitmotiv* já mencionado é a materialidade da palavra, ligada à questão da presença: resulta em exposições onde a palavra é escrita com vaselina nas paredes [figura 27], esculpida em madeira [figura 6], cravada em um dicionário [figuras 7-8] ou talhada na pedra (numa associação bíblica imediata) e, finalmente, transformada em cinza, com a queima da Bíblia [figura 27].

Para Nuno Ramos a repetição não é uma forma de dizer o mesmo. Seu trabalho acaba sendo um lembrete da visão de Heráclito, hoje em dia uma noção tão corriqueira que já é tomada como sabedoria popular, de que “não podes entrar duas vezes no mesmo Rio”. (HERÁCLITO. Apud. RÓNAI, 1985, p.850). Essa ideia é tão impactante que acabou encontrando eco nos conceitos propostos por Lacan<sup>3</sup> e revistos por Kierkegaard, que pergunta: “Uma repetição é possível? Que significação ela teria? Uma coisa ganha ou perde ao se repetir?” (KIERKEGAARD, 1990, p.66). Nelly Viallaneix, professora e estudiosa da comunicação e da palavra, tradutora francesa da novela *Gjentagelsen*, propõe uma resposta, que parece ir na mesma direção do pensamento de Nuno Ramos:

*[...] mais comumente, o termo ‘repetição’ evoca a similitude na reprodução da palavra ou do gesto, a esclerose do hábito, ‘o mesmo no mesmo’. Ao contrário, a retomada kierkegaardiana no sentido espiritual, existencial, é um segundo começo, uma vida nova, essa nova criatura, reconciliada é sempre eu, o mesmo, entretanto sempre outro, a cada instante. (VIALLANEIX, 1990, p.57)*

O caráter de repetição dessas imagens e a forma como elas apontam para um passado reminiscente, enquanto movem o presente, as unem às teorias de Walter Benjamin, que via como essencial a questão de como retirar as imagens de sua condição museográfica e dar-lhes movimento a partir de séries imprevistas montadas para leituras críticas.

Além do esforço de retirada dessas imagens de uma condição museográfica, o trabalho de Nuno Ramos pode nos remeter a outra passagem de Walter Benjamin, do texto “Escavar e Recordar”:

*Quem pretende se aproximar do próprio passado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são*

---

<sup>3</sup> Segundo Almeida e Attalah, “O inconsciente, a transferência, a pulsão e a repetição foram nomeados por Jacques Lacan como os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”. (ALMEIDA, site)

*além de camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação.* (BENJAMIN, 2012, p.245).

Em Nuno Ramos, o processo criativo acaba por tornar literal o conceito, aqui abstrato, de revolver camadas. Ramos trabalha diretamente com estratos de substâncias múltiplas, traduzindo em ação e criação a bela metáfora do pensador judeu-alemão.

Não são poucos os exemplos que temos de artistas que optam pela perseguição de uma figura definida. Até sua morte, Ângelo de Aquino retratou, sem cessar, o cachorro Rex. Van Gogh era fascinado por sapatos. Iberê Camargo debruçou-se sobre os carretéis em formas, texturas e objetos variados. Alfredo Volpi retornava, sempre, à temática das bandeirinhas. Monet repintou nenúfares tantas vezes quanto sua visão permitiu. No entanto, há algo de muito singular na forma como Ramos direciona seu olhar a esses seres e escolhos trazidos pelo mar e pelo trânsito das grandes cidades.

## Capítulo 3

---

### corpo ausente e autoria fluida

*estou bem, mas vendo menos  
do que deveria. uma  
imagem completa parece  
pouco, muito pouco. sulcar  
o rosto sem tempo e sem  
vestígio: o fusca foi  
para o ferro velho rápido  
demais, o vesúvio explode  
outra vez*

– Manoel Ricardo de Lima, poemas.

Não é somente na forma de redirecionar o olhar para os detritos, resíduos e sobras ou no seu tratamento da forma e da matéria que a arte de Nuno Ramos é singular. Também o corpo, em Ramos, é descortinado e torna-se outro quando explorado na escavação de suas obras, como em *Cujo*: “Hoje vi um lagarto. Não lagarto, uma folha que parece um lagarto. Não uma folha, uma pedra que parecia uma folha. Então uma pedra, pensei desinteressado.” (RAMOS, 1993 p.21). Assim, vemos os corpos se metamorfosearem e as demarcações de seus contornos se fluidificarem. É essa presença transfigurada que parece perseguir o autor e que gera uma nova perspectiva, entranhada de energia, em um fluxo que funde a potência de invenção à mais ordinária prática vital.

A análise da presença ganha um viés político, uma vez que toda a produção do artista mantém viva a crítica a uma sociedade de consumo que não valoriza as ideias de humanidade. Essa crítica é expandida aos contornos da animalidade, tornando-se, para o autor, vetores complementares. Ao propor um jogo de paradoxos entre negação e aceitação no limite entre as artes, Ramos transpõe essa ruptura e acolhimento para outros conceitos que se mesclam e se individualizam.

É daí que surge um dos gestos que ganhou força na minha pesquisa: o paradoxo entre homem e bicho obriga a uma ausência do corpo? O corpo ausente surge para discutir e focalizar a humanidade? Em que medida temos uma busca pela eliminação também de uma ideia de autoria tradicional? Como expandir as perspectivas do olhar? Como leva-lo à cultura e, dela, fazer política? Como exercer uma imaginação crítica e como engendrar formas de vida a partir de um pensamento que vem da arte? Como ler a literatura contemporânea para



ler o mundo e a vida atuais? Quais são as imagens que pulsam para o leitor diante de escritores-artistas como Nuno Ramos?

A partir da arte, como ainda ter vigor político diante de um mundo socialmente frágil em desmonte e sob a ameaça do fascismo? Como incluir proposições de resistência a partir da universidade, de nossos estudos, de nossas pesquisas? Como trazer corporeidade para essa luta? Como enfrentar a polissemia contemporânea? Como não se abater e se reposicionar? Como se manter vertical? São essas questões em aberto que não temos a pretensão de responder ou mesmo explorar inteiramente, dado o escopo deste trabalho, mas que trazemos, ainda que tangencialmente, para que possamos tensioná-las.

Mais do que chegar a respostas, nosso trabalho continuou a busca por “deixar o centro vazio”, por retirar-se da tarefa de uma mera produção de resultados, perseguindo chaves de leitura mais vivas e abertas. Essa busca partiu, também, do contato muito próximo à pesquisa do professor e artista Manoel Ricardo de Lima, que se empenha na criação de discursos de resistência. Com ele, estamos sempre em contiguidade com “quatro movimentos propositivos: 1] como desmontar e desfazer toda a ideia de centro; 2] como desmontar e desfazer a fábrica; 3] como desmontar e enganar o mapa; 4] como desmontar e enganar a literatura, a arte.” (LIMA, 2018). Em entrevista concedida a Juliana Travassos para a revista Garupa, em fevereiro de 2015, Lima aponta para uma desmontagem também da biografia:

*Entendo que é importante desmontar toda biografia para ir de encontro a essa fórmula fácil da vida agora como uma “identidade sem pessoa”, quando a Máquina é o que nos reconhece, nos vê e garante que estamos vivos. Penso, seguindo um pouco o que diz Levinas, numa “individualidade anônima”, o “para-o-outro radical”. O que mais me interessa é o que nunca sei, ou seja, tudo ao meu redor que, num estalo de observação, pode me colocar de cabeça pra baixo e, de algum modo, desmontar essa Máquina. Como Lenz ou como aquela dança que tanto interessava a Kleist, por exemplo: a que vem e se modula numa zona de não conhecimento.*

(LIMA, 2015)

Nuno Ramos também está interessado nesses desmontes e parece alinhar-se com os gestos que partem de Lima também no que diz respeito ao não-conhecimento como potência. No programa Roda Viva, se manifestou atento a essa possibilidade de uma zona de não conhecimento que é expediente para um arranque imaginativo, quando afirmou: “O artista torna aquilo que é particular nele, que é uma deficiência, que é um não-saber, em alguma coisa que de repente sabe mais do que aqueles que sabiam antes dele.” (RAMOS, 2012)

Com Ramos enfrentando o estado de imobilidade e fixidez das formas, aprendemos que o posicionamento político possível é a criação de espaço para a pluralidade e a ampliação

das vozes como força de invenção e transformação. Na tentativa de observar essa força, há um respiro que vem a partir de Gonçalo M. Tavares, que diz:

*O mundo é pois algo que existe na ausência de perturbações no corpo individual: o mundo só está presente se o corpo estiver ausente, eis uma fórmula; corpo ausente tanto no sentido negativo (dor) como no sentido positivo (prazer): no prazer forte o mundo também desaparece. (TAVARES, 2013, p.335)*

Se para Tavares a consciência do corpo afasta a apreensão do mundo, Ramos parece paradoxalmente negar a ideia ao reforçá-la. O itinerário do escritor português é o mesmo transitado pelo artista brasileiro que, ao propor uma doação do corpo, se desvincula da noção de “corpo individual”, ausentando-se da carne rígida para integrar sua própria matéria ao mundo e à arte:

*Tua voz é teu corpo ainda, bem como as lágrimas e o teu suor (até evaporarem), tua porra (até secar). Quando der um grito, lembre que teu pâncreas também grita, e destila gritando a sua resina verde. Isso é evidente na dor – o corpo inteiro sofre – e nas convulsões do prazer – o corpo inteiro goza – mas, é preciso lembrar, nos pequenos atos há a mesma passagem entre a parte e o todo. O fígado também anda, o rim se deita, o olho canta e a voz caga. (RAMOS, 2001b, p.86)*

As advertências de Ramos para dar ao cotidiano um poder de movência, para que a carne continue ativa, se dá não apenas pela tentativa de trazer a intensidade para os pequenos momentos e instantes fugazes, mas também pela evocação das características mais básicas e primordiais da nossa natureza biológica. Paradoxalmente, no mesmo parágrafo em que ressalta os cheiros e o suor que unem os seres viventes, ele afirma que o corpo não se submete às leis físicas, nos abrindo a possibilidade de voo e transcendência, retirando de nossa humana moldura a prisão de seus próprios limites e alargando as bordas, num gesto que transforma o homem numa das formas disformes e frágeis.

*Pois o mármore logo fica mole, e tenho o tamanho da planície, e minha mão cobre, e enlouquece, um pedaço de coxa que não é minha; alguma coisa em mim sobrevoa a cena (como numa epifania) mas afunda (à diferença dela) igualmente no corpo ancorado, meu corpo, que tem peso e cheira e sua, duplicando a gravidade mas sem submeter-se a ela. (RAMOS, 2008, p.254)*

Nesse gesto entre corpo e mundo, cria-se uma escuta aberta e observam-se as fissuras e os vãos que a arte talvez ainda possa promover. Frequentemente também, Ramos conecta o corpo a coisas que normalmente não são a ele associadas. Por exemplo, como algo que se apresenta misturado e indissociável do material do qual se faz arquitetura. Isso é tanto mais curioso por ser essa justamente uma das formas de ciência que é exata, reproduzível, racional e na qual a matéria prima é geralmente a mais concreta e dura possível. É também a arquitetura, em última instância, que nos afasta dos animais, pois é o surgimento das cidades e

seu crescimento desordenado que nos afasta da natureza em geral e dos animais em particular. É o que vemos em:

*Não quero gozar de novo  
só memorizar as formas.  
Repito cada contorno  
minuciosamente  
passando a tarefa aos dedos.  
Eu sei  
Vou mendigar depois este endereço.  
Passo o polegar  
S  
obre o  
vidro, vou da cintura à cúpula  
como se arquitetura e corpo  
fossem uma coisa só.  
(RAMOS, 2011b, p.19)*

A ideia de corpo ausente aparece de várias formas. Esse corpo-não, que é um emblema do corpo ausente, representa perfeitamente o ideal artístico de Nuno Ramos, ao agregar sentidos e existências, objetos e seres, num amálgama disforme e ao mesmo tempo rico, composto a partir do restolho da experiência humana.

*Ao corpo-não ninguém procura. Ele é quem decide, obeso, quais corpos deseja incorporar ao seu: asas, gafanhotos, relógio emperrados, samambaias quase secas. O corpo-não tem uma só boca, um só olho, um único longo, longo fio de cabelo.  
(RAMOS, 2008, p.257)*

Nos trabalhos classificados pelo autor como “obras plásticas” muitas vezes há uma materialidade geométrica, que se aproxima somente da palavra, mas não de formas humanas. Enquanto na tradição das artes visuais durante muitos anos o homem foi a medida de todas as coisas, para Ramos há uma recusa a essa medida e à materialidade do corpo humano. Ramos se alinha, de fato, ao movimento mais atual da arte brasileira, que revê e rearma a forma e o corpo. É o que aponta Lorenzo Mammi em seu texto “Corpo, alegoria”, quando diz que: “A arte brasileira recente possui uma habilidade particular em lidar com formas pouco definidas, matéria mole, quase vazio e pouco cheio, como se aqui a distinção entre formal e informe não tivesse a mesma importância que alhures.” (MAMMI, 2011).

Quando o corpo aparece, como em *O templo do Sol (No Sé)*, não só Ramos convida outros artistas para desempenharem os movimentos e gestos exigidos, mas o próprio corpo desses artistas sofre um apagamento durante a exposição. Nesse caso, o corpo e rosto do artista são cobertos de cal, numa referência não apenas ao apagamento da individualização, mas também à morte propriamente dita. Vale lembrar que, durante o rito do enterro no Ocidente, é praxe que se jogue uma pá de cal sobre o caixão. O artista convidado parece desempenhar o papel do homem comum – de qualquer um de nós. O homem como conceito,

despido de individualidade: altura mediana, nem gordo nem magro, sem traços físicos marcados.

No caso da *performance 111 – Uma vigília*, um dos poucos casos em que o autor tem presença física, outras 23 pessoas dividiram com ele a responsabilidade de, durante as 24 horas de um dia, repetirem *ad nauseam* os nomes dos assassinados no massacre de Carandiru. Em 1992, na instalação *111*, primeiro trabalho de Ramos sobre esse tema, já mencionado aqui, também se pode verificar o afastamento do corpo, já que as vidas perdidas foram representadas por pedras e outros materiais. Essas estratégias acabam por entregar humanidade a essas constituições estáticas. Ramos chega a afirmar que esta é sua tarefa:

*Depois que passa pelas minhas mãos nada parece meu, minha tarefa: dar à voz a matéria - tinta, pano -, dar à matéria a sua voz, não por medo de perdê-la, ao contrário, só me interessa o que teve força, caráter, pra se perder de mim (há um ó guardado aí), não tranco afetos, cheiro, memória. (RAMOS, 2008, p.155)*

Essas não são, no entanto, as únicas formas de afastamento do corpo que o autor propõe em seus trabalhos plásticos. Por vezes, o corpo é considerado como algo fora de si e desconhecido, outra forma de ausência. É uma maneira de expor a anatomia como um mistério insondável que trata a pele – o maior órgão do corpo –, assim como aquelas partes que conhecemos “como a palma de nossas mãos”, com a mesma estranheza que sentimos em relação aos órgãos invisíveis, não-aferentes, dos quais só tomamos conhecimento quando adoecem: o pâncreas, a bile, o apêndice, os rins. “Não há corpo que me prenda. Não há pena que me cubra. Não me machucam as mãos não saber nada delas. Não me machucam as mãos não ter um estoque de palmas – e de pés e de pâncreas.” (RAMOS, 2008, p.175).

Também os títulos dos seus trabalhos diluem a autoria e a presença dele mesmo nas exposições. Em 2016, ano muito profícuo para Nuno Ramos, ele montou onze exposições. Nos títulos desses onze trabalhos havia sete referências a outros artistas ou obras. E os títulos, claro, remetiam a uma presença desses autores e obras não como influência, mas muitas vezes como ponto de partida ou como forma de revisitar esses trabalhos a partir de outro olhar.

Na exposição *O grito/José*, o foco era dado tanto à obra de Edvard Munch quanto ao poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade. Dessa maneira, além de Ramos, quando víamos a exposição, estávamos também em contato com esses dois autores. A exposição consistia de uma estrutura metálica na qual se encrustou um aquário com peixes. Nas paredes, alto-falantes tocavam, ao mesmo tempo, o áudio do leilão de *O Grito*, na Christie’s, em 2 de maio de 2012, e a leitura feita por Carlos Drummond de Andrade de seu poema “José”.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade também aparece de maneira recorrente nos trabalhos de Nuno Ramos. Seus poemas surgem como influências sutis, como no caso já

mencionado dos trabalhos *Monólogo para um cachorro morto* e *Junco*, mas é o mesmo procedimento que se repete em *Laranja, Vermelho, Amarelo/O Pirata Da Perna De Pau* que faz referência ao quadro de Mark Rothko e à canção popular infantil. Na exposição seguinte, *Vou partir*, o fio condutor é a canção de Nelson Cavaquinho. Em *Cascadura*, há uma clara referência aos versos da canção *Isso não se atura*, de Assis Valente. Na exposição de 2014, *Confissões de uma máscara*, reapresentada em 2016, Ramos evoca o livro de Yukio Mishima.

Nuno Ramos usa o procedimento de conscientemente dar nome a seus trabalhos a partir de trechos ou títulos de obras de outros artistas, mesmo que a conexão entre seu trabalho e o do artista escolhido para a nomeação não seja imediatamente evidente. Capítulos como *Fazendeiro do ar* e *Melhor era tudo se acabar* tem ligações perceptíveis com suas origens respectivas, mas “Agenor” tanto poderia ser uma evocação distante de Cartola (cujo nome de batismo era Agenor) como ao rei de Tiro, figura mitológica, ou até mesmo Cazuzu, que recebeu seu nome em homenagem ao sambista da Mangueira. A personagem é dotada de poderes de criação e de autoridade, que utiliza justamente para “fazer os cachorros mortos”, ou antes, fazer os cachorros e os para-choques que batem neles, nessa ordem. Uma espécie de alter ego do próprio Ramos, portanto, que na sua criação literária conjura mundos possíveis. O próprio autor esclarece, em observação incluída ao final de *Sermões*:

*O leitor encontrará também, ao longo destes Sermões, pequenas incrustações de outros autores: a Monadologia, de Leibniz; O eterno retorno, de Nietzsche; a ode Os que partiram, de Holderlin; o poema Diante da casa, de Kaváfis; a Ode nº4 das Odes de Duíno, de Rilke; Sexus, de Henry Miller; O guardador de rebanhos, de Alberto Caetano; o poema Boi morto, de Manuel Bandeira; Monodrama, de Carlito de Azevedo; – e um pouco de Drummond por toda parte. (RAMOS, 2011b, p.158)*

Nas canções, os procedimentos que são explorados como força de invenção nas artes plásticas e na literatura se repetem de modo ainda mais direto e menos velado: a aproximação ao cão como modo de afastamento da condição humana e símbolo da solidão se dá no título do álbum de Romulo Fróes com parcerias de Nuno Ramos, *Cão* (YB Music, 2006), e nas canções desse mesmo disco, *Sobre a gente* e *Atrás dessa amizade*. Na primeira, a letra diz:

*mas eu estou aqui você não vem  
sempre agora eu quero espero alguém  
nu e só com meu cachorro  
ando e canto e bebo e choro  
entre o mar a luz e a voz do morro.*

Na segunda:

*Atrás dessa amizade  
Andei pela cidade  
Irmão do chão, do cão*

*E da saudade  
A lua me guiou.*

O procedimento de citação também é explicitado nas canções, e as tentativas de diluir a autoria viram uma espécie de brincadeira na canção “Sol sem calor” na qual o autor afirma:

*vou  
pedir ajuda a algum cantor  
pedir ao menos que ele cante esse amor*

Por último, na canção “Saiba ficar quieto”, o posicionamento político de busca do silêncio e de um anulamento de si é proposto como manifesto nos versos:

*Saiba ficar quieto  
Saiba não compor  
Não fale do deserto  
Nem metrifique a flor  
Saiba não dizer  
Que o sol te dá calor  
Saiba nunca achar  
Bonita a minha dor  
Não queira ser poeta  
Não queira ser cantor*

Assim, o que Ramos propõe, para além da observação de um novo posicionamento do corpo diante do mundo, em que o pertencimento parte de algumas experiências de dor e prazer, é um desvelamento de camadas, procurando direcionar o olhar para esse jogo entre o humano e o animal, o humano e seus objetos. São também essas formas de fazer que procurei estudar; e elas parecem propor ao mesmo tempo um afastamento e uma aproximação à humanidade e, paradoxalmente, criam-se as conexões com o espaço, a matéria e o tempo que fazem com que nossos corpos ainda possam ter aderência ao mundo, à vida, e ao presente.

Nuno Ramos afirma:

*Algo dentro das coisas está sendo disfarçado, escondido a qualquer preço, e até mesmo o extrato de rocha, terra e lava seca onde pisamos, construímos nossas cabanas e parimos nossos filhos, parece estar ali para embrulhar alguma coisa que tende ao centro. (RAMOS, 2001, p.8)*

Nós, diante disso, não cessamos de buscar centros, para depois nos ausentarmos deles e deixá-los disponíveis por alguma força de invenção que pode advir da arte e com a arte, da literatura e com a literatura. Os modos de afastamento do corpo propostos pelo autor são tão plurais quanto suas áreas de atuação. A própria busca da morte parece ser uma busca por tocar essa ausência. É o que aponta Lorenzo Mammi, no seu texto “Ponto, linha e corpo”, de 1997:

*O tema da morte é recorrente na obra de Nuno Ramos; não, a meu ver, por atração mórbida ou interrogação existencial, mas por uma atenção específica ao momento em que as coisas perdem vida, porque é nesse momento que a matéria se descola da forma, e o corpo abandona o sentido. (MAMMI, 1997)*

É curioso que o artista se põe conscientemente na posição do *voyeur*, aquele que tradicionalmente tira prazer de ver, passivamente, a ação de outrem. Na verdade, ao lidar com seres inanimados, por sua própria natureza ou pelo fato de estarem mortos, ele desloca a ação que é importante daqueles que são olhados para aquele que olha, estabelecendo uma valorização do ato de olhar em detrimento ao de simplesmente ser. De certo modo, esse deslocamento se reflete em sua postura artística, ao produzir trabalhos que não convidam ativamente a atenção, mas sim que parecem se desenvolver em uma existência própria, que se estabelece independentemente de serem ou não observados.

## Conclusão

---

*Estalactite no vento: a palavra, por dentro, se veste de mim, enudecendo o silêncio líquido a que meu olhar pertence; exala redes em minha voz.*

– Wesley Peres, PalimpsestoS.

Este trabalho, proposta de um modo de estar diante de Nuno Ramos, ou de um modo de estar “com” Nuno Ramos, foi também um sonho de compreensão das possibilidades de posicionamento diante do mundo atual. Um mundo que não oferece respiros àqueles que não se alinham à força maquínica e destrutiva do capital. Àqueles que observam os carros coloridos que tiram vidas, nas estradas, mas não permitem que o trânsito por elas esvazie o sentimento de humanidade que há em tudo que não é humano. Àqueles que respeitam a animalidade e todos os seus processos. Àqueles que, como cães, morrem.

Para estar em contato com essas possibilidades e esses seres que não recebem atenção, tentamos redesenhar o prisma que constantemente liga a cosmogonia de Nuno Ramos ao seu avesso: uma tanatologia que se refaz em cada gesto do cotidiano, reposicionando os corpos e a matéria. Esse prisma é composto, em grande medida, por imagens de solidão, abandono e morte, mas também, paradoxalmente, resvalam e concebem a vida, que passa a ser outra depois de tangenciar literatura e arte tão potente.

A partir dessas imagens, que nos liberam de uma figuração fincada no campo da nomeação e da determinação das formas, expandimos nossa linguagem. Como na asserção de Giorgio Agamben, adentramos uma floresta densa, penetrada por concreto, mármore, breu, madeira e cal:

*Onde acaba linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, essa substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam silva (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações. (AGAMBEN, 2012, p.27)*

Nuno Ramos se libertou das representações. Neste trabalho, buscamos entender como se dá essa emancipação e como, a partir da destruição da matéria, ele rearma as propostas de criação e de contato com os elementos que utiliza na sua trajetória através das artes. A potência de seu engenho é extensa. Vemos isso quando nos deparamos com trabalhos monumentais e que constroem uma ponte entre o homem e a geometria fria das retas e dos ângulos, mas também quando a atenção é voltada ao detalhe, como em *Cujo*, em que lemos:



*Criar cada detalhe. Se for pendurar algo, por exemplo, criar o grampo. Se o grampo estiver pendurado no teto, criar o teto. Se for o teto de uma casa, criar a casa ou, se estiver a céu aberto, criar o céu aberto (RAMOS, 1993, p.21)*

Nuno cria, pois, todas as contingências necessárias para a realização de seu trabalho artístico. Cria obras que vivem por elas mesmas e que se relacionam em um grande giro que envolve toda a matéria que o artista apreendeu do mundo e, com ela, todas as possibilidades de revisão da linguagem. O texto de Nuno é, assim, uma apresentação e proposta de formas de olhar o mundo. Por isso, tantas vezes participam da caminhada do autor. Para se expandir a linguagem, faz-se necessário transformar e deixar vivas todas as falas e tudo o que o ouvido pode captar: o ruído torna-se parte dessa bricolagem de elementos, e o som se une ao corpo físico para possibilitar o encontro entre Drummond e o breu. Entre Nelson Cavaquinho e a cal.

Abandonado numa ilha em meio à cidade, Ramos se vê forçado a reconstruir pouco a pouco tudo o que é necessário à sua existência, mas tendo necessidade de relação com tudo que é movente, refaz as condições de existência desses seres também. Enquanto tensiona os limites das formas e das nossas categorias de sentido, nosso Robinson Crusóé vai nos ensinando, não a abrir os olhos, mas a trocar os olhos por outra coisa qualquer, que possa dar pulsão a nossas necessidades e nos aparelhar para o desmantelamento de tudo. É o que ocorre quando lemos seus *Sermões*:

*Meu aviso – uma rocha  
circular, polida, dirige-se a nós.  
Carrega a imagem do planeta  
Nosso planeta, bem nítida.  
Há de pulverizá-lo.  
Essa pedra tão lisa  
pedaço vacante do arco-íris  
escama de um dragão chinês  
é minha retina. Refletirá continentes  
ursas maiores, menores, mares  
lanternas, cadelas  
estelares, penínsulas de luz, fogueiras  
transformando-se na pedra  
mínima do meu rim  
cometa da minha cólica  
corneta da minha dor  
infecção que vai matar este orador  
deixando desolado  
o seu amado banquinho.  
(RAMOS, 2011b, p.158)*

Já nossa visão calejada não nos serve: o corpo tem que se desindividualizar, para estar aberto e entregue a esse novo estar no mundo. É isso que Ramos nos indica e é esse o itinerário que tentamos cumprir ao longo desse texto. Não usamos, para isso, nossas mãos. Reinventamos os gestos:

*Tua mão não é tua mão, mas o que você sabe e domina da tua mão. Assim, entre o que para você funciona e o que tem disponível nessa mão, mas não usa, há um grande hiato. Mas lembre: outras épocas, outras culturas, usaram outros gestos e não ligaram para os gestos que você emprega, selecionando outros itens do menu-mão. O mesmo para o que vê, o mesmo para o que canta. No entanto, gestos que você nunca fez, as notas que nunca cantou, também vivem, e passam, dentro de você, o tempo de vida que te será dado. Eles também são órgão – há, em teu rim, uma acidez que ele nunca filtrou, aguardando –, eles também são corpo. Preste atenção. (RAMOS, 2010a, p.87)*

Todo esse caminho não passa então disto: gestos de suspensão. Tentativas de, a partir de Nuno Ramos, habitar uma pele possível, mesmo que não seja a nossa.

## Referências:

---

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- ALMEIDA, Renato Pinto de; ATALLAH, Raul Marcel Filgueiras. O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica In *Revista Ágora*, vol.II n.2, Rio de Janeiro: 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?” In *Revista Inimigo Rumor* n.10. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-62*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- \_\_\_\_\_. *A imagem sobrevivente*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Philadelphia: Penn State University Press, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FRÓES, Romulo; RAMOS, Nuno. *Cão*. São Paulo: YB Music, 2006. Disponível em: <https://goo.gl/T8sRwb>. Acesso em: dez de 2018.
- \_\_\_\_\_. *No chão sem o chão*. São Paulo: YB Music, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/T8sRwb>. Acesso em: dez de 2018.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

HERÁCLITO. Apud. RÓNAI, Paulo. *Dicionário universal Nova Fronteira de citações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

HOCQUARD, Emmanuel. “A forma-poesia vai, pode, deve desaparecer?” In *Revista modo de usar & co. 2* Trad. Marília Garcia. Rio de Janeiro: Singular Editora/Berinjela, 2009.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Geografias imateriais: escritas, imagens e memórias inaparentes*. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em <https://goo.gl/e8zEhL>. Acesso em: dez de 2018.

\_\_\_\_\_. *Entrevista*. In: *Revista garupa*. v.2, ed. mais ou menos um. Rio de Janeiro: fev de 2015. Disponível em: <https://goo.gl/A6J92t>. Acesso em: dez, 2018.

LUKÁCS, Georg. *A alma e a as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MAMMI, Lorenzo. *O limite da matéria*. In *Revista Bravo!*, ano 3, nº 30. São Paulo: 2000. P 109. Disponível em: <https://goo.gl/KPQL87> . Acesso em: dez de 2018.

\_\_\_\_\_. *Ponto, linha e corpo*. 1997. Disponível em: <https://goo.gl/f7ZG3J> . Acesso em: dez de 2018.

\_\_\_\_\_. *Corpo, alegoria*. 2011. Disponível em: <https://goo.gl/tJZ8Dt>. Acesso em: dez de 2018.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *A calma dos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010a

\_\_\_\_\_. *Nuno Ramos*. [catálogo visual] Rio de Janeiro: Cobogó, 2010b

\_\_\_\_\_. Apud. PROGRAMA DO JÔ. Rio de Janeiro: Rede Globo, 17 de set 2010c. Um vídeo (17 min). Disponível em: <https://goo.gl/JxFfng> . Acesso em dez de 2018.

\_\_\_\_\_. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011a

\_\_\_\_\_. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2011b

\_\_\_\_\_. Apud. RODA VIVA. São Paulo: TV cultura, 1 de out 2012. Um vídeo (78 min). Disponível em: <https://goo.gl/qwoH9W>, sob título de *Nuno Ramos - 01/10/2012*, pelo canal: Roda Viva. Acesso em: dez de 2018.

\_\_\_\_\_. Apud. RIBEIRO, Gustavo Silveira; SANTOS, Tatiana de Almeida. *Foto, mácula, memória: uma entrevista com Nuno Ramos*. Estudos linguísticos e literários, Salvador, n.49, p.149-160, Janeiro/Julho 2014a.

\_\_\_\_\_. Apud. FURLANETO, Audrey. *Mostra apresenta um novo Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: O Globo, 01 de Jun 2014b. Disponível em: <https://goo.gl/VoT6fg>. Acesso em: dez de 2018.

\_\_\_\_\_. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

ROSENBERG, Harold. *O objeto ansioso*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

STUDART, Júlia. *Nuno Ramos por Júlia Studart*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2014.

\_\_\_\_\_. *Intermitências da imagem e imaginação crítica[...]*. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em <https://goo.gl/kdrHfn>. Acesso em: dez de 2018.

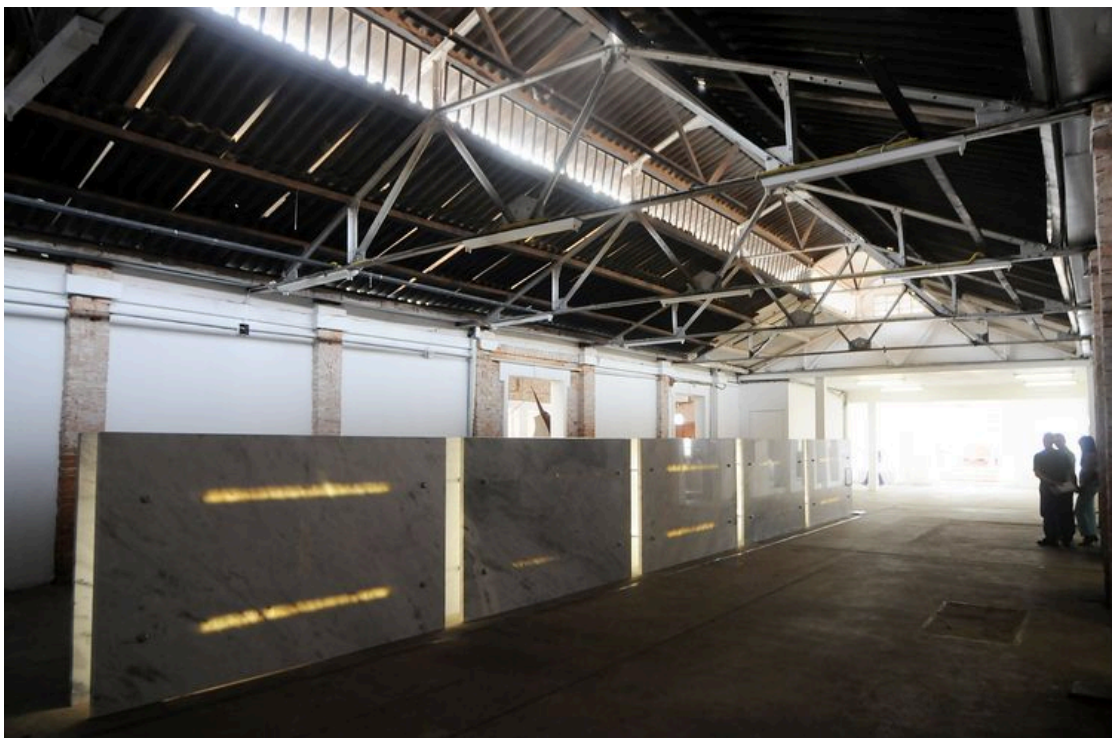
TAVARES, Gonçalo. *Atlas do corpo e da imaginação, Teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Leya/Caminho, 2013.

## Anexos:

Figura 1 - Monólogo para um cachorro morto (2008), vista geral. ....	38
Figura 2 - Monólogo para um cachorro morto (2008), vista geral. ....	38
Figura 3 - Monólogo para um cachorro morto (2008), detalhe. ....	39
Figura 4 - Monólogo para um cachorro morto (2008), detalhe. ....	39
Figura 5 - Retirado de Ensaio Geral, projeto de exposição dos dois monólogos. ....	40
Figura 6 - Solidão Palavra (2012).....	41
Figura 7 - Caldas Aulete (Para Nelson 3) (2012), detalhe.....	41
Figura 8 - Caldas Aulete (Para Nelson 3) (2012), vista parcial.....	42
Figura 9 - Breu e teia (1990), detalhe. ....	43
Figura 10 - Breu e teia (1990), vista geral. ....	43
Figura 11 – Mácula (1994), vista geral.....	44
Figura 12 - Canoa (1992), vista geral. ....	45
Figura 13 - Que (2004), vista parcial.....	46
Figura 14 - Menorá Branco (1997), vista parcial. ....	47
Figura 15 - Vai, vai (2006) .....	48
Figura 16 - Choro Negro (2004).....	49
Figura 17 - Pele 2 (Para Frida) (1989), vista parcial. ....	50
Figura 18 - Pele 3 (cobra)(1989), detalhe. ....	51
Figura 19 - Imagens retiradas de Junco (2011), p.28,29 .....	51
Figura 20 - Quadros (1990) .....	52
Figura 21 - Quadros (1990) .....	53
Figura 22 - O templo do Sol (No Sé) (2016).....	54
Figura 23 - 111 (1993), detalhe .....	55
Figura 24 - 111 (1990), detalhe. ....	56
Figura 25 - 111(1993), vista geral. ....	56
Figura 26 - 111 (1993), detalhe. ....	57
Figura 27 - 111 (1993), vista parcial. ....	58
Figura 28 - Bandeira Branca (2010) .....	58
Figura 29 - Bandeira Branca (2010) .....	59
Figura 30 - Bandeira Branca (2010) .....	60
Figura 31 - Bandeira Branca (2010).....	61



*Figura 1 - Monólogo para um cachorro morto (2008), vista geral.*



*Figura 2 - Monólogo para um cachorro morto (2008), vista geral.*

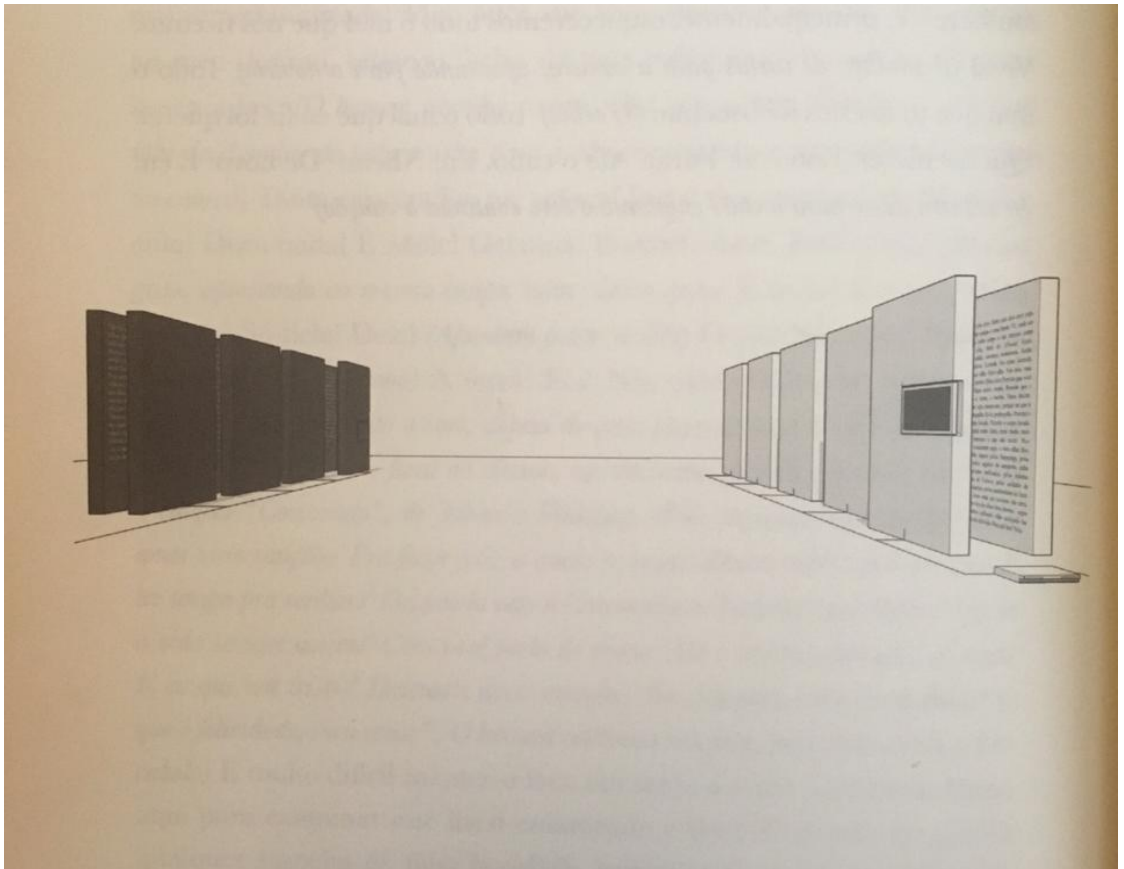


*Figura 3 - Monólogo para um cachorro morto (2008), detalhe.*



*Figura 4 - Monólogo para um cachorro morto (2008), detalhe.*

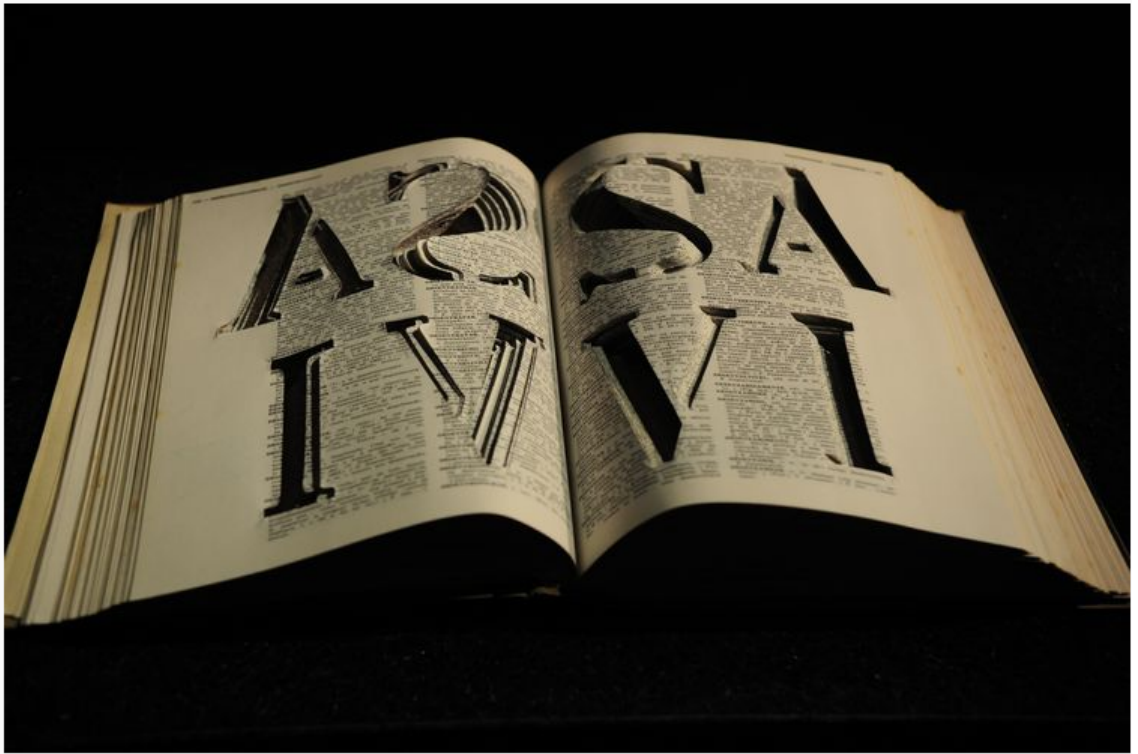




*Figura 5 - Retirado de Ensaio Geral, projeto de exposição dos dois monólogos.*



*Figura 6 - Solidão Palavra (2012)*



*Figura 7 - Caldas Aulete (Para Nelson 3) (2012), detalhe.*



*Figura 8 - Caldas Aulete (Para Nelson 3) (2012), vista parcial.*



Figura 9 - Breu e teia (1990), detalhe.



Figura 10 - Breu e teia (1990), vista geral.



*Figura 11 – Mácula (1994), vista geral.*



*Figura 12 - Canoa (1992), vista geral.*



*Figura 13 - Que (2004), vista parcial.*



*Figura 14 - Menorá Branco (1997), vista parcial.*





*Figura 15 - Vai, vai (2006)*



*Figura 16 - Choro Negro (2004)*



*Figura 17 - Pele 2 (Para Frida) (1989), vista parcial.*



*Figura 18 - Pele 3 (cobra) (1989), detalhe.*



*Figura 19 - Imagens retiradas de Junco (2011), p.28,29*



*Figura 20 - Quadros (1990)*



*Figura 21 - Quadros (1990)*



*Figura 22 - O templo do Sol (No Sé) (2016)*



Figura 23 - 111 (1993), detalhe





*Figura 24 - 111 (1990), detalhe.*



*Figura 25 - 111 (1993), vista geral.*



*Figura 26 - 111 (1993), detalhe.*



*Figura 27 - 111 (1993), vista parcial.*



*Figura 28 - Bandeira Branca (2010)*



*Figura 29 - Bandeira Branca (2010)*



*Figura 30 - Bandeira Branca (2010)*



*Figura 31 - Bandeira Branca (2010)*