

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DAISE DE SOUZA PIMENTEL

**POÉTICAS DA VISUALIDADE: A LITERATURA MULTIGENÉRICA NA
CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

VITÓRIA
2014

DAISE DE SOUZA PIMENTEL

**POÉTICAS DA VISUALIDADE: A LITERATURA MULTIGENÉRICA NA
CENA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Deneval Siqueira de Azevedo Filho

VITÓRIA
2014

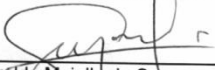


UFES

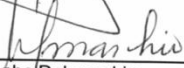
Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Programa de Pós-Graduação em Letras
Credenciamento/MEC 1077 de 13/09/2012

9ª ATA DE DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM LETRAS


Ata da sessão de defesa da 9ª Tese de Doutorado em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, da aluna Daise de Souza Pimentel, candidata ao grau de Doutora em Letras. Às 15:00 horas do dia 27/10/2014, Sala Clarice Lispector, o presidente da Comissão Examinadora, Prof. Deneval Siqueira de Azevedo Filho, iniciou a sessão apresentando a Comissão constituída, além dele próprio, que é o Orientador, pelos professores Geraldo Majella de Souza (Examinador Externo) - UFES, Andréia Penha Delmaschio (Examinador Externo) - UFES, Jair Miranda de Paiva (Examinador Interno) - UFES, Fabíola Simão Padilha Trefzger (Examinador Interno) - UFES e Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (Examinador Interno) - UFES. A seguir, o presidente passou a palavra a candidata, que, em 20 minutos, apresentou a sua tese, intitulada "Poéticas da visualidade: a literatura multigenérica na cena contemporânea brasileira". Finda a apresentação, o presidente passou a palavra aos membros da Comissão para procederem à arguição da candidata. Finda a arguição, o presidente convidou a Comissão para dirigir-se a uma sala reservada, para deliberação. Após a deliberação, a Comissão retornou, e o presidente informou aos presentes que a tese fora Aprovada. Logo após, o presidente declarou encerrada a sessão, e eu, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, lavrei a presente Ata, que é assinada pelos membros da Comissão Examinadora. Vitória, 27/10/2014.



Geraldó Majella de Souza



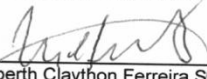
Andréia Penha Delmaschio




Jair Miranda de Paiva



Fabíola Simão Padilha Trefzger



Wilberth Claython Ferreira Salgueiro



Deneval Siqueira de Azevedo Filho

À Helena (mamãe), à José (papai) e à Rita Maria de Abreu Maia (*in memoriam*) que iluminaram a minha vida e o meu conhecimento;

aos meus irmãos e sobrinhos, sem os quais a minha vida não seria completa

e ao meu querido Marquinhos, pelo carinho, amizade, solidariedade e resistência durante todos estes anos da nossa vida em comum.

AGRADECIMENTOS

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – pela bolsa concedida para a realização desta Pesquisa e pela bolsa do Doutorado Sanduíche em 2013.

Ao meu orientador, Professor Deneval Azevedo Siqueira de Azevedo Filho, por partilhar generosamente seu saber e seus livros.

À Professora Ísis McElroy, pelas aulas de Literatura Brasileira Contemporânea na Arizona State University, pela amizade e pela companhia prazerosa nos passeios, cafés e restaurantes de Tempe e Phoenix.

Aos Professores do PPGL, como também àqueles que não pertencem ao programa, de quem usufruí conhecimento e amizade nestes quatro anos.

Ao Nuno Ramos e sua assistente Bianca Azevedo, pela disponibilidade das imagens.

Aos meus muito especiais amigos, Tania Maria, Vera Márcia, Maria Thereza, Rita de Cássia, Fabíola, Donária, Stephanie, Jair, Fábio e Roberto, pela disponibilidade em me ouvir, por apontar caminhos, emprestar livros e, principalmente, pelo carinho em todos os momentos.

Ao Marquinhos, pelas noites perdidas, ajudando-me na finalização deste trabalho e, ainda, por todos os livros, filmes, CDs, shows de *rock & blues*, exposições de arte e viagens que me deram pistas do(s) caminho(s) a seguir: obrigada, querido!

“... Não há arte sem olhar que a veja como tal.”

Jacques Rancière

RESUMO

A minha tese versa sobre o entrelaçamento de linguagens na literatura brasileira contemporânea, com o foco em Nuno Ramos. Na sua obra literária encontramos a mescla de linguagens. Esta é a parte central da tese que defendo. Há outras questões colaterais que estão interconectadas, reveladas ao longo do trabalho. Faço breves análises de algumas das obras literárias de Nuno Ramos, como **Cujo** (1993), **O pão do corvo** (2001), **Ensaio Geral** (2007), **Ó** (2008) e **Junco** (2011) em paralelo com algumas de suas obras plásticas. Ao fazer o percurso da arte no século XX até o século XXI, abordo questões relativas ao desenvolvimento da arte neste período, assim como aos termos usados para definir o tempo presente: pós-modernidade, hipermodernidade e contemporaneidade. O instrumental filosófico encontra em Walter Benjamin, Michel Foucault, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman as bases para o desenvolvimento de questões sobre a cena contemporânea. Sobre as artes visuais, os estudos de Catherine Millet, de Hal Foster, de Anne Cauqueline e de Georges Didi-Huberman permitiram-me obter algumas noções sobre a arte dos nossos dias. Em relação à literatura brasileira das últimas décadas, as contribuições de Karl Erik Schøllhammer, Lucia Helena, Helena Bonito Pereira, entre outras, deram-me uma visão do panorama atual. Além dos textos de Nuno Ramos, trago contos de Silviano Santiago, Sérgio Sant'Anna, João Gilberto Noll e um romance de Lourenço Mutarelli, autores de destaque no cenário da literatura multigenérica brasileira vigente.

Palavras-chave: Pós-modernidade. Hipermodernidade. Contemporaneidade. Gêneros híbridos. Instalações textuais.

ABSTRACT

TITLE: Poetics of visibility: the hybrid genres in the Brazilian contemporary literature scenery

This work proposes a panoramic investigation on Brazilian Contemporary Literature. Its main focus is the mixture of the several codes and hybrid genres in this literature. The multiartist Nuno Ramos appears as the main writer who represents this tendency. His works **Cujo** (1993), **O pão do corvo** (2001), **Ensaio Geral** (2007), **Ó** (2008), and **Junco** (2011) are analysed briefly in this dissertation. In a complementary way, my text also brings to light some brief analyses on short stories by Silviano Santiago, Sérgio Sant'Anna and João Gilberto Noll and on a novel by Lourenço Mutarelli, a graphic-novel writer. To give theoretical support to my own arguments, I had the help of texts by Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Jacques Rancière, David Harvey, Hal Foster, Georges Didi-Huberman, Catherine Millet, Anne Cauquelin, Lucia Helena, Helena Bonito Pereira, Karl Erik Schøllhammer, Eduardo Jorge and others literary philosophers, historians and critics of the current art.

Keywords: Postmodernism. Hipermodernism. Contemporaneity. Hybrid genres. Textual installations.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	10
1.1 ALÉM DAS VANGUARDAS ... “TUDO É ARTE”?.....	17
1.2 POSSIBILIDADES PARA SE PENSAR A OBRA DE ARTE HOJE.....	23
1.3 INQUIETAÇÕES DA ARTE CONTEMPORÂNEA	29
2 A LITERATURA MULTIGENÉRICA NA CENA LITERÁRIA BRASILEIRA	44
2.1 SILVIANO SANTIAGO: O COMPASSO DO JAZZ MARCA O CONTO “AUTUMN LEAVES”	49
2.2 SÉRGIO SANT’ANNA: TEATRO E BOSSA NOVA SE ENTRELAÇAM EM “O CONCERTO DE JOÃO GILBERTO NO RIO DE JANEIRO”.....	52
2.3 JOÃO GILBERTO NOLL: UM ROTEIRO PARA O CINEMA EM “ALGUMA COISA URGENTEMENTE”	66
2.4 LOURENÇO MUTARELLI: OS QUADRINHOS FORMATAM O ROMANCE – <i>GRAPHIC NOVEL</i> SEM QUADRINHOS: A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA.....	75
3 A LITERATURA MULTIGENÉRICA DE NUNO RAMOS: O ECLETISMO DOS TEXTOS INSTALAÇÕES	80
3.1 “PEDAÇOS DO MUNDO”: A LITERATURA DE NUNO RAMOS E SUA PLASTICIDADE.....	84
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
5 REFERÊNCIAS	141

1 APRESENTAÇÃO

“É esta a Medusa, cabeleira envenenada,
Com mil serpentes armadas?
Sim, sim.
Não vês como os olhos retorcem e viram?
Afasta o desprezo e a ira afasta, pois se espanto e olhos petrifica, em pedra
se transforma”.

(Gaspere Murtola (1603?))

Os versos do madrigal de Gaspere Murtola, do início do século XVII, expressando a emoção produzida pela **Medusa**, de Caravaggio, fizeram possível a recente identificação da segunda medusa do pintor italiano, aquela denominada **Medusa Murtola**, em homenagem a Gaspere ¹. A linguagem poética desses versos espelha a linguagem pictórica, de tal forma, que recria o quadro em toda a sua carga expressiva e explosiva. A Medusa nos olha e nos petrifica, iluminando com o seu olhar o nosso modo de vê-la.

Desde um período muito remoto, se nos reportamos ao conjunto pictórico das cavernas de Altamira e Lascaux (Paleolítico Superior), mas sobretudo a partir do século XVII, tempo de Caravaggio, de Rembrandt e de Vermeer – só para lembrar alguns mestres do Barroco europeu –, faz-se visível a preocupação em capturar as cenas do cotidiano para transpô-las para versos, para telas, ou para outros meios disponíveis. É também no século XVII – quando se arruína a falaciosa ideia da perfeita harmonia entre os planos divino e humano, entre a fé e a razão – que o espelho passa a ocupar um lugar de destaque nos salões aristocráticos e

¹ Essa segunda representação da medusa integrou a exposição **Caravaggio e seus seguidores**, exibida em Belo Horizonte e em São Paulo no primeiro semestre de 2012. Segundo consta do catálogo da exposição, o tema da Medusa é o tema mais representativo do realismo na arte de Caravaggio e da relação de seus primeiros trabalhos com o conceptismo da época, o que provocou o interesse dos intelectuais pela obra, com dois madrigais de Gaspere Murtola e a menção na **Galeria**, de Cavalier Marino. VODRET, Rossella; LEONE, Giorgio; MAGALHÃES, Fábio. Obras expostas Caravaggio. In: _____. **Caravaggio e seus seguidores**. Confirmações e problemas. São Paulo: Base 7 Projetos culturais, 2012. p. 103.

burgueses; é deste tempo o Palácio de Versalhes e sua Galeria de Espelhos. Descartes, na mesma época, declara a existência do eu, consciência de um ser pensante. No século XVIII, o teólogo irlandês Berkeley estabelece que “ser é ser percebido”², expressão da mentalidade individualista que se acentua cada vez mais, trezentos anos depois (século XXI), como provam os vídeos postados nas redes sociais ou no *YouTube*. Pode-se dizer, então, que nos dias correntes, o sujeito, como parte da audiência global, nocauteado incessantemente pelas redes de informação e tecnologias de comunicação, passa a se valer dessas mesmas redes e tecnologias como um espelho, para a autoexposição. Mas, essa visibilidade, facultada pela tecnologia, que pode abarcar o mundo globalizado superexposto através de câmeras, vídeos, celulares, não se faz suficiente para a compreensão deste mesmo mundo: paradoxo da cultura de imagens, cuja origem remonta ao mesmo século XVII – época do Barroco e sua obsessão por imagens.

A nossa visão de mundo, hoje, tem sido afetada por esse admirável mundo novo, muito mais novo e admirável do que aquele vaticinado por Huxley: lembramo-nos muitas vezes de cenas de filmes ou de programas de TV como se fizessem parte de nossa história pessoal – e já fazem mesmo. As fronteiras da memória individual e as cenas do mundo considerado real interpenetram-se de tal forma que quase não mais se pode afirmar a veracidade do fato narrado, ficção elaborada com os retalhos do vivido, do imaginado e do absorvido pelos meios de comunicação.

Nesse ambiente – ou clima, ou *mood* – a arte configura-se para afirmar sua sobrevivência entre o lugar-comum, os hábitos, os condicionamentos e o consumo, dentro da cultura que congrega todos esses fatores. Os artistas procuram vieses expressivos no contexto em que se inserem, na tecnologia e nas suas novas formas de apreensão do real, criando seus próprios meios para transmitir a sua percepção do que os cerca, o que nos possibilita ver o que não podemos perceber. A arte se constitui numa forma de transmissão de conhecimento especial e complexa, cujo caráter transformador pode despertar os mais diversos sentimentos e

²*Esse est percipi* (ser é ser percebido), escreveu Berkeley no século XVIII, sem jamais pensar que essa sentença seria o lema da sociedade do espetáculo, secundando Guy Debord, que ainda nos anos 1960, marcou com este título a sociedade que se estabelecia como espetáculo midiático.

reações. Há obras de arte que atravessam o tempo, seduzindo gerações, como a **Pietà**, de Michelangelo, que provoca a sensibilidade de espectadores pela beleza estética e pela história de amor materno e dor contada no **Novo Testamento**. No entanto, ela já foi vítima de agressão na década de 1970. Quadros, livros e filmes têm sido rasgados, queimados, destruídos, por não se coadunarem com a ideologia de um governo ou com o espírito de uma época. No caso da arte contemporânea, a intensa expressão individual não prescinde da exposição coletiva, não somente como mostra, mas como parte integrante da obra. Mas essa produção também provoca reações inusitadas; lembro-me de **Bandeira Branca**, de Nuno Ramos, exposta na 29ª Bienal de Artes de São Paulo. As manifestações dos espectadores e da crítica à presença de urubus, como parte da obra, repercutiram com tanta veemência na mídia que eles tiveram que ser retirados, apesar de todas as justificativas e documentos que autorizavam a presença das aves no recinto, apresentados pelo artista.

Outro aspecto discutido nos nossos dias, com a crescente hibridização das linguagens artísticas, possibilitada pela tecnologia, é o conflito entre os meios de representação. Com o advento da fotografia, no século XIX, esse conflito já aparece no confronto com a pintura. Na contemporaneidade, levanta-se a questão da confiabilidade da fotografia digital como documento, face à manipulação e / ou construção possível.

Com as novas tecnologias e com as novas mídias, novos experimentos tornam-se possíveis no campo das artes. As obras experimentais, porque representam pesquisa e inquietação, marcam sua época. O período de 1960-70 foi um momento importante para a revolução social, cultural e sexual, no ocidente, refletindo, nas artes, um retorno ao espírito livre dadaísta. O dadaísmo foi o movimento que primeiro empregou o termo *experimental*. O conceito de experimentalismo também está implícito num dos legados do modernismo brasileiro – “o direito permanente à pesquisa estética” – apontado por Mário de Andrade na conferência “O Movimento Modernista”, de 1942.

Hoje, o experimentalismo, a transdisciplinaridade, o multiculturalismo e o cosmopolitismo nas artes falam de uma cultura em movimento. Essas tendências, manifestadas em vários campos do conhecimento, demonstram que quase tudo pode ser aceito como arte, campo aberto e plural. Essa pluralidade dos processos de produção de sentido nas artes coaduna-se com a sociedade plural em que vivemos e, ainda, com a transitoriedade constituinte do Belo, definido por Baudelaire: “No belo atuam conjuntamente um elemento eterno e imutável... e um elemento relativo e limitado. Este último... é fornecido pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. Sem esse segundo elemento... o primeiro não seria assimilável” (BAUDELAIRE, 1863, apud BENJAMIN, 1994, p. 81). Segundo Waltércio Caldas, em depoimento sobre arte contemporânea, o homem das artes está sempre em busca de uma beleza, não a beleza corriqueira, mas outro tipo de beleza, “uma beleza da beleza”, não mais a beleza ideal perseguida pelos artistas no passado³. Pertinente ainda é o conceito de Baudelaire, no que tange ao relativo e ao circunstancial. Nossa época, já distante da época do poeta francês, traz o eterno e o imutável da tradição clássica para o transitório. A obra de arte perde seu estatuto de única. Reproduz-se, multiplica-se. Perdida a aura, as Vênus, Dianas, Minervas da estatuária greco-romana, assim como a **Mona Lisa** e o **Homem Vitruviano**, de Leonardo da Vinci, ou o **David** e a **Pietá**, de Michelangelo e outras imagens célebres estampam camisetas e tatuagens dos mais descolados. Já não se tem a imagem como patrimônio exclusivo da arte.

Quanto à moda, à moral e às paixões, incluídas no componente circunstancial do conceito baudelairiano, vale lembrar a efemeridade da primeira, da relativização da segunda e da subjetividade das paixões, levadas atualmente ao seu ponto extremo.

Como uma leitora pluritemática, tomada pela “paixão crítica” – expressão de Octavio Paz, que compreende a investigação crítica e o encantamento promovido pela leitura – lanço outro olhar para essas novas formas de arte, em que se misturam, entre outras coisas (materiais diversos, conceitos e formas), as várias linguagens. Esse *mix* de linguagens liberta, ainda mais, o conceito de arte, já em

³ **OBRA** de arte, A. Documentário. Direção: Marcos Ribeiro. Produtora TV Imaginária, 2009. Exibido pelo Canal Arte1 em 31 jul. 2014.

estado de reviravolta desde os movimentos vanguardistas do início do século XX, principalmente a partir da arte conceitual fundada por Duchamp⁴. Na esteira dessas mudanças teremos Warhol, Basquiat, os nossos tropicalistas e até mesmo o *pop* Damien Hirst, cujo imaginário parece apropriado a este período de substituição de valores. Estão todos conectados, de algum modo, com a cambiante cultura visual.

Nesse *balaio* contemporâneo ainda há espaço para a arte engajada de Ai Weiwei, o irreverente ativista político chinês, porta-voz da arte do seu país, com relação às transformações sociais que lá ocorrem. Seu nome destaca-se entre os grandes artistas conceituais da atualidade, como foi o de Duchamp, na primeira metade do século XX. Ao resgatar vestígios da tradição e da cultura chinesas, Weiwei os restaura como *readymades* para serem preservados como patrimônio artístico-cultural. Na grande mostra intitulada **ChinaArteBrasil**⁵, uma única escultura de Weiwei: “Muito Yao, 46 bicicletas – Tamanhos variados”, erguia-se possivelmente como um totem de uma tradição de transporte em desuso na China de hoje ou uma imagem futurista. Segundo os críticos, tradição e inovação são temas recorrentes na produção de Ai Weiwei, na qual arte e política mantêm-se atadas de modo estreito.

Assim, a arte do século XXI, seguindo a palavra de ordem duchampiana, marca-se pela autonomia daquele que a produz. A estética, não mais considerada o núcleo da atividade artística, se abre tanto para os elementos da representação tradicional, como para a arte resultante da pesquisa conceitual. A arte conceitual – cuja ideia não mais se situa no objeto artístico, mas no criador – se afirma a partir dos anos 1960 e 1970, tendo sofrido modificações ao longo do tempo. Joseph Kosuth, artista americano contemporâneo, é um dos representantes da arte conceitual. No caso de Kosuth, a arte é corroborada por conceitos transcritos por ele como uma espécie de legenda de seus objetos artísticos. A série de quadros –

⁴ “Duchamp (...) contém em germe os desenvolvimentos que os artistas que virão depois dele impulsionarão, em um sentido ou em outro: a arte conceitual, o minimalismo, a *pop art*, as instalações, até mesmo os *happenings* que ele tanto apreciava” (CAUQUELIN, 2005, p. 102).

⁵ Exposição realizada na Oca, no Parque Ibirapuera, São Paulo, de 10 abr. a 18 mai. 2014. Catálogo completo da exposição disponível para download em: <<http://chinartebrasil.com.br/e-book/index.html>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

Art as Idea as Idea⁶ – consiste de verbetes de dicionários que traduzem a noção de arte. Observa-se que seus trabalhos (**One and tree chairs**, de 1965)⁷ ressaltam um pensamento que se constrói com mais solidez em palavras e textos.

Embora não identificado como artista conceitual, Nuno Ramos tem sua produção marcada por esses elementos: palavras e textos. A multiplicidade de linguagens com as quais ele lida na elaboração de suas obras visuais e literárias provocou o meu olhar e levou-me ao seu encontro. No *site* <http://www.nunoramos.com.br> é possível visualizar quase todas as suas produções desde os anos 1990: pinturas, instalações, livros, canções, além de vários filmes e vídeos roteirizados, dirigidos e/ou codirigidos por ele, como **Luz negra** (2002), **Alvorada** (2004) e **Iluminai os terreiros** (2006). No meu texto, abordo algumas de suas obras visuais para demonstrar a intersecção de linguagens efetuada por Nuno Ramos em livros como **Cujo** (1993), **O pão do corvo** (2001), **Ensaio Geral** (2007), **Ó** (2008) e **Junco** (2011).

Esta é a parte central da minha tese, indagação. Há outras questões colaterais que estão interconectadas, reveladas ao longo do trabalho. Porém, a questão básica deste estudo é o entendimento que certos textos literários do Nuno Ramos escritor desenvolvem-se como cenas de seus quadros, esculturas ou instalações, cujas peças podem ser montadas e desmontadas... e remontadas em outros textos. A relação entre linguagem textual, imagem pictórica e instalações, compreendendo ainda a *performance* –, como a que ocorreu durante a exposição **O globo da morte de tudo**⁸ – faz-se muito próxima na literatura de Nuno Ramos. Um apanhado de coisas, bichos, plantas, plástico, areia, água, cera, breu e outros materiais, recorrentes nas demais expressões artísticas de Nuno, fazem parte dos

⁶ Informações disponíveis em <<http://www.mutualart.com/Artist/Joseph-Kosuth/80800993E2CDB243/Artworks>>. Acesso em 15 jun. 2014.

⁷ Informações disponíveis em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435>. Acesso em: 15 jun. 2014.

⁸ Uma grande instalação de 13 nov. 2012 a 26 jan. 2013 na galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro, em parceria com Eduardo Climachauska, eleita pelo jornal **O Globo** como uma das 10 melhores exposições de 2012. Essa exposição reuniu uma grande quantidade de objetos pequenos, garrafas de cerveja, capacetes, discos de Nelson Cavaquinho e Noel Rosa, vaso de barro, bacia de alumínio, quinquilharias e livros de Machado de Assis, desenhos e dois globos da morte de circo. Um mês depois, dois motoqueiros circularam com suas motos nos globos por alguns segundos, tempo suficiente para a destruição de muitas peças, cujos cacos se misturaram no chão.

textos escritos e de suas reflexões sobre a morte, o corpo, a linguagem num fluxo e refluxo de gêneros literários e modalidades discursivas.

Dessa forma, percebe-se nos textos escritos de Nuno e em sua obra visual a tentativa de amalgamar elementos diversos, na busca vã por uma linguagem única, por uma “unidade fugidia e deslizante”, nas palavras do autor. Na apresentação de **Ensaio geral**, Nuno Ramos comenta esse processo, ou “essa passagem” pelas diferentes linguagens: “Muitas vezes, o interesse por um artista ou por um escritor rebate num projeto de exposição ou de filme, e a passagem entre esses mundos talvez sugira uma simultaneidade poética, capaz de atravessar linguagens diferentes, de que procuro me aproximar em tudo o que faço” (RAMOS, 2007, p. 22).

Na literatura brasileira contemporânea, Nuno Ramos aparece em paralelo com outros jovens autores que fazem uma “literatura exigente”, conforme Leyla Perrone-Moisés⁹, celebrando em artigo um grupo de escritores da nova geração. Embora não incluídos nessa seleção, por terem iniciado sua carreira décadas atrás, trago um pouco do trançado entre literatura e outras linguagens efetuado por Silvano Santiago, Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll em seus livros. Eles não de me ajudar, por similitude, a encontrar o caminho das pedras até Nuno Ramos.

Da mesma forma, tornaram-se imprescindíveis para o desenvolvimento das minhas reflexões os estudos de Walter Benjamin, de David Harvey, de Didi-Huberman, de Giorgio Agamben, de Hal Foster, de Craig Owens, de Catherine Millet, de Anne Cauquelin, de Glória Ferreira, de Lorenzo Mammi, de Karl Eric Schøllhammer, de Lucia Helena e de outros pesquisadores não relacionados aqui, cuja produção muito tem contribuído para o desenvolvimento das ideias expostas no meu texto.

O meu roteiro vai se construindo ao longo da escrita, de acordo com a minha necessidade de compreensão da arte do contemporâneo; da época (pós-

⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente. **Folha de São Paulo On Line**, São Paulo, 25 mar. 2012. Informações disponíveis em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>>. Acesso em: 25 mar. 2012.

modernidade, hipermodernidade, contemporaneidade?); da literatura brasileira dos últimos decênios, na qual se evidencia a hibridização de linguagens e da literatura de Nuno Ramos em seus múltiplos gêneros e suportes.

Se a arte tem seu fundamento na recriação da experiência humana, isto pode significar o uso, pelo artista, do que vê e sente no espaço e tempo em que se desloca. O cenário de imagens em que estamos inseridos hoje – haja vista as grandes cidades como New York, Las Vegas, Londres, Paris, Tóquio e São Paulo, “ilhas de fantasia”, construídas por meio de *outdoors*, grandes painéis, *displays* etc. – parece não atrair o olhar de Nuno Ramos. Nem em seus livros, nem em suas obras visuais – pinturas, fotografias, instalações –, encontramos esses cenários. Nas suas paisagens textuais e visuais, móveis abandonados nas ruas, barcos, troncos de árvores apodrecendo na praia, cachorros mortos na beira da estrada dispõem-se para a reflexão dos seus leitores e espectadores... Vivendo em São Paulo, ele olha e vê os signos de morte e abandono da cidade e dos seres que nela transitam. A urbe contemporânea, floresta de símbolos em uma sociedade em transformação, integrada pela globalização, pela *internet*, pelas redes sociais e pela cultura *pop*, ergue-se também marcada pelas mazelas de um universo desigual, pela solidão e pelo desamparo. O artista, “antena da raça”, capta os sinais da cidade, do que vê, do que o olha, lembrando, aqui, Didi-Huberman (2010). Sendo a arte signo do pensamento, cria formas, imagens e textos, esculpindo, fotografando, filmando e escrevendo-os em aforismas, ensaios, contos, poemas, canções...

1.1 Além das vanguardas... “Tudo é arte”?

“*Art is the new rock n’ roll*”
Logan Hicks

Logan Hicks é um artista contemporâneo, que vive em New York, e explora a dinâmica da cidade na arte de rua, pinturas e fotografias. Ao afirmar que “a arte é o novo *rock n’roll*”, ele se refere ao novo modo pelo qual alguns produtores

de objetos artísticos, como o próprio Logan Hicks, conduzem sua carreira, não mais dependentes das galerias. Ao contratar empresários da área do *rock'n roll*, esses artistas passam a ter seus produtos mais visíveis no mercado das artes. Tendo como desafio aumentar o número de interessados em artes visuais, os empresários usam a *internet* para divulgação e promovem espetáculos (*pop-up shows*), combinando *shows* de *rock* e exposição das obras dos seus contratados, com o propósito de formar um público seduzido por arte. Isso envolve muita propaganda, via *internet* e *shows*, nos quais são vendidos *souvenirs* e reproduções¹⁰. Com a maior visibilidade de seus produtos, que atingem preços muito elevados, os artistas passam a ser cultuados como *rock stars*: Jeff Koons, Damien Hirst e Logan Hicks são apenas alguns deles.

Entretanto, há aqueles que contestam essa autoexposição do artista com o intuito de chamar a atenção para si e para sua arte; tornam-se eles grifes, marcas, sujeitos às exigências do mercado e sua arte, *commodities*. Para justificá-los, lembremo-nos de Baudelaire que há quase dois séculos esclarecia a situação do escritor – que aqui estendo aos diversos produtores de arte –, conforme narra Benjamin em **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**: “como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas na verdade, já é para procurar um comprador” (BENJAMIN, 1994, p. 30).

Hoje, não faz mais sentido falar de arte como Hegel, ou aplicar o conceito das belas artes à produção estética atual. Dos anos 1960 para cá, os limites da noção de obra de arte só têm se ampliado, graças à ruptura paradigmática que estabeleceu a pós-modernidade no cenário artístico, ruptura já contida no *readymade* de Duchamp. Claro está que as vanguardas do período 1960 – 1970 – ou neovanguardas – expandiram ainda mais esses limites, mas só na década de 1980 se consolidou essa ruptura epistemológica com a constatação de que não mais havia a possibilidade de se estabelecer critérios para uma definição universal do que

¹⁰ BLATT, Ruth. How Green Day's manager is turning visual artists into rock stars. **Forbes Online**, 28 fev. 2014. Informações disponíveis em: <<http://www.forbes.com/sites/ruthblatt/2014/02/28/how-green-days-manager-is-turning-visual-artists-into-rock-stars/>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

pode ou não pode ser arte. Estávamos, então, dentro da **Condição pós-moderna**, conforme o pensamento de David Harvey, em 1989 ¹¹.

Ruptura e revolução construíram o estrato ideológico da vanguarda histórica, cuja ação corrosiva e destruidora dirigiu-se à arte, a suas linguagens, instituições e estruturas de significado, expectativa e recepção. Sua prática compreendia as contradições sociais de uma sociedade degradada pelo capitalismo, que a vanguarda mimetizou para fazer zombaria – o dadaísmo, por exemplo. Já a neovanguarda parece ter sido uma bem sucedida ramificação da vanguarda, uma vez que as contradições sociais acham-se registradas nas obras produzidas na 2ª metade do século XX, sem propósitos niilistas e anarquistas, mas de crítica das convenções dos meios tradicionais. A repetição de práticas do passado, transformadas, ensejou o aparecimento das neovanguardas em um período de grande revolução sociocultural em várias regiões do ocidente, e que culminou com os movimentos de maio de 1968.

Ao fazer a distinção entre os diferentes estados da arte (em livro dos anos 1990), Anne Cauquelin chama a atenção para o que se instaura em paralelo a um duplo movimento nas artes: a atividade artística como pesquisa conceitual, que se autoquestiona, e a atividade calcada na tradição –, explicando: “instaura-se outra atitude diante das técnicas de comunicação: a utilização, como matéria-prima, de uma atividade artística, de máquinas que comunicam por si” (CAUQUELIN, 2005, p. 151).

Cauquelin demonstra, ainda, que a arte é um sistema formado por diversos agentes, cujos critérios têm sido reformulados nas últimas décadas para abarcar as manifestações artísticas recentes. Em fase de mutação e expansão, a arte contemporânea – englobando a produção pós-modernista e a dos últimos anos –, mais conteudística, responde por um grande salto nas artes visuais, o que explica a sua não compreensão por um público formado pela arte clássica e mesmo pela moderna, esta mais voltada para seu próprio campo, nos aspectos da percepção, da

¹¹ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 4ed. São Paulo: Loyola, 1994.

expressão, da matéria, da textura, do espaço e da cor. A autorreflexividade e a impenetrabilidade, atributos do modernismo, tornam-no um sistema fechado. O melhor exemplo desse sistema é a cidade modernista, concebida como um espaço fechado, como uma totalidade. Brasília, cidade projetada dentro do espírito modernista da época, com o tempo expandiu-se muito além do seu traçado original. Já no pós-modernismo, compreende-se a paisagem urbana como espaço que não se pode controlar, espaço de tumulto e caos, espaço de transgressão. É o caso da cidade americana de Las Vegas, erguida no deserto de Nevada, onde pirâmides, faraós e deuses egípcios, guerreiros medievais, soldados romanos, palácios e gôndolas venezianas compõem uma paisagem bem pós-moderna de retomada do passado, de mundo de fantasia, por onde transitam turistas de todas as partes do mundo em busca de diversão e entretenimento; “Disneylândia para adultos”.

Da mesma forma, a obra literária modernista era enquadrada num gênero, diferentemente da literatura contemporânea, de difícil classificação pela multiplicidade de gêneros, pelo hibridismo da sua composição. Mas, apesar do seu hermetismo, a arte modernista – como a arte de todos os tempos – presta-se à produção de múltiplos sentidos.

O crítico de arte americano Craig Owens, nos seus ensaios sobre a alegoria na arte pós-moderna intitulados *The allegorical impulse: toward a theory of Postmodernism* (1980), estabelece categorias para distinguir a arte pós-modernista daquela que a precedeu. Essas categorias – “apropriação, *site-specificity*, impermanência, acumulação, discursividade, hibridização” (*OCTOBER* 12, 1980, p. 75) – Owens as criou ao observar que a arte que lhe era contemporânea burlava normas, redefinía conceitos, num impulso desconstrutivo próprio, distinto da tendência de autocrítica do modernismo.

Com o auxílio dessas categorias, podem-se identificar as diferenças que afastam e os vínculos que aproximam a arte dos nossos dias da arte pós-modernista e da modernista, que se instalou na sociedade industrial e se expandiu pelo século XX, fruto e sintoma da sociedade de consumo. Já se sabe que a arte pós-modernista tem seu fundamento na arte modernista; de alguma forma, os dois

movimentos andam em paralelo ou se misturam, assim como os termos que os denominam. (A fortuna crítica a este respeito é vasta e conceitual e, segundo os estudiosos, bastante controversa). É interessante observar que a alegoria, rejeitada pelos modernistas, reaparece como elemento categorizador da estética pós-moderna nos ensaios de Craig Owens já citados e nos estudos de Hal Foster, reunidos em **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX, de 1996¹².

Segundo os estudiosos, o interesse pela arte do contemporâneo é de manifestação recente, no Brasil, mas na Europa começou nos anos 1980. Artistas desse período passaram a repensar o seu papel na sociedade, assim como a olhar além das fronteiras nacionais, trabalhando em sincronia com a arte dos outros povos, sintonizados com o mundo globalizado. Conta-nos Catherine Millet, no prefácio do seu livro **Contemporary Art in France**, que a exposição **Magiciens de la terre**, ocorrida em Paris, de maio a outubro de 1989, foi a primeira exibição da era da globalização. Cem artistas foram escolhidos para expor seus trabalhos, sendo cinquenta provenientes de regiões distantes dos grandes centros, como África, Ásia, América Latina e Austrália. Para a curadoria da exposição, reunir os cinquenta mestres de lugares e culturas à margem dos Estados Unidos ou da Europa Ocidental, favoreceria a mudança da noção de centro, dentro da tradição artística do Ocidente, para a de descentramento, o que de fato viria a acontecer a partir dessa mostra.

Como os grandes projetos inovadores, provocou reações diversas. Se para alguns a exposição representou o momento fundador do processo de globalização da arte contemporânea, para outros, o modo de seleção dos objetos artísticos mostrou ainda mais a distância entre a arte ocidental e a arte das outras partes do mundo. Outro fator negativo, apontado pelos críticos, foi o não preparo do espectador – olhar formatado pela arte ocidental – para apreciar e entender aquelas obras de povos e culturas desconhecidos.

¹² FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Entre os nomes já famosos naquela época como Nam June Paik, sul-coreano, criador da videoarte, e o pintor e escultor alemão, Anselm Kiefer, participaram da mostra os brasileiros Cildo Meireles e Ronaldo Pereira Rego, o chileno Alfredo Jaar e outros artistas das regiões mais remotas e periféricas do mundo que passaram a ser reconhecidos internacionalmente. Alfredo Jaar, em uma recente entrevista a respeito das comemorações dos 25 anos do evento, fez o seguinte comentário: “*It was evident that after Magiciens, there was no turning back. In my view, it really was the first crack in the Western art bunker*”¹³ (SWAVING, Stedelijk Museum Amsterdam Journal, 2014).

Reconhece-se a influência desse evento no discurso da arte de hoje e nas mostras de arte como as várias bienais – que recebem artistas consagrados e aqueles fora do circuito –, inclusive a de São Paulo¹⁴ e as do próprio Centro Pompidou, onde **Magiciens** ocorreu. No verão de 2014, em paralelo com a exposição **Modernités plurielles** de 1905 a 1970 – a arte moderna vista em uma perspectiva global, não mais restrita ao ocidente, como no passado –, o museu realizou cursos e palestras sobre a exposição de 1989. O evento de 2014 recebeu o título **Magiciens de la terre, retour sur une exposition legendaire**¹⁵.

Para Catherine Millet, desde os anos 1960 o público passou a “se reconciliar” com a arte do seu tempo, o que se refletiu no surgimento da *Pop Art*, nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, e do Novo Realismo, na França. É nesse período que a noção atual de arte se constrói, quando o uso de suportes pouco convencionais, como a instalação e a *performance*, levou ao questionamento do próprio conceito de arte.

Na década de 1980, quando o espírito modernista de invenção e ruptura ainda estava atuante, levantaram-se os chamados “pós-modernistas” contra os

¹³ “Era evidente que depois de *Magiciens* não havia volta. Na minha visão, foi realmente o primeiro *crack* no *bunker* da arte ocidental”. (Tradução própria)

¹⁴ “O título da 31ª Bienal de São Paulo – *Como (...) coisas que não existem* – é uma invocação poética do potencial da arte e de sua capacidade de agir e intervir em locais e comunidades onde ela se manifesta”. Informações disponíveis em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/information/754>>. Acesso em 14 set. 2014.

¹⁵ Informações disponíveis em: <<http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5eRpey/rERz8A>>. Acesso em: 5 jul. 2014.

preceitos do modernismo, rejeitando “a novidade pelo amor da novidade”. Com isso, resgataram do passado critérios e técnicas considerados ultrapassados pelos modernos, resgate evidente na arquitetura, como na cidade de Las Vegas, referida anteriormente. Concomitantemente à descoberta do modernismo pelo público, sobretudo na França, o pós-modernismo se projeta na cena artística daquele país e de outros grandes centros. Algumas décadas depois, já no século XXI, temos a arte que chamamos de contemporânea – porque produzida no tempo vigente – mas extemporânea, no que tange a sua não apreensibilidade.

1.2 Possibilidades para se pensar a obra de arte hoje

Primeiramente, faz-se necessário pensar a indagação: por que arte *contemporânea*? A ideia de uma arte que se anuncia contemporânea parece carregar a ideia da inviabilidade de correspondência com o seu próprio tempo. Nessa afirmação de contemporaneidade da arte, revela-se a necessidade de ajuste ao tempo que não dominamos; contido neste rótulo encontra-se o desejo impossível de dar forma a um sentido unívoco de uma época.

Em contraposição a essa busca da univocidade de sentido, podemos encontrar uma profusão de sentidos. As teorias sobre a arte do passado recente – a arte moderna e também a pós-moderna – não nos permitem apreender a arte do momento atual (século XXI). Ainda se faz muita confusão com essas denominações, mas a arte moderna ou modernista, em termos temporais, estabeleceu-se a partir das vanguardas do início do século vinte, como o maior movimento das artes, até mais ou menos os anos 1960 – 1970. Nesse decênio, o pós-modernismo irrompe como uma nova força em vários campos artísticos, como na literatura, na arquitetura e nas artes visuais.

Em relação às artes visuais, no seu percurso até a contemporaneidade, temos a arte não mais como objeto de contemplação, mas como uma forma de integração à vida, com a *land art* (arte da terra), uma modalidade artística surgida no

final dos anos 1960, indicando proximidade. Contrapõe-se à *landscape* (arte da paisagem), produzida nas décadas anteriores, e distante do mundo. Em busca dessa proximidade com a vida, os nossos pós-neoconcretos, Lígia Clark e Hélio Oiticica, entre outros, procuraram novos suportes para a sua arte, que se expande além das molduras tradicionais, tornando o espectador partícipe do processo artístico, convidado a tocar, a dobrar e desdobrar o objeto de arte, aproximando este objeto da vida. Essa aproximação arte-vida também encontramos na *Pop Art*, com as latas de sopa Campbell e as Coca-cola de Warhol.

A *Pop Art* segue o modelo simulacral que tem coexistido com o modelo referencial (arte realista) nos últimos decênios. De acordo com Hal Foster ¹⁶ temos no realismo a autorreferencialidade (imagens e signos ligados ao referente) e na *Pop Art*, imagens como representações de outras imagens, simulacros de simulacros.

Surgida nos EUA nos anos 1960, a *Pop Art* estabelece o primeiro marco da arte denominada contemporânea, principalmente com Andy Warhol. Se em Duchamp, a obra – o objeto banal, o *ready-made* – só existia como arte de acordo com o local da exposição, com pequena intervenção do artista – um título, uma assinatura –, em Warhol, o objeto artístico é apenas reproduzido muitas vezes – como as cem serigrafias de Marilyn – e exposto. Warhol, o nome, é uma obra que circula na mídia de seu tempo e na sua produção multifacetada: pintura, fotografia, filmes, textos, exposições, suportes para o signo Warhol, construindo a marca Warhol. Misturam-se nome, assinatura e obra nas produções divulgadas de modo intenso, até quase a saturação. Usando os recursos da época, Warhol prenunciava a contemporaneidade e o mundo em rede no qual vivemos: se estivesse ainda aqui, hoje, provavelmente, projetaria sua arte na *web*, suas *performances* seriam vistas por milhões de espectadores no *YouTube* e seria seguido por outros tantos nas redes sociais.

¹⁶ Ibid. p. 123-124.

Outro grande ícone do movimento, Roy Lichtenstein, reproduz em seus quadros e painéis (como o ***Times Square Mural***, de 1994, na estação de metrô de Times Square, 42nd Street, em Nova Iorque) personagens das histórias das revistas de quadrinhos. Não mais temas extraídos da vida cotidiana, mas da cultura de massa. Catherine Millet traça um paralelo entre a escola europeia com Rancillac, na França, e a americana (Warhol) para concluir que ambas usavam imagens *readymades*. Com os *readymades*, essas escolas não representavam o mundo, mas pretendiam refletir sobre o mundo da representação (MILLET, 2006, p.78).

Ainda nos anos 1960, o vídeo emerge como um novo suporte disponível para os experimentos da arte conceitual, da *body art* e outras manifestações, tornando possíveis as intervenções, a alteração de formas e de cores, a desintegração e a distorção de imagens. Videoarte, videopoesia, videoinstalação, ou qualquer outra forma de arte que se utilize desse dispositivo, sempre surpreende o espectador com as possibilidades de transgressão ou ressignificação de imagens, que passarão a oferecer possibilidades ampliadas com o uso do computador como suporte digital, nas décadas seguintes.

A V Documenta de Kassel (1972), intitulada ***Questioning Reality: Pictorial Worlds Today***¹⁷, que teve entre os participantes nomes como Josef Beuys, Claes Oldenburg, Yoko Ono, Dennis Oppenheim e Jasper Johns, redefiniu o que passaria a ser considerado arte, com as mostras de arte minimalista e conceitual, cujos representantes defenderam veementemente o direito de expor seus trabalhos do jeito que lhes fosse apropriado. Foi um evento decisivo para que as tendências fossem aceitas.

Como já foi dito, a arte das últimas décadas é marcada pela mistura dos valores da arte moderna, da pós-moderna e dessa que chamamos de contemporânea, influenciada pelo traçado dos vanguardistas, como os já citados Duchamp e Warhol. Nesse processo, fragmentos das ideias desses precursores são de certa forma replicados, apresentando-se nas produções posteriores, base de um

¹⁷ Informações disponíveis em: <<http://artnews.org/documenta/?exi=18081>>. Acesso em: 17 set. 2013.

pensamento lançado nas ondas do tempo. Assim, aqueles autores, cujas propostas valorizam o artista e a arte, revelam proximidade com o pensamento duchampiano, mas não carecem apresentar necessariamente o mesmo distanciamento irônico em relação aos valores artísticos e sociais.

Graças à tecnologia de informação e à realidade virtual, não conhecidas por Duchamp e Warhol, a arte e as coisas reais trocam de estatuto: a arte torna-se real como as coisas reais e as coisas reais vestem-se com o véu da fantasia do mundo das artes. A distinção entre a obra de arte e a coisa real – ou a dificuldade de estabelecer essa distinção – é um dos pontos mais discutidos pelos estudiosos da arte de nossa época.

Dessa forma, ao reconstruir a ideia de arte, a produção contemporânea cria uma poética que se estabelece como uma elaboração mental, semelhante ao ideal renascentista enunciado por Leonardo da Vinci da “arte como coisa mental”. Acrescente-se que para o artista do Renascimento, assim como para os artistas conceituais contemporâneos, a ideia é o fundamento da obra de arte e o produto final revela-se, geralmente, menos importante do que o processo de produção, tornando-se a arte veículo de conhecimento, um dos fundamentos da arte moderna (BARROS, 2008, p. 71-82).

Quanto à recepção dessa arte do contemporâneo – abrangendo as expressões visuais, musicais e literárias – de modo geral, as pessoas sempre perguntam o que o autor quer dizer com aquilo. O artista visual, o músico, o escritor querem que sua arte toque o espectador de algum modo, mas ela não se entrega à simples observação, ou a uma primeira leitura. Além da ideia do autor impregnada na obra, outras questões surgem com o espectador (ou leitor), também coautor, o que incrementa mais um possível “sentido” ao objeto artístico. Nesse tipo de arte, o sentido não está dado *a priori* e o ato de olhar uma pintura, uma instalação compreende uma experiência estética única, que pode somar-se ao estranhamento do espectador face aos materiais usados: lixo, lona, sangue, breu, cinza, areia, caixas, estruturas de aço, madeira ou pedras, substituindo tintas, cavaletes ou pincéis. A preferência por materiais estranhos, recorrente nas últimas décadas nas

artes visuais, liga-se ao fato de que estamos lidando com um tipo de arte para pensar, em que os materiais inusitados prestam-se a experimentos e investigações que dificultam a análise e a visão apenas contemplativa. Não adianta repetir que a arte é um veículo de reflexão para o espectador; a arte pode ser um meio de reflexão para aquele que se detém para apreciá-la ou entendê-la – mesmo que isso não seja possível. Dizem que a apreciação da arte subordina-se a uma formação específica, mas também que passa pelo critério do gosto ¹⁸.

Sobre o uso de materiais estranhos à arte tradicional, Catherine Millet refere-se ao interesse dos artistas visuais dos anos 1960 pelos materiais surgidos com o desenvolvimento da indústria, como o poliuretano. Além dos materiais, passaram a adotar métodos racionais e objetivos do mundo tecnológico, como uma forma de se envolver na vida de todos os dias. E aponta como exemplo de artista engajado nesse tempo de inovações tecnológicas o polonês Piotr Kowalski (1927-2004), que empregou *neon*, restos de equipamentos mecânicos e eletrônicos, substâncias químicas e outros materiais não tradicionais nas suas esculturas e videoinstalações (MILLET, 2006, p.78).

Fazendo a ponte entre o sujeito e o mundo, hoje, a tecnologia – e, especificamente, a *internet* – abre muitas possibilidades tanto para a busca do outro na rede como para a disseminação e a divisão de conhecimentos. Fabricantes aceitam sugestão de clientes para confecção de seus produtos assim como artistas disponibilizam seus produtos – literatura, música, pintura, filme, etc., – no *cyberspace*, para que os internautas deles se apropriem, modificando-os, interferindo na sua composição. Se em 1755, Diderot e D’Alembert publicaram a primeira enciclopédia dentro da utopia iluminista de renovação e de progresso social – divulgando em suas páginas os saberes e ciências, engenhos, inventos, técnicas e utensílios conhecidos – na sociedade da informação, as enciclopédias, agora virtuais, disponibilizam os saberes atuais para qualquer pessoa com acesso à *internet*. Uma dessas enciclopédias mais populares, a Wikipédia, só existe graças à

¹⁸ Afirmação que me leva ao prefácio da 1ª edição da **Formação da Literatura Brasileira**, em que Antonio Candido explica que o gosto pessoal foi um dos critérios formadores do juízo crítico com o qual empreendeu o estudo das obras no seu trabalho. CANDIDO, Antonio. Prefácio da 1ª. edição. In: **Formação da Literatura Brasileira**. Momentos decisivos. 8ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. vol. 1, p. 10.

colaboração de voluntários de várias partes do mundo que postam em suas páginas todo tipo de informação ou alteram o conteúdo dos verbetes, o que dá margem a muita controvérsia.

Coerente com a sua época e valendo-se dos recursos disponíveis, o poeta conceitual americano Keneth Goldsmith tem-se destacado no cenário artístico contemporâneo pelo modo como compõe suas obras: com apropriações, pilhagens e roubo mesmo de textos diversos. Seus livros reproduzem boletins meteorológicos ou uma edição do New York Times; seu *site* de arte experimental, o www.ubuweb.com, reúne trabalhos de vanguardistas como os dos poetas concretos brasileiros. Com esse acervo, Goldsmith “faz uma abordagem revisionista da vanguarda” – termo de sentido bem flexível no *site* – e, conseqüentemente, da cultura contemporânea, com base na cultura digital. Em suas palavras, no mundo digitalizado “o que fazemos é menos importante do que a maneira como distribuimos o que é feito”¹⁹.

Verifica-se no fazer artístico e mesmo na declaração de Keneth Goldsmith a ausência de compromisso com a questão da autoria, o que parece ser consequência da relativização desse conceito na Idade Digital. Este é um tempo em que muitas obras resultam do trabalho coletivo de escritores, músicos, fotógrafos, produtores, envolvidos com a produção de obras diversas, quer sejam textos eletrônicos, filmes, músicas etc. É um tempo em que todos são potencialmente artistas e autores, graças ao ferramental tecnológico.

A partir desses pressupostos, as novidades tecnológicas sempre se renovando, as sociedades em contínuo movimento, faz-se presente um novo pensamento frente à arte contemporânea. Anne Cauquelin vê a necessidade de reconsideração do processo criativo, da imagem do artista, da ideia de uma obra terminada, e do que seja um objeto de arte.

¹⁹ GOLDSMITH, K. A vanguarda da pilhagem: uma outra versão da cultura moderna. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 mar. 2011. Prosa & Verso, p. 1-2. Entrevista concedida a Miguel Conde.

Sobre a crise da arte contemporânea, identificável na produção de muitos artistas, inclusive na de Nuno Ramos, ela passa a ressoar no final dos anos 1990. Richard Leydier, em “The Triumph of Contemporary Art” (MILLET, 2006, p. 324), relaciona uma série de obras publicadas na França a partir de 1983, que apontam ou analisam a crise da arte: “Considérations sur l’état dès beaux-arts” (ensaio de Jean Clair, que provocou a intelectualidade francesa); artigos de tom bem negativo publicados na sofisticada **Esprit**, a partir de 1991, aos quais se acrescentam os de Olivier Cœne em **Télèrama** e um texto do filósofo Jean Baudrillard. Posteriormente, autores como Rainer Roch, Georges Didi-Huberman, Catherine Millet e Philippe Dagen manifestaram-se diversamente, ganhando destaque a polêmica entre o jornal de extrema direita **Krisis** (Alain de Benoit) e René Monzat (La culture graphique de la nouvelle, em art press, 1997), da qual resultaram insultos na imprensa e nas letras (Philippe Dagen com **La Haine de l’art**, 1998; Yves Michaud, **La crise de l’art contemporain**, 1998; e Marc Jimenez, **La querelle de l’art contemporain**, 2005, entre outros).

1.3 Inquietações da arte contemporânea

Embora, por falta do distanciamento necessário, seja difícil falar do próprio tempo, percebe-se um desmesurado interesse pela cultura da contemporaneidade, cultura urbana por excelência. Eu mesma, na minha dissertação de mestrado (1998), terminava um capítulo indagando qual rótulo receberíamos no futuro próximo, uma vez que até então – final do século XX – acreditava que ainda éramos pós-modernos, vindos de um recentíssimo passado de modernos. Essas inquietações foram pensadas por Zygmunt Bauman, expostas no seu livro **O mal-estar da pós-modernidade** (1997):

No mundo moderno, notoriamente instável e constante apenas na sua hostilidade a qualquer coisa constante, a tentação de interromper o movimento, de conduzir a perpétua mudança a uma pausa, de instalar uma ordem segura contra todos os desafios futuros, torna-se esmagadora e irresistível. Quase todas as fantasias modernas de um “mundo bom” foram em tudo profundamente antimodernas, visto que visualizaram o fim da história compreendida como um processo de mudança. Walter Benjamin

disse da modernidade, que ela nasceu sob o signo do suicídio; Sigmund Freud sugeriu que ela foi dirigida por Tánatos – o instinto da morte. As utopias modernas diferiam em muitas de suas pormenorizadas prescrições, mas todas elas concordavam em que o “mundo perfeito” seria um que permanecesse para sempre idêntico a si mesmo, um mundo em que a sabedoria hoje aprendida permaneceria sábia amanhã e depois de amanhã, e em que as habilidades adquiridas pela vida conservariam sua utilidade para sempre (BAUMAN, 1998, p. 21).

Para tentarmos entender o nosso percurso do século XX até hoje, reconhece-se que, desde a morte de Deus, proclamada por Nietzsche, as crises do pensamento europeu, sobretudo a partir da Segunda Guerra (hermenêutica, estruturalismo, teoria crítica, filosofia analítica), alavancaram o fim da modernidade. Entrávamos na pós-modernidade, expressão incluída no repertório dos meios intelectuais a partir dos anos 1970 ²⁰. Ela denominava toda uma conjuntura sociocultural formada por diversos fatores, como o enfraquecimento das certezas absolutas estabelecidas pelo racionalismo ocidental e a intensificação do individualismo numa sociedade caracterizada pela pluralidade. Apesar de muita controvérsia, a expressão “pós-moderno” passou a ser a denominação mais usada para o período que se estende dos anos após a Segunda Grande Guerra nos Estados Unidos e depois de 1968, na França, até o final do século XX. Quando os sintomas da época se intensificaram – consumismo exacerbado, guerras dando visibilidade a comunidades tribais do Oriente, banalização da violência – e mais complexos foram se tornando os sistemas de interligação da sociedade contemporânea, as expressões “pós-modernidade” e “pós-moderno” mostraram-se vagas para cobrir o novo tempo e suas manifestações. Com Beatriz Sarlo, compreendemos melhor as mudanças que têm atingido a sociedade nas últimas décadas, o que leva às tentativas de demarcar, nomeando, um novo território:

En esta situación, el libro sagrado de la posmodernidad señala que la dispersión, la ausencia de lazos sociales fuertes, la pérdida del sentido tradicional de comunidad y la institución de comunidades de nuevo tipo

²⁰ O fim da modernidade e o advento da pós-modernidade não foram reconhecidos pelo filósofo alemão Jürgen Habermas, que no seu livro **O discurso filosófico da modernidade** tenta reconstruir esse discurso que não se separa do discurso estético, informando ainda ter sido Hegel o primeiro a desenvolver um conceito preciso de modernidade em contextos históricos, referindo-se aos “novos tempos” como “tempos modernos”. HABERMAS, Jürgen. A consciência da época da modernidade e sua necessidade de autocertificação. In:_____. **O discurso filosófico da modernidade**: doze lições. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 9. (Coleção Tópicos).

(comunidade de espectadores, chamadas “comunidades herméticas”; comunidades de consumidores) son fenomenos universales que vendrían acompañados de multipolaridad, desterritorialización, nomadismo, autonomía de los grupos de interés y de las minorías culturales, despliegue no competitivo de diferencias y coexistencia no conflictiva de valores (SARLO, 1996, p. 187-188).

No prefácio do seu livro de 1989, **Condição pós-moderna**, David Harvey já sinalizava a exaustão do pós-modernismo. Situando seu início entre os anos 1968 e 1972, fruto da oposição dos movimentos de contracultura ao modernismo estabelecido e vinculado ao capitalismo liberal e ao imperialismo, Harvey destaca no movimento, entre outros traços, de forma explícita e dominante, a continuidade do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico, constituintes da estética modernista. Harvey discute as formulações de pensadores como Foucault e Lyotard que se contrapõem às teorias modernistas, muitos deles seduzidos pelas novas possibilidades advindas com a informatização, numa sociedade que se transformava pelos avanços tecnológicos, pelas conquistas sociais e pelo desenvolvimento dos meios de comunicação. Vale ressaltar outro aspecto do amplo estudo de Harvey sobre o pós-modernismo, em relação à natureza da linguagem e da comunicação: diferentemente dos modernistas, que concebiam como rígida e identificável a relação entre o significado (o dito, a “mensagem”) e o significante (o modo como foi dito), os pós-estruturalistas veem essa relação como um processo contínuo de separações e combinações. Harvey destaca o desconstrucionismo de Derrida como base do pensamento pós-moderno, que para além da literatura e da filosofia se estende para a compreensão da vida cultural como um “entrelaçamento intertextual”, autônomo, pensamento que ainda vigora na contemporaneidade (HARVEY, 1994, p. 53).

O termo contemporaneidade é usado largamente para denominar a nossa época e contemporâneos são seus sintomas e produtos. Mas, o que é a contemporaneidade, o que é o contemporâneo? A essas indagações responde Agamben no ensaio “O que é o contemporâneo?” (2008), no qual se reporta a Roland Barthes, a propósito do estudo do pensador francês sobre as **Considerações Intempestivas**, de Nietzsche, para concordar com Barthes que “o contemporâneo é o intempestivo”, ou seja, o não coincidente com o presente, sem

sintonia com o próprio tempo, uma “discronia”, acrescenta Agamben, que assim conceitua a contemporaneidade:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Sobre o termo intempestivo, Deleuze o emprega na sua definição de modernidade como potência do simulacro, sugerindo à filosofia “destacar da modernidade algo que Nietzsche designava como o intempestivo, que pertence à modernidade, mas também que deve ser voltada contra ela – ‘em favor, eu espero, de um tempo por vir’”^{21 22} (DELEUZE, 1974, p. 270). No ensaio “Arte e Cultura” (GUBERNIKOFF, 2001, p. 15), encontramos a releitura do intempestivo em Deleuze, com o foco na arte:

Podemos transportar a frase sobre a filosofia para a arte: caberia à arte não ser moderna a qualquer preço, muito menos intemporal, mas destacar da modernidade o intempestivo, que pertence à modernidade, mas que também deve ser voltado contra ela.

Se intempestivo é sinônimo de extemporâneo, então a arte do contemporâneo é também extemporânea; suas raízes situam-se no modernismo, mas contrapõem-se a ele. Se nos referimos à arte do passado, classificando-a, contando sua história e a dos seus mestres, gostaríamos, da mesma forma, de falar

²¹Deleuze: “Não é nos grandes bosques nem nas veredas que a filosofia se elabora, mas nas cidades e nas ruas, inclusive no que há de mais *factício* nelas. O intempestivo se estabelece com relação ao mais longínquo passado, na reversão do platonismo, com relação ao presente, no simulacro concebido como o ponto desta modernidade crítica, com relação ao futuro no fantasma do eterno como crença do futuro. O factício e o simulacro não são a mesma coisa. Até mesmo se opõem. O factício é sempre uma cópia da cópia, que deve ser *levada até ao ponto em que muda de natureza e se reverte em simulacro* (momento da *Pop’Art*). O factício e o simulacro se opõem no coração da modernidade, no ponto em que esta acerta todas as suas contas, assim como se opõem dois modos de destruição: os dois nihilismo. Pois há uma grande diferença entre destruir para conservar e perpetuar a ordem restabelecida das representações, dos modelos e das cópias e destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria, que faz marchar os simulacros e levantar um fantasma – a mais inocente de todas as destruições, a do platonismo”. (p. 270-271)

²² O “tempo por vir”, uma referência a Nietzsche, aparece muito em Deleuze, tem algo a ver com o intempestivo, o tempo contra o tempo, em favor de um novo tempo... pela ruptura, pela diferença, sem dialética. Trata-se do tempo extemporâneo. Portanto, o filósofo não deve ser submisso ao seu tempo.

da arte do nosso tempo – tempo que não compreendemos, que se escoia sem que o possamos apreender – para análise e reflexão da veracidade da concordância entre o tempo e sua produção. Portanto, talvez seja mais coerente referirmo-nos à arte recente como arte extemporânea, não necessariamente ajustada ao tempo em que é produzida. Extemporâneo, no sentido dado pelo dicionário, aquilo que não é próprio do tempo ou do momento em que ocorre, o não conformado aos saberes hegemônicos. A produção artística de hoje, por sua diversidade, efemeridade, multiplicidade, não se deixa apreender completamente pela mídia para ser consumida pelo mercado.

Ao pensar o contemporâneo, Karl Erik Schøllhammer, em **Ficção brasileira contemporânea** (2009), também se reporta a Barthes e a Agamben, no ensaio referido anteriormente, chamando a atenção para o modo criado pelo contemporâneo para expressar o presente com o qual é desconectado. Pretexto de Schøllhammer para apresentar suas considerações sobre a literatura do presente. A literatura do presente

não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam da sua lógica. Ser contemporâneo segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

Volto a Nuno Ramos. Com seus urubus, cachorros mortos, juncos secando na areia, os tantos “ós”, aforismos, contos, ensaios, textos instalações etc., a literatura de Nuno Ramos parece deslocada, mas é justamente neste desvio, nesta não concordância com a demanda do presente, que ela se faz extemporânea, dando mostras de perceber e compreender o seu tempo, segundo Agamben.

Nomear este tempo de agora, século XXI, ainda é uma empreitada controversa. Nas últimas décadas, as mudanças consequentes do desenvolvimento tecnológico e dos avanços e retrocessos da humanidade, conceberam um mundo de excessos. A sociedade modificada e os elementos que continuamente a transformam também levaram o filósofo francês Gilles Lipovetsky a tentar redefinir a

contemporaneidade. Passa a usar o termo hipermodernidade, denominação mais em conformidade com a época, segundo ele, no ensaio “Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna”, incluído em **Os tempos hipermodernos**, de 2004.

O pensador, que analisou o luxo e o feminino em **O Império do efêmero** (1987), ao radiografar a sociedade do seu tempo, em **A Era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo** (1983), analisa a sociedade pós-moderna como o não-lugar da revolução, do escândalo, da esperança futurista (ligados ao modernismo). Sociedade da indiferença de massa, da saciedade, da estagnação, do desencanto pelo novo, da falta de confiança no futuro, da apatia pela mudança, da degradação do meio-ambiente, do hedonismo, do neonarcisismo, da apoteose do consumo; sociedade do “vazio que nos domina. No entanto, trata-se de um vazio sem trágico nem apocalipse” (LIPOVETSKY, 2005, p. XIX). Do mesmo autor e seguindo essa linha de crítica à sociedade contemporânea, “A sociedade de hiperconsumo” (2003), publicado no Brasil em **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo** (2006).

Pois bem, segundo Lipovetsky, o rótulo “pós-moderno” não mais abarca o sentido da época atual, portanto, não traduz o mundo de hoje. Em “Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna” (LIPOVETSKY, 2004, p. 49-103), o também sociólogo defende a superação da temática pós-moderna, reconceituando a temporalidade presente como hipermodernidade. Referindo-se à falta de coerência do sentido de “pós-modernidade” para explicar a sociedade hodierna, Lipovetsky denuncia as “rugas” da expressão “pós-moderno”, que ele substitui por hipermoderno. A mudança um tanto rápida do *pós* para o *hiper*, segundo o autor, deve-se ao fato de que a noção de pós-moderno se estabeleceu no mesmo momento em que a hipermodernidade começava a tomar forma.

Outros termos correlatos se sucedem no texto de Lipovetsky, para enfatizar a conjuntura atual, que se forma pelo que ele chama de “hipermodernização do mundo”: “Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – o que mais não é *hiper*?” (LIPOVETSKY, 2004, p.53), indaga o autor.

Hiper- prefixo: culto do gr. *hupér* (adv. e prep., origin.), 'acima, acima de, sobre; por cima, superiormente, muito, demais, para lá de' - morfologicamente com a raiz indo-européia **ub-* (*sup-* e *sub-*) 'movimento de baixo para cima; elevação', com o lat. **super-** (ver), de que representa, modernamente, um nível quantificador acima, inclusive nos usos *ad hoc*, reverentes ou pilhéricos (*supermulher:hipermulher, supersensível: Hiper - sensível,superexcitável:hiperexcitável*); sua divulgação na língua, começada em casos episódicos a partir do SXVII, foi muito ampliada no sXIX, a tal ponto que é hoje de curso cada vez mais freqüente em várias áreas temáticas, inclusive da terminologia científica em geral; o V.O. registra, entre *hiper-* (com o lembrete, aí, de que é us. com hífen antes de pal. iniciadas por *h* ou *r*) e *hiperxerofítia*, nada menos que 800 voc. com este pref. (HOUAISS, dicionário eletrônico, 2002).

Como se pode concluir do verbete, o prefixo hiper é de uso reiterado na vida cotidiana do presente. Continuamente nos referimos à necessidade de uma hipervigilância para assegurar a segurança da população; a hipertrofia muscular é tema de conversas na academia de ginástica, e a hiperinflação é o pesadelo dos economistas. O mesmo prefixo compõe o termo hiper-realismo, movimento artístico pelo qual são identificadas as obras do australiano radicado na Inglaterra, Ron Mueck, que foram expostas no MAM, Rio de Janeiro, de 20 mar. a 1 jun. 2014. São esculturas de pessoas e animais, muito parecidos com a realidade, em cores e expressões, embora de tamanho maior do que o normal: galinha morta, casal de velhos abraçados, menino negro ferido, mulher nua carregando galhos secos, homem numa boia, mulher carregando sacolas com compras e uma criança no peito, sob o casaco, casal de namorados adolescentes são alguns dos personagens. Suas fontes são fotos jornalísticas, histórias em quadrinhos, obras de arte. O hiper-realismo é uma das tendências da arte na contemporaneidade, cuja origem está na década de 1960, com a reintrodução das tendências realistas na arte do período, inclusive na *Pop art*. Distinguindo as fronteiras entre os dois movimentos, o saber de José Guilherme Merquior:

O hiper-realismo é, portanto, um movimento tão icônico quanto o pop – e nesse sentido, bem oposto à “arte conceitual” de Josph Kosuth, Vito Accouci e do grupo inglês “Art-language” (Terry Atkinson et al). A arte conceitual (v. Ursula Meyer: *Conceptual Art*, Dutton, NY, 1972) visa à eliminação da obra, do objeto artístico; com ela, “o catálogo é a exposição”. Há críticos, como Udo Kultermann (Kultermann: *Hyperréalisme*. Ed. du Chêne, Paris, 1972, p.14) que insistem em diferenciar pop e hiper-realismo, alegando que o primeiro se restringia à representação do objeto estandardizado, ao mundo da publicidade (...) Mas essa separação realismo tradicional/hiper-realismo só tem o mérito de desautorizar o confucionismo dos afoitos que montaram na onda hiper-realista para tentar uma “recuperação” da pintura; a distinção realismo realista versus realismo

idealista (em termos gnosiológicos) é, afinal, irrelevante. (...) O hiper-realismo está em continuidade em relação ao pop; no máximo valerá como uma radicalização do potencial crítico da iconografia pop, embora as variantes esteticistas deste, na linha de Warhol, não deixem de encontrar eco no naturismo eugênico, quase idílico nas suas impecáveis carnações róseas, de um De Andrea. O pop em seu máximo vigor plástico e intelectual, sem insistência no objeto publicitário – ex: as pinturas em acrílico e guaches de Adami – constituem a fronteira natural entre a arte pop e o reino do hiper-realismo (MERQUIOR, 1974, p.309-310).

Devo ressaltar que a questão terminológica, concernente às questões temporais, não se esgota nos conceitos e nas elucubrações dos teóricos. Neste momento, ainda coexistem a tradição e a hipermodernidade, o tempo da espera e o tempo da urgência. Schøllhammer informa-nos que um dos traços do escritor contemporâneo é a urgência em se relacionar com o seu tempo, mesmo sabendo da impossibilidade de apreender a realidade histórica em que se insere. E traz as palavras do escritor pernambucano Marcelino Freire para confirmar essa urgência que também lhe é própria: “De fato, escrevo curto e, sobretudo, grosso. Escrevo com urgência. Escrevo para me vingar. E esta vingança tem pressa. Não tenho tempo para nhenhênhs. Quero logo dizer o que quero e ir embora” (FREIRE, 2008 apud SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Não se pode pensar a produção artística atual como se ela desconsiderasse os conceitos já consagrados pela tradição e por ser mais voltada para o aspecto conceitual da feitura da obra, nem por ser pressionada pelas forças da produção ou por parecer deslocada na sociedade global e massificada. A nossa contemporaneidade, este tempo de agora, compreende, entre muitos outros aspectos (alguns nem verbalizados, porque inexplicáveis): a velocidade, a fragmentação (do próprio tempo, das experiências pessoais), as novas formas de trabalho e de consumo e a consciência da degradação do meio ambiente. Esses fatores afetam a produção intelectual, o labor artístico. Não se pode deixar de levar em conta o peso da influência da sociedade sobre a criação de objetos de arte, sobretudo no que se refere a todo um processo comportamental advindo com o mundo industrializado. Em face desse quadro, os críticos de arte não podem se deter somente na estrutura interna de cada obra de arte como entidade independente, negligenciando o contexto histórico-político-social da sua produção, a

comunicação, a emoção, os textos e programas de exibição, a existência de outras obras de arte e outros aspectos que a constituem.

Se o processo criativo tem suas fundações no tempo em que se inscreve, um artista contemporâneo encontra na “problemática do consumo a sua moldura e o seu desafio” (PORTELA, 1973, p. 162). Portela nos adverte que o capitalismo lança mão dos muitos recursos disponíveis para nos convencer da necessidade de uma certa aparência, de certos comportamentos, de específicos desejos. Em oposição ao comportamento formatado, a obra artística perpassa o próprio tempo, desamarra-se das pressões prevalentes na época e vai atrair o espectador ou o leitor do futuro pela sua singularidade.

O imediatismo do mercado na sociedade de consumo é um fator negativo de impacto na produção artística. Embora saibamos, desde Baudelaire, lido por Benjamin, que as obras de arte são também mercadorias, sabemos também que não é na relação de consumo que uma pintura, uma escultura, um livro vai satisfazer o espectador-leitor. Explico: o sujeito pode satisfazer sua vaidade ao adquirir uma peça muito valorizada no mercado, o que é algo considerável. Mas, com Benjamin, sabemos que essa obra trará para o seu espectador-leitor “alguma coisa que alimenta continuamente esse desejo”, não o desejo do consumo, mas um prazer que se torna insaciável (BENJAMIN, 1994, p. 138).

Esse aspecto econômico-social originado com o capitalismo e vigente até nossos dias manifesta um estágio das transformações históricas vividas por esta sociedade. Sempre em diálogo com o seu tempo e o espaço em que vive, muitas vezes contestando os seus valores ou apenas apresentando-os, desconstruindo-os ou desorganizando os estereótipos da sociedade, um artista como Nuno Ramos, com suas imagens visuais e literárias, mais a fluência da linguagem que se organiza em formas diversas e não muito usuais na literatura, contribui para a transgressão da estereotipia, expressão da sociedade de consumo, transgressão que não se sujeita ao sistema. Insisto nessa afirmação que marca a diferença em Nuno Ramos porque, como percebemos muitas vezes, o estereótipo é desestruturado apenas

para dar lugar a um novo modelo adaptado ao padrão comum, que atenda à demanda do mercado.

O sistema reconhece o objeto artístico pela sua capacidade de venda ou de render vantagens ao criador e, mais ainda, aos seus patrocinadores. Sabemos que esse processo está sujeito às flutuações da moda e ao seu aspecto de novidade que, por sua vez, submetem-se ao fator tempo. Nessa sociedade do transitório, em que o novo é difícil de se manter como novidade pela passagem meteórica de quase tudo, o futuro constrói-se como meta próxima, como uma entidade que devemos alcançar logo, agora. E, novamente, Marcelino Freire é evocado: “Não tenho tempo para nhenhéhéns” (p 35).

Do final do século XX aos dias atuais, percebe-se ainda mais a voracidade das transformações dos estereótipos concomitantemente ao ritmo arrebatador da sociedade. Conforme Eduardo Portela (1973), esse futuro que nos atropela, fomentado pelo consumo, desenvolve-se pela criatividade, não pelas modificações impostas para assegurar o consumo. Mesmo nesse tempo de consumo acelerado e irreversível, o processo criativo mantém-se ligado ao pulsar do tempo. Presumo que só a obra artística ainda resista ao caráter devastador do consumo, apesar dos modismos correntes.

A arte aparentemente tem-se tornado mais acessível nos últimos anos, e para conseguir essa democratização, transmudou-se, saiu do pedestal por meio dos vários recursos disponíveis. Os espetáculos em que se tornaram os vernissages e lançamentos de livros possivelmente não dão mais estatura à arte, nem o número de apreciadores de arte é tão grande como as reportagens parecem dar a entender. As longas filas por ocasião de exposições de obras de arte renomadas são efeitos pontuais da espetacularidade da arte, fenômeno que atinge quase tudo no mundo de hoje. Além disso, percebe-se que não se desenvolve a percepção crítica do espectador / leitor / ouvinte dessa obra na mesma intensidade em que se tenta captá-la em fotos, em *selfies*.

O relacionamento do universo artístico e cultural com o universo econômico já foi discutido amplamente por vários pensadores, entre eles, Adorno (“O Iluminismo como mistificação das massas”, com Horkheimer em **Dialética do esclarecimento**, 1947; **Crítica cultural e sociedade**, de 1949); e Baudrillard (**O sistema dos objetos**, 1968, análise da sociedade de consumo).

Além dos aspectos econômicos que integram o mosaico da contemporaneidade, há ainda fatores sociais, como a dissolução das hierarquias – o que nos leva ao Marx do **Manifesto Comunista** (1848): “Tudo o que era sólido se desmancha no ar...” As hierarquias, como as instituições que as sustentavam até o passado ainda próximo, aparentemente tão sólidas, têm mostrado sua permeabilidade. Esses fatores, que marcam a temporalidade hodierna, criam uma sensação de incompletude, de não pertencimento. O tempo nos escapa. Parece paradoxal dizer que somos contemporâneos a ele, uma vez que se distancia e se fragmenta, sempre mais e mais adiante de nós, o tempo de agora. Arnaldo Antunes, poeta e músico, também um artista multimídia, lá nos anos 1990 expressou em versos, imagem e música essa sensação da fuga do tempo: “Agora / Já passou” (ANTUNES, **Nome**, 1993).

O poema “Agora”, embora de vinte anos atrás, permanece atual. Na exiguidade de seus versos – apenas dois – a coerência com o tema: a fero/velocidade do tempo; tempo que passa tão rapidamente que o agora já não é mais, tornou-se outro tempo. Um *agora* que se agita, cresce e desaparece na tela, retrai-se e expande-se em *outro*, no vídeo que compõe **Nome**. Para entender essa dança dos significantes – na imagem do vídeo –, que representa a tênue (e instável) linha do tempo na qual se tocam rapidamente o presente e o passado, recorro às anotações de Benjamin sobre a sua teoria do conhecimento.

Desvelando o seu pensamento por meio de imagens, Benjamin une história-filosofia-literatura para formar o arcabouço de sua obra. Entre os elementos constitutivos dos seus textos, a saber, a alegoria, a imagem de pensamento, o *tableau*, destaco a imagem dialética, para a qual convergem sua teoria do conhecimento, da história e da imagem.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o **ocorrido** encontra o **agora** num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do **ocorrido** com o **agora** é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. ■ Despertar ■ (BENJAMIN, 2006: 504; [N 2a,3]) (grifo nosso)

Para Didi-Huberman, a imagem dialética benjaminiana é traduzida como uma imagem capaz de nos dar uma resposta, de criticar o modo do espectador vê-la, “na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (HUBERMAN, 1998, p. 172), comenta o pensador francês, lembrando que o lugar da imagem dialética é na linguagem, ou seja, ela só aparece ao ser escrita/inscrita, exposta pelo seu espectador – o que se aplica ao poema sobre a Medusa de Caravaggio, de Murtola. Ela o olha, quando ele a vê. A imagem dialética produz formas imprecisas, em processo metamórfico, ambiguidades – “a ambiguidade é a imagem visível da dialética”, diz Benjamin, citado por Huberman (HUBERMAN, 1998, p. 173).

Os termos traduzidos como *ocorrido* e *agora*, no texto de Benjamin, referem-se ao tempo passado e ao presente, partes expressivas de uma imagem histórica. Nas teses de **Sobre o conceito de história**, Benjamin se refere à “verdadeira imagem do passado”, uma imagem dialética: esse passado permitirá tornar conhecido o nosso presente. O termo benjaminiano agora (*Jetztzeit*) abarca o sentido do passado no presente.

Esses tempos encontram-se numa espécie de contração da imagem que de acordo com o termo alemão *Stillstand* – imobilidade, paralisação ou suspensão – não se mantém definitivamente. Dialética tipicamente benjaminiana, diferente da dialética de Hegel e de Marx: essa imagem “que relampeja” (Tese 7), se reconhecida pelo historiador, suspende o fluxo contínuo da história, o que a torna dialética; seus elementos constituintes, apesar do intervalo temporal, carregam afinidades e correspondências. Além disso, a palavra alemã e as usadas na sua tradução carregam o sentido de interrupção de um fluxo, de uma existência.

Relacionando as imagens dialéticas com as imagens criadas por um artista como Nuno Ramos, que cria um acervo de “imagens de memória e de crítica” com as gravuras de Goeldi, e transforma em formas e escritos o comum, o corriqueiro dos cães e móveis abandonados, faço minhas – “e como não segui-lo?” – as palavras de Didi-Hubermann, sobre as imagens dialéticas e as artes, a partir de Baudelaire e Benjamin:

A imagem dialética, com sua essencial função crítica, se tornaria então o ponto, o bem comum do artista e do historiador: Baudelaire inventa uma *forma* poética que, exatamente enquanto imagem dialética – imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário – transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes; enquanto tal, essa forma participa da “sublime violência do verdadeiro”, isto é, traz consigo efeitos teóricos agudos, efeitos de conhecimento. Reciprocamente, o conhecimento histórico sonhado ou praticado por Benjamin (e como não segui-lo? como não fazer nosso esse desejo?) produzirá também uma imagem dialética na decisão fulgurante de “telescopar”, como ele dizia, um elemento do passado com um elemento do presente, a fim de compreender a origem e o destino das formas inventadas por Baudelaire, com seus consecutivos efeitos de conhecimento. Através do quê o próprio historiador terá produzido uma nova relação do discurso com a obra, uma nova forma de discurso, também ela capaz de transformar e de inquietar duravelmente os campos discursivos circundantes (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 179).

Em “Paris do Segundo Império”, Benjamin analisa a poética de Baudelaire sob a luz das transformações sofridas pela Paris do final do século XIX, identificando nos poemas as marcas que o processo histórico deixa na criação literária. Da mesma forma, podemos analisar as obras artísticas produzidas hoje, observando as marcas do tempo em que elas se inserem. Nas obras com engajamento político, as imagens saltam mesmo na imobilidade do seu suporte, quer seja um livro, um quadro ou uma instalação. Há pouco tempo, saiu a foto de uma enorme instalação, num caderno literário. A instalação era uma fenda no piso de uma sala da galeria Tate Modern, Londres. A obra da colombiana Doris Salcedo (2007) tinha como título uma referência do Antigo Testamento: ***Shibboleth***, palavra cuja pronúncia identificava os forasteiros para uma tribo de Israel. Público e críticos foram obrigados a saltar a fenda para entrar na exposição, com a qual a artista pretendia representar “fronteiras, a experiência dos imigrantes, da segregação e do ódio racial”. A reportagem do caderno literário era sobre o crítico alemão Huysen, em passagem pelo Brasil naquela semana, e que tinha proferido uma conferência na qual havia citado a instalação da artista colombiana “como exemplo de intervenção artística que

consegue evocar abusos de direitos humanos históricos e atuais” (FREITAS, 2014, p. 1).

Bandeira Branca, de Nuno Ramos, com seus urubus que tanta polêmica causaram durante a 29ª. Bienal de Artes de São Paulo, naquele espaço amplo, central da arquitetura modernista de Niemeyer, pareceu ser o avesso da arte, ou melhor, a antiarte por excelência, no ambiente projetado para receber as mais significativas manifestações da arte do mundo. Em **Ai, pareciam eternas (3 lamas)**, de 2012, Nuno Ramos afundou literalmente na lama as réplicas das casas da sua vida, numa galeria de Belo Horizonte, que teve o piso rebaixado para a instalação. Pode-se depreender das duas obras certo sentido de luto, talvez, pela morte da arte como pela vida que passou.

Conduzindo-me pelas palavras de Benjamin: “Não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso” (BENJAMIN, 1931 apud BOLLE, 2000, p. 47), permito-me fazer uma aproximação entre o pensamento dele e as imagens plásticas e literárias de Nuno Ramos, imagens impregnadas por um certo ar tanatocrático, perceptível pelos sinais de destruição, de morte e de catástrofe, próprios da nossa contemporaneidade, que aparecem em vários trabalhos²³.

Em **Ensaio Geral** (2007) encontramos: “É isto um homem?” [um projeto de exposição] – concebido a partir do livro **É isto um homem** (1947), do italiano Primo Levi, sobre os horrores dos campos de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial. Esse projeto se concretiza finalmente em 2014, na reabertura do Museu da Imigração, em São Paulo. No livro, Primo Levi narra a vida extenuante dos presos no campo; na instalação, um trecho de “Um dia bom” é ouvido, graças a um amplificador, situado em frente a uma cadeira onde se encontra um tijolo, protegido por uma vitrine. No mesmo espaço, um caminhão com o eixo quebrado faz desabar mais de vinte e sete mil tijolos; em cada um está escrito “tijolo” em uma

²³ Em **Junco**: o poema 31 (p.81); em **Cujo**: o texto “Há uma lagoa de palavras com um óleo por cima...” (p. 23); em **Ó**, “Túmulos”, p. 33-45; algumas das peças literárias que carregam o tom lutuoso.

das sete línguas da maldição de Primo Levi, além do português, acrescentado por Nuno.

Morte é um tema recorrente no conjunto de obras do artista. No artigo “O trabalho da destruição”²⁴, Eduardo Jorge se refere a três instalações sobre o que chama “espaço da morte”: **Morte das casas** (2004), **Ai, pareciam eternas! (3 lamas)** (2012) e **Globo da morte de tudo** (2012). Em **É isto um homem?** a narrativa de Nuno Ramos se mescla a de Primo Levi para revelar outras mazelas, nossas, a dos acidentes com caminhões de carga nas estradas brasileiras. Eduardo Jorge ainda interpreta “o movimento migratório da literatura para o acontecimento plástico” realizado pelo paulista, referindo-se também à frase “*Arbeit macht frei*” (“O trabalho liberta”), inscrita no portão principal de Auschwitz 1:

Ao derrubar uma carga de tijolos, Nuno Ramos abre o tijolo para convocar o barro que nele ecoa, a matéria primitiva que possui uma força capaz de anular a equação entre homem e trabalho e, mais profundamente, o silogismo que o trabalho liberta²⁵.

Ao realizar movimentos contrários, da instalação de Nuno Ramos para a literatura brasileira e da literatura do século XIX ao modernismo, passamos a narrativas mais setorializadas, de etnias e gênero. Outros tempos, outras causas... A universalidade da literatura, defendida pelos grandes mestres como Machado e Guimarães Rosa, não se situa mais na ordem do dia. Entretanto, nada a lamentar: de acordo com notícias recentes, a produção literária brasileira tem proporcionado fomento para a reflexão de pontos que se salientam, no momento, nesse cenário: o sujeito centrado em si mesmo, a solidão, a indiferença, a falta de perspectivas, a diferença e a diáspora, questões constituintes do quadro geral da nossa temporalidade.

Nessa literatura, a fragmentação e a despersonalização se fazem presentes; esses traços têm como predecessores Baudelaire, Rimbaud e a literatura pós-romântica. Corroborando essas afirmações, Helena Pereira Bonito, na

²⁴ JORGE, Eduardo. O trabalho da destruição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 jun. 2014. Prosa & Verso, p. 6.

²⁵ Ibid.

apresentação do livro **Novas leituras da ficção brasileira no século XXI**, destaca o fragmento e a questão da subjetividade na literatura contemporânea, apontando o primeiro elemento como marca na escrita de Nuno Ramos. E acrescenta que essa narrativa anuncia a tragédia, a morte, temas que embasam grande parte da produção do artista paulista:

(...) a literatura contemporânea não apenas acentua a força do fragmento, como também atualiza a interrogação sobre uma nova 'subjetividade' que repropõe a pergunta existencial de cada tempo, descrevendo, assim, um sujeito que se disfarça atrás de uma máscara e que perdeu o uso da razão, isto é, que deixou de buscar ou de indicar uma verdade (...). Na escrita de Nuno Ramos, assiste-se a uma fragmentação sempre mais acentuada do eu textual e do tecido narrativo. A desestabilização da verdade atualiza o mecanismo da tragédia. Narrar ou falar é possível somente *sobre e a partir da morte*" (BONITO; LOPONDO, 2011, p. 27- 28).

2 A LITERATURA MULTIGENÉRICA NA CENA LITERÁRIA BRASILEIRA

Se entendemos que no século XX instalou-se a consciência da multiplicidade, em contraposição à ilusão da identidade una e estável, vigente no século XIX, compreendemos que não há mais moldes possíveis para os diversos campos artísticos. A linguagem literária, por exemplo, se reinventa continuamente pela sua relação com o tempo e o espaço, forma sempre *in fieri*, sempre a se completar.

As obras e os autores contemporâneos, que têm como suporte a autonomia da imagem, utilizam-se das diversas linguagens para compor textos multigenéricos, de grande força plástica, fragmentados, ao invés de narrativas lineares, dentro dos moldes tradicionais. Não que as narrativas tradicionais tendam a desaparecer; as narrativas se transformam, acompanhando (ou não) o ritmo do tempo e os recursos que se oferecem para a sua elaboração. Convém lembrar que

a criatividade de qualquer obra de arte, em qualquer linguagem, se configura fora de uma especificidade. Assim a literatura de hoje está a se transformar graças, também, a elementos extratextuais ou extralinguísticos.

Flora Süssekind, no ensaio “Objetos verbais não identificados”²⁶, disserta sobre o tipo de literatura na qual ressoa uma multiplicidade de vozes que instauram a instabilidade na escrita literária. Trata-se, aqui, de uma escrita tensionada pela intersecção com outras linguagens. A autora não se exime de identificar outros momentos em que ocorreu esse diálogo entre artes na literatura do Brasil, como em **O Guesa**, de Sousândrade, e em obras de Oswald de Andrade, Augusto de Campos, Francisco Alvim, Carlito Azevedo, Lourenço Mutarelli e Nuno Ramos. Acrescento, também, as de Sérgio Sant’Anna, Silviano Santiago e João Gilberto Noll.

Desde o mestrado, tenho me interessado pela arte contemporânea, em especial pelo entrelaçamento das diversas linguagens na literatura brasileira do nosso tempo. Na minha dissertação, no rastro de Walter Benjamin, aproximei Arnaldo Antunes de Baudelaire e da arte urbana dos anos 1990, sobretudo da música e do cinema. Ao definir o projeto da tese, a intenção foi continuar abordando esse tema, com a visão macro, mas dirigindo o foco para um multiartista: Nuno Ramos.

Em **Ó** (2008), seu livro mais premiado, e mesmo nas demais publicações como **Cujo** (1993), **O pão do corvo** (2001), **Ensaio Geral** (2007) e **Junco** (2011), é possível verificar a incorporação das diversas linguagens artísticas num texto construído como reflexão crítica do sujeito e do mundo ao redor. Esse caráter transdisciplinar encontramos também na produção de Silviano Santiago – contos inspirados no *jazz* em **Keith Jarrett no Blue Note** (1996) e muitas referências às artes plásticas –, em Sérgio Sant’Anna – teatro, música e pintura se misturam em seus contos como em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro” (1982) –, em João Gilberto Noll – contos e romances próprios para serem vertidos em códigos

²⁶ Informações disponíveis em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>>. Acesso em: 22 set. 2013.

cinéticos como “Alguma coisa urgentemente” (1980) e na mistura de quadrinhos e narrativa literária em **A arte de produzir efeito sem causa**, de Lourenço Mutarelli (2008).

Mário de Andrade, lá nos anos 1930, diz não saber o que é arte face às mudanças ocorridas nas artes no seu tempo. Ele se refere à “tradição de ruptura” instaurada pelo modernismo, expressão de Octavio Paz (1984) para explicar a constante quebra dos conceitos artísticos pelos movimentos de vanguarda que irromperam na Europa no início do século XX.

A geração de Mário de Andrade testemunhou essas mudanças que alargaram as portas para as diversas manifestações artísticas que se desenvolveram ao longo daquele século, estendendo-se aos primeiros anos do século XXI. Diante desse panorama, voltarmos para a literatura implica conceber que, no horizonte da contemporaneidade, ela é uma fonte de reflexão indispensável. E isso porque toda interpretação do literário acaba por ressaltar que, a par da natureza linguística e autorreferente de seu material, não há na literatura nada que não seja social e histórico. Ou, como afirma Lucia Helena: “com efeito e em última instância, significa considerar que o inconsciente da literatura é político” (HELENA, 2004, p. 35).

Tratando-se de literatura e de outras linguagens, penso inicialmente em literatura e cinema e o modo como se torna possível a passagem de uma linguagem para outra, levantando os pontos que entrelaçam e separam as duas artes no processo de transcodificação semiótica, considerando que, se as palavras constituem a única matéria de expressão da literatura, o cinema é uma linguagem composta de várias outras, como a fotografia ²⁷ e a música. Neste trabalho, apresento como exemplo o filme brasileiro **Nunca fomos tão felizes**, de Murilo Salles (1983). A gênese dessa narrativa fílmica situa-se em um texto literário, o conto de João Gilberto Noll, “Alguma coisa urgentemente” (1980).

²⁷ Embora seja comum dizer que a fotografia é descritiva e o cinema, narrativo, tanto a imagem fotografada pode sugerir uma narrativa, quanto um enquadramento – ou um *close* – chama a atenção para um detalhe no primeiro plano.

Em qualquer abordagem intersemiótica e intercultural do texto artístico, os signos do teatro, do cinema, das artes visuais empregados – assim como os da música – induzem à criação de uma linguagem e de outros sentidos que, pela sua especificidade, afastam-se do texto primeiro.

Um bom número de peças musicais apresenta um texto literário submetido à música enquanto outras resultam em um compósito brilhante de música e literatura, nas suas várias modalidades: poesia, romance, teatro etc. No século XIX, o compositor alemão Wagner fez diversas adaptações, transformações e recriações de textos literários para suas célebres óperas, como **Tristão e Isolda** (1865).

A lenda de Tristão e Isolda se mistura à de Artur, Lancelote e Guinevere em várias versões, e tem sido tema das várias artes desde o medievo. No século XII, Chrétien de Troyes escreveu sua narrativa sobre a paixão e a fidelidade dos jovens e Marie de Champagne cantou a desdita deles no *lai* **Chevrefoil** (**Lai da Madressilva**): episódio curto que compõe a lenda de Tristão e Isolda. Em Portugal, o rei-trovador Dom Dinis, no século XIV, também homenageia o casal de apaixonados na cantiga de amor n° 30, do seu cancionero.

Um diálogo amplo entre literatura, música e cinema realiza-se no filme de Lars von Triers, **Melancolia**, que tem como peça principal de sua trilha sonora o prelúdio I da ópera de Wagner. O prelúdio se divide em duas partes: na parte I, o tom é de tristeza, como se Tristão pressentisse a tragédia que se desenrolará. Da mesma forma, no filme, a música prenuncia o fim da Terra pela colisão com o planeta Melancolia. A marca temporal do filme **Melancolia** reside, fundamentalmente, na música de Wagner e no seu crescendo, até atingir o final trágico.

Na literatura do século XX, há muitos exemplos do casamento entre música e literatura. Sabemos que esse diálogo também se estabelece em textos mais antigos, como é o caso dos poemas homéricos, cujos versos se dispõem do modo como provavelmente eram cantados, ou recitados – com a repetição dos

versos, palavras e expressões, recurso que favorece a memorização – num tempo anterior à escrita. Da literatura moderna, reporto-me ao conto **O perseguidor**, de Cortázar (1959), em que o que se conta tem a ver com o modo como é contado, ou seja, o ritmo do *jazz* dá ritmo ao texto do escritor argentino ²⁸. Por menos não deixou o nosso Guimarães Rosa: em **Grande sertão: veredas** (ROSA, 2001, p. 120), ao descrever a flora e a fauna que compõem a paisagem em volta dos dois meninos – Riobaldo e Diadorim, lá no de-Janeiro – as aliteraões, as onomatopeias e demais recursos empregados pelo autor traduzem o chilrear dos pássaros, as canções da natureza. Ou ainda, a passagem em que o bando de Zé Bebelo e Riobaldo é cercado pelos hermógenes na Casa dos Tucanos, que depois serão atacados pelos soldados, segundo a estratégia de Zé Bebelo (ROSA, 2001, p. 340-342).

O diálogo da literatura com a música é também um diálogo que tem se mostrado profícuo ao longo da história, dos poemas homéricos passando pelas sagas medievais, até canções populares brasileiras, como algumas de Caetano Veloso – “Triste Bahia” (música de Caetano e parte da letra extraída do poema de Gregório de Matos, século XVII) e “Pulsar” (poema de Augusto de Campos, musicado por Caetano) – entre outras.

Adorno, radical crítico do *jazz*, traz como exemplo da pseudoindividualização os improvisos do jazz, que considera a estandardização de traços individualizados. Para o filósofo, esses improvisos são explicados pelo retorno das *mesmas* variações, para reassegurar o reconhecimento do ouvinte, e pela rotulação dos tipos de música, uma forma paradoxal de identificar algo que de fato não se diferencia. Nesse processo de repetição típico da música popular, Adorno identifica a linguagem infantil – como a fala repetitiva da criança ao manifestar um desejo – assim como o tratamento dos adultos ouvintes como crianças para fazê-los relaxar

²⁸ Numa prosa envolvente que traduz a sensualidade da música, em espirais que se alternam com pausas seguindo a ansiedade do narrador e o devaneio da personagem, Cortázar arrebatou o leitor em longos parágrafos sobre os desvarios do músico Johnny, personagem que encobre o gênio do jazz (*be bop*) Charlie Parker. A narrativa do conto é feita por Bruno que conta a sua relação com Johnny e sua perseguição ao sujeito, ao essencial que se esconde na fala e na vida desregrada do músico. Ver especialmente o 2º§ iniciado na página 97 e que se estende até a página 99; o 2º§ iniciado na página 108 até a 110; p. 126-127. CORTÁZAR, Julio. O perseguidor. In: _____. **As armas secretas**. Tradução e posfácio de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 75-131.

das responsabilidades de adultos, tornando-os confiantes de que a música foi feita para eles.

Essa análise sócio-filosófica não é exclusiva da música popular, pois Adorno faz várias críticas à indústria cultural e a seus produtos em vários textos, sobretudo em **A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas**, de 1947, escrito em parceria com Max Horkheimer. Mas, deixemos Adorno e passemos ao texto de Silviano Santiago.

2.1 Silviano Santiago: o compasso do *jazz* marca o conto “*Autumn leaves*”

No livro **Keith Jarrett no Blue Note** (Improvisos de Jazz)²⁹, de 1996, Silviano Santiago reuniu contos escritos a partir das canções que compõem o CD do mesmo título do músico jazzista americano Keith Jarrett. Os contos – cinco – apresentam os mesmos títulos das também cinco músicas do CD: “*Autumn leaves*”, “*Days of wine and roses*”, “*Bop-be*”, “*You don’t know what love is*” e “*When I fall in Love*”.

Como as peças jazzísticas, esses contos de Santiago são polirrítmicos, identificando-se com formas musicais, como sinaliza Heloísa Buarque de Hollanda na orelha do livro, “e, mais do que isso, toma como referência explícita um dos grandes improvisadores do *jazz* americano”. Na improvisação do *jazz*, a marca autoral, a identidade pessoal do artista – o músico – que aqui se faz na escrita desse autor, também um teórico da literatura brasileira desde **Prosa literária atual no Brasil**, de 1984, **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural (1978); **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais (1982); **Nas malhas da letra** (1989); **As Raízes e o Labirinto da América Latina** (2006). Além disso, em suas obras literárias, encontramos, entrelaçada à ficção, a *performance* do

²⁹ SANTIAGO, Silviano. **Keith Jarrett no Blue Note** (Improvisos de Jazz). Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

teórico, como no romance **O falso mentiroso: memórias** (2004) e **Histórias mal contadas**, livro de contos lançado em 2005.

Aparentemente, Silviano tenta seguir os movimentos do *jazz* de Keith Jarrett, na estrutura dos contos, com seus improvisos, como avisa no subtítulo do livro: (Improvisos do *jazz*). Como exemplo, as repetições de frases em parágrafos e contextos diferentes, como as sequências em Paris e na fazenda do avô do primeiro conto, “Folhas secas”, na tradução que segue o título em inglês.

No conto *Autumn Leaves* (“Folhas secas”), o primeiro movimento acontece com a chegada do protagonista ao apartamento iluminado e aquecido pela calefação em contraste com o tempo frio e sombrio lá de fora. Esse instante e todos os outros evocados na narrativa são lembrados pelo narrador – uma espécie de narrador confidente ou *alter ego* do protagonista. Ele narra os rituais domésticos desse sujeito não nomeado, um brasileiro, pelas menções ao Brasil³⁰ e ao Rio³¹. Sabemos, também pelo narrador, que ele deve ser professor, pois, entre outras pistas dadas, chama de colega o professor de literatura romântica inglesa que encontra no jantar³². Conhecendo a produção literária de Silviano Santiago – lembrando somente de **Em liberdade** (1981) e de **O falso mentiroso: memórias** (2004) – verificamos que os limites entre ficção e realidade são constantemente borrados na sua escrita.

Percebe-se a intenção do escritor em demonstrar o desencontro entre os os movimentos do *jazz* de Keith Jarrett, que desenham musicalmente as imagens das folhas tangidas pelo vento de outono e as duras imagens da vida num local onde o clima é inóspito, mesmo no final do inverno (“nesta última semana de março, em que não existe o menor sinal de prenúncio de primavera nos ares”³³ ou “Os pinheiros continuam verdes e as árvores de galhos nus”³⁴, situando-as no espaço de uma cidade do interior americano onde se encontra o protagonista chamado de “você”, por esse narrador muito íntimo que se reflete na sua personagem.

³⁰ Ibid., p. 33.

³¹ Ibid., p.32.

³² Ibid., p. 31-32.

³³ Ibid., p. 20.

³⁴ Ibid., p. 28.

Num segundo momento, esse “você” começa a ouvir o cd que comprara nas suas andanças pela cidade gelada naquela tarde ³⁵. A partir daí, outro movimento, provocado pela música do grande improvisador do *jazz*, embalará as memórias do protagonista, via narrador: as caminhadas pela cidade fria, varrida pelo vento invernal, cidade suja de “calçadas cobertas de lixo do Primeiro Mundo” ³⁶. As folhas de outono, ou folhas mortas, da canção de Keith Jarrett, aqui se tornam as “folhas secas encharcadas” que aparecem sob a neve dissolvida pela chuva. Levadas pelo vento, passam a incorporar o lixo das ruas, formando um bolo amarelado de folhas amassadas e trituradas pelos pés dos passantes, indistintas na lama.

O tempo da narrativa se estende por dois dias que se abrem – pela música – a outros dias, a outros anos e décadas passadas na vida do protagonista, lembradas pelo narrador. No seu passeio de “ontem” pela cidade enlameada, “você” pegou três folhas e delas escolheu a mais limpa, perfeita e a mais firme, para que lhe trouxesse recordações dessa temporada, quando aberto o livro num dia de sol e solidão no Rio. Logo depois, porém, “você” decidiu por deixá-la onde estava, pois não valia a pena tal lembrança. Entretanto, a música de Keith Jarrett não lhe permitiria o esquecimento, assegura o narrador.

As *autumn leaves* da música fazem-no evocar as “folhas secas encharcadas” das margens do Sena e o tempo que passou em Paris, jovem sem dinheiro flanando por aquelas margens, no início dos anos 1960, sozinho, ou acompanhado por eventuais amantes. Ou voltava quinze anos depois, em meados dos anos 1970, quando a “imutável fisionomia nostálgica de Paris” ³⁷ havia sido destruída graças à especulação imobiliária. Dessa vez, “sentado no mesmo banco do mesmo parque”, pode sentir o perfume outonal espreado-se pelo cais do rio, que no verão era tomado por outros (maus) odores. As folhas secas da cidade americana se perderão na lama e na lembrança; “você” fez questão de pisá-las “hoje”, ao voltar para casa.

³⁵ Ibid., p. 17.

³⁶ Ibid., p. 23.

³⁷ Ibid., p.39.

O conto de Silviano Santiago, como outras das suas obras, põe em cena elementos da alta cultura, da baixa cultura, da cultura *pop*, referências a personagens e obras da literatura francesa, do cinema, do teatro (a *Tosca*, de Puccini, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, *Our town*, de Thornton Wilder, os musicais da *Broadway* e *off Broadway* são mencionados); da música erudita e popular, brasileira e estrangeira; referências aos jornais americanos, às revistas femininas (moda e maquilagem) e às esportivas (futebol americano), às revistas sobre e para negros e às revistas pornográficas, que aparecem no início e no final do conto. Todos esses elementos compõem os vários ritmos de *Autumn Leaves*.

2.2 Sérgio Sant'Anna: teatro e bossa nova se entrelaçam em "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro"

todos	OS	SINS	úodos
os	NÃOS	todos:	os
RUINS	todos	OO	BONS
RUÍDOS	silêncios	palavrões	JOÃO
CAFE	ANTON	WEDERA	DEUS
putas	poetas	CONCRETOS	M&P
almas	bocetas	caralhos	CORAÇÕES
TODOS	oi	sons	todos
OS	sons	TODOS	os
SONS	TODOS	os	son:

Augusto de Campos. "Todos os sons"
(CAMPOS, 1994, p.12-13)

Em estudo historiográfico da literatura brasileira contemporânea intitulado "Breve mapeamento das últimas gerações", que integra o livro **Ficção brasileira**

contemporânea (2009), Karl Erik Schøllhammer faz um levantamento do que considera mais significativo na literatura brasileira atual e do que nela se constituiu em continuidades e rupturas, a partir dos anos 1960. Um dos seus propósitos foi discutir a identidade nacional da literatura brasileira. Nesse aspecto, dá merecido destaque a Heloísa Buarque de Hollanda que anunciou o fim do ciclo nacional da literatura brasileira e o novo foco desta literatura, nas últimas décadas do século XX: a vida urbana das grandes cidades, reflexo do desenvolvimento demográfico dos centros urbanos, segundo o autor.

No decênio de 1960 teve início a prosa urbana que nos anos 1970 encontra sua expressão formal no conto. Marcada pela vocação política, a literatura do período deixou traços na literatura do final do século, influenciando os autores mais recentes. A geração de 1970, embora ligada ao realismo urbano, permitiu-se inovações estilísticas como a narrativa autobiográfica e memorialista, conforme análise de Silviano Santiago, também citado no texto, inovações que Schøllhammer identifica igualmente na literatura contemporânea.

Entre as tendências da literatura dessa geração, encontra-se a literatura verdade (reportagem/crônica jornalística), colocada em contraste com o que Flora Süssekind chama de literatura do eu, ou seja, a produção dos poetas marginais e a produção daqueles autores influenciados pela “prosa mais existencial e intimista” de Clarice Lispector. Clarice, Drummond e Cabral são as grandes referências dos autores da época. Entre eles, Schøllhammer destaca Raduan Nassar com **Lavoura arcaica**, de 1975, e Osman Lins com **Avalovara**, de 1973.

No seu estudo, Schøllhammer se refere às publicações após a abertura política, quando surge “uma escrita mais psicológica que configura uma subjetividade em crise” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.27). O pós-modernismo na literatura brasileira, segundo ele, estabelece-se na década de 1980, com “o desenvolvimento de uma economia de mercado que integrou as editoras e profissionalizou a prática do escritor nacional”³⁸. A reescrita da história do povo brasileiro e dos mitos fundacionais da nação fazem parte de um processo

³⁸ Ibid., p. 29

metaficcional historiográfico, muito em voga no período. A irreverência é um traço dessa literatura que, ao voltar-se para o passado, abre-se para outras possibilidades interpretativas. As passagens e personagens da história, ficcionalizadas, tornam-se alegorias da “realidade nacional moderna”³⁹. No Brasil, Ana Maria Miranda, Rubem Fonseca, Isaias Pessotti fazem essa “narrativa metarreflexiva”, que tem como grande referência a obra de Borges dos anos 1940. Outro elemento desse pós-modernismo literário é o hibridismo, que se faz entre a alta e baixa literatura, entre os gêneros ficcionais e os não ficcionais e, principalmente, entre a literatura e os meios visuais e/ou midiáticos, tornando-se a ficção do período uma espécie de multimídia ou metamídia, segundo Flora Süssekind, também citada no artigo. Mas a obra pós-moderna dos anos 1980 é essencialmente marcada pela “expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto”⁴⁰. Ratificando essa afirmação, destaco as considerações de Rogério Lima sobre o assunto:

De Ítalo Calvino a Gabriel Garcia Márquez, passando por John Barth, temos um grande número de autores pós-modernos. Domício Proença Filho faz uma lista extensa em seu Pós-Moderno e Literatura, que inclui autores brasileiros como Rubens Fonseca, Dalton Trevisan e Edilberto Coutinho, pela vertente hiper-realista. O romance pós-moderno possui uma grande tendência em se aproximar do popular, buscando com isso a aceitação do grande público; há uma valorização do paraliterário; o texto é construído sobre uma intelectualidade infinita (LIMA, 1998, p. 71-72).

Schøllhammer destaca ainda a ficção de Sérgio Sant’Anna pelo “questionamento constante da construção da realidade em seus fundamentos ficcionais e dramáticos”⁴¹. Ele integra a lista dos mais famosos contistas da geração de 1970, modelos para a geração dos anos 1990.

Os diversos questionamentos presentes na obra de Sérgio Sant’Anna são lançados em *contos (não contos)* de teor ensaístico, em que a estetização da realidade, o simulacro e a simulação baudrillardianos, a ironia e a linguagem como matéria-prima, entre outros recursos, proporcionam ao leitor que se aventura em suas páginas uma experiência ímpar. “A senhorita Simpson”, “Conto (Não conto)”,

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid., p.31

⁴¹ Ibid., p. 34.

“Estudo para um conto”, “Um discurso sobre o método”, “Estranhos”, etc., apresentam-se como peças de um jogo, esboços, roteiros possíveis, artefatos literários para representar não somente a crise do sujeito como também a crise da representação.

O conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”⁴² faz parte da obra homônima, com a qual o escritor ganhou o primeiro dos seus três Prêmios Jabuti. Tendo como mote o concerto que João Gilberto se recusou a realizar no Canecão, Rio de Janeiro, em 1979, Sérgio Sant’Anna traz à cena o universo da cultura *pop* dominante na época. Essa “experiência compartilhada” se realiza por meio de narrativas que tematizam o meio, o grupo, a comunidade da qual o escritor faz parte: a dos artistas inventores (conforme classificação dos poetas por Ezra Pound). Desfilam nessas páginas músicos, artistas plásticos, diretores de cinema e teatro do Brasil e do exterior, o que demonstra o trânsito do escritor (pós-moderno) pelas mais diversas linguagens. John Cage, João Gilberto, os Beatles, Caetano, Gil, Chico Buarque, Tom Jobim, Edward Hopper, Bob Wilson, Antunes Filho, Glauber Rocha, entre outros nomes exponenciais da vanguarda dos anos 1960 e 1970 compõem um concerto de múltiplas vozes, regido por Sérgio Sant’Anna. Além de criar um mosaico de referências diversas, o autor escreve sobre o modo de escrever contemporâneo, a partir da sua própria escrita.

Numa das passagens em que o narrador, sempre em 1ª pessoa, comenta os ensaios de **Macunaíma**, peça de Antunes Filho, aos quais assistiu, dirige-se aos leitores chamando a atenção para a imbricação das linguagens no seu próprio texto:

⁴² SANT’ANNA, Sérgio. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: _____. **Contos e novelas reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

AUTO-ANÁLISE:

A propósito do que disse o André sobre o ensaio como um espetáculo em si: este autor, como vocês devem estar observando, também escreve como se ensaiasse (ou rascunhasse) o ato de escrever. Escreve sobre ele escrevendo...”⁴³

No caso, a exposição do seu *modus operandi* se revela um mecanismo de grande efeito estético, mesmo quando o destaque é dado à obra de outros, quer seja o teatro de Antunes Filho ou a música de João Gilberto. O André aqui referido é André Sant’Anna, filho de Sérgio, não por acaso personagem do conto, e escritor, como o pai.

A narrativa situa-se num determinado tempo, no final dos anos 1970, período também final da ditadura militar, tempo dos exilados políticos: “De certo modo João também era um exilado musical”⁴⁴, diz o autor. Período também do retorno de alguns deles, como Luís Carlos Prestes que, voltando de Moscou, chega ao Rio de Janeiro no mesmo momento que João Gilberto, vindo de Nova York para o concerto no Canecão.

Refletindo sobre a situação política do Brasil de então, o narrador tece considerações sobre um devir histórico, e o papel da arte e dos artistas na história, contrapondo-se à estória, ao texto ficcional, ao literário. Essa distinção entre história e estória foi objeto de controvérsia entre os intelectuais da época. Importa ressaltar que Sérgio Sant’Anna está dentro da história: situa-se como homem pós-moderno no Rio de Janeiro, cronista do seu tempo: “É esse o entrelaçamento, jogo de espelhos, da arte *fin de siècle*, onde entram os artistas e a própria arte como integrantes da História. Aqui, também, neste conto, o copular da estória com a História”⁴⁵.

O olhar para o passado tem estado na ordem do dia em várias manifestações artísticas contemporâneas, provando que estamos irremediavelmente ligados ao passado, sobretudo ao passado recente, das últimas décadas. No caso

⁴³ Ibid., p. 306.

⁴⁴ Ibid., p. 295.

⁴⁵ Ibid., p. 308.

do conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, o passado para o qual Sant’Anna se dobra é muito próximo à publicação do texto, que é de 1982.

Polifônico, o som das várias vozes que se manifestam no texto assemelha-se ao ruído da cidade, polifônica, plural. Augusto de Campos, também admirador de Cage e de João Gilberto, como se pode observar no poema “Todos os sons”, epígrafe deste artigo, nos anos 1960 transformava a cidade em poesia de um único verso polifônico e multiverbal: “atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoril oqualubrimendimultipliorganipriodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravi vaunivoracidade/city/cité” (CAMPOS, 1979, p. 115).

Nesse poema, Augusto de Campos tenta reproduzir o som entrecortado de palavras entreouvidas no ir e vir da multidão na cidade. Sons que se encontram na palavra que dá título ao poema, em português, inglês e francês: “cidade/city/cité”. Numa sobreposição de leituras, Augusto de Campos e seu filho Cid Campos, no CD **Poesia é risco (1995)**, reproduzem a atmosfera caótica de uma cidade como São Paulo, Paris ou Nova Iorque.

Esse espelhamento cidade/texto no conto de Sant’Anna justifica-se na medida em que a narrativa se passa num espaço de multirrelações, que é o das grandes cidades, como o Rio de Janeiro. Nesse lugar aparentemente desarmônico, a harmonia se faz possível na produção de artistas como João Gilberto e John Cage, músicos tornados personagens de Sant’Anna, que inventa um encontro dos dois, logo no início do conto, no aeroporto John Kennedy, em “New York City”. Lá, o som ensurdecido dos aviões leva Cage a cogitar a propósito de uma nova sensibilidade humana face ao ruído extremo: “O ruído total equivale ao silêncio total”, conclui o músico americano na ficção de Sant’Anna ⁴⁶.

Polissêmico, o modo fragmentário do conto traduz os múltiplos fragmentos da vida numa cidade como o Rio de Janeiro, naquele período, em um ambiente privilegiado de artistas e intelectuais: Ipanema, o Lamas, o Garota de

⁴⁶ Ibid., p. 292.

Ipanema, o Teatro João Caetano. Em determinada parte do texto, o narrador/autor reflete sobre essa fragmentação da realidade, exposta no texto literário:

Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Porque a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou. Principalmente para um cara que se desenraizou como eu. Não existe uma cidade que seja *a minha cidade*. Não existe uma família que seja *a minha família*. E as minhas vivências, agora aqui no Rio de Janeiro, são cada vez mais diversificadas e fragmentárias em termos de pessoas, lugares etc. Mas João Gilberto rege as muitas partes, contrapontos, deste concerto.⁴⁷

Nessa tessitura, dá-se a confluência de vários textos, de várias linguagens: música, literatura, teatro, cinema. A forma deste conto, “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, lembra a de uma peça de teatro, com a fala distinta dos vários personagens e trechos que se assemelham a didascálias. Não é à toa que **Macunaíma**, de Mário de Andrade, tornada peça teatral por Antunes Filho, é ensaiada e encenada na narrativa. Atores, atrizes, o próprio diretor de **Macunaíma** participam da *performance* narrativa de Sérgio Sant’Anna. Essa ligação com o teatro torna-se clara nas reflexões do autor: “Mas entrar no espaço em branco da página é também como entrar em cena”⁴⁸. E também: “Meus personagens quase sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes”⁴⁹.

Flashes jogados ao leitor, textos inacabados – *work in progress* – traduzem a busca de novos sentidos que o autor confessa em diversos momentos, como: “De uns tempos para cá ando meio desligado... Mas vou fazendo, muito devagar, um livro de contos. Textos que discutem o dizer e o não dizer. Um livro que busca algo assim como o silêncio”⁵⁰.

O silêncio situa-se como elemento recorrente no conto, o que explica as afinidades eletivas de Sérgio Sant’Anna no campo da música: John Cage e João Gilberto, artistas cuja arte se marca pelo experimentalismo, figuram como

⁴⁷ Ibid., p. 307.

⁴⁸ Ibid., p. 306.

⁴⁹ Ibid., p. 307.

⁵⁰ Ibid., p. 301.

personagens dessas diversas narrativas. John Cage Jr. (1912-1992) foi compositor, filósofo, poeta, teórico da música, gravurista. Aluno de grandes mestres da música do século XX como Cowell, Webern e Schoenberg – este último, criador da música dodecafônica, da arte vanguardista do início do século XX – Cage concebeu o silêncio como fundamento da criação melódica. Suas obras – antiobras – rompem com a tradição musical; seu trabalho mais controverso é uma peça de piano de título ***Tacet 4'33"***, que não possui nenhuma nota, composta inteiramente por pausas, além do som ambiente do teatro e dos movimentos do intérprete. Augusto de Campos, admirador confesso de Cage, faz poesia sobre esse peculiar modo de conceber a música:

em 4' 33``
 um pianista entra no palco
 toma a postura de quem vai tocar
 e não toca nada
 a música é feita pela tosse
 o riso e os protestos do público
 incapaz de curtir quatro minutos e alguns segundos de
 silêncio
 (CAMPOS, 1985, p.ix)

João Gilberto, compositor e intérprete brasileiro reconhecido internacionalmente, considerado o criador da bossa nova, carrega a fama de ser perfeccionista e excêntrico. Como noticiado pela mídia, em julho de 1979 recusou-se a se apresentar no Canecão por não ter ficado satisfeito com o retorno do som, fato que é narrado no conto ⁵¹. Como estratégia narrativa, Sant'Anna usa os meios de comunicação não apenas como linguagem; ao apropriar-se das notícias publicadas, ele as integra a seu texto, como peças de um mosaico:

⁵¹ Esse fato se repetiu outras vezes, a última ocorrência aconteceu em São Paulo, há alguns anos atrás; neste último episódio, defendeu-o Caetano Veloso.

OS JORNAIS:

“João ensaiou até a manhã do dia da estreia. Aí viu mesmo que não ia dar. Estavam lá o Tom Jobim, a Miúcha, o Chico Buarque. Os músicos foram saindo devagar, desanimados. João Gilberto pegou seu violão, entrou num carro e sumiu”⁵².

JG À REVISTA *AMIGA*, DEPOIS QUE TUDO SE PASSOU:

“Eu não me ouvia porque não havia retorno de som para mim. O maestro regia olhando para minha mão porque ele também não me ouvia. Aliás, ninguém se ouvia”⁵³.

Numa conversa com sua amiga Léo, o autor se entusiasma com a atitude de João Gilberto; ele considera a recusa do músico em realizar o concerto um verdadeiro concerto para o Rio de Janeiro:

O AUTOR E A LÉO:

(...)

O autor (categórico): Se fosse outro qualquer, ainda vá lá. Podia dar um show mais ou menos, só pras pessoas verem o espetáculo, o ídolo. Mas João Gilberto, não. João Gilberto é a nota musical, o som. Ele só existe nesta medida. Uma medida que amplia a consciência do público para o som exato, a sílaba. Seu modo de cantar é um manifesto musical...⁵⁴

Nessa polifonia textual, o narrador dá lugar à voz do autor já nas primeiras páginas. O autor se presentifica no texto, em caixa alta: ele é o AUTOR. Esse AUTOR, que se diz professor e escritor, constrói uma suposta ficção autobiográfica, trazendo a verossimilhança no plano da enunciação. A ficção se apropria da forma de autobiografia; diz respeito à relação do texto com o sujeito autoral; à relação do sujeito autoral com o eu ficcional. Uma autoficção, uma *ficção de si*, uma “performance do autor”, segundo Diana Irene Klinger (KLINGER, 2007, p. 20).

Se nos anos 1960, com Foucault e Barthes, o reino do autor foi abalado, na literatura contemporânea o movimento do “retorno do autor” se apresenta como forte tendência, verificável em várias obras de autores brasileiros como **Berkeley em Belágio**, de João Gilberto Noll, **O falso mentiroso: memórias**, de Silviano

⁵² Ibid., p. 303.

⁵³ Ibid., p. 298-299.

⁵⁴ Ibid., p. 303

Santiago, **Budapeste**, de Chico Buarque, entre outras mais recentes. Destaco o conto de Sérgio Sant'Anna como uma obra *avant-garde* pois já nos anos 1980 põe em questão o papel do autor ao fazer autoficção.

O conceito de autoficção vem de Doubrovsky, que o elaborou a partir da concepção psicanalítica da subjetividade como produção, ou seja, a ficção que o sujeito cria para si mesmo: “a autoficção é a ficção que eu, como escritor, decidi apresentar de mim mesmo e por mim mesmo, incorporando, no sentido estrito do termo, a experiência de análise, não somente no tema, mas também na produção do texto” (DOUBROVSKY, 1977 apud KLINGER, 2007, p. 52). Em outras palavras, trata-se de reinventar o jogo entre o sujeito empírico e o ficcional.

A discussão sobre essa exposição do sujeito e de suas experiências nas páginas de um livro ocorre muitas décadas depois dos célebres ensaios de Benjamin: “Experiência e pobreza”, de 1933, e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936. Esses textos tratam da “incomunicabilidade da experiência” e da morte das narrativas clássicas na modernidade, era da informação e da técnica. Na contemporaneidade, a autoficção distingue o narrador em 1ª pessoa, que se situa como personagem, uma construção discursiva.

Para Ana Cláudia Viegas, entretanto, a discussão dos relatos em 1ª pessoa no processo de constituição da subjetividade contemporânea vai mais além, ao ressaltar aqueles postados em *blogs*, expressão do vivido no presente.

Discorrendo ainda sobre a autoficção, própria do narrador em 1ª pessoa contemporâneo, Ana Cláudia salienta que em “narrativas híbridas, ambivalentes” o autor situa-se como personagem. Essas “ficções de si” distinguem-se dos textos em 1ª pessoa das páginas virtuais pelos efeitos de “espontaneidade, autenticidade e proximidade” que os relatos midiáticos pretendem causar no leitor. Apoiada na análise de Silvano Santiago sobre o narrador pós-moderno, a autora lembra que o

narrador blogueiro “sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem”⁵⁵.

Reportando-se também a Leonor Arfuch e a seus estudos sobre o retorno do autor, Viegas acrescenta ainda que essa personagem em 1ª pessoa traduz uma “concepção de identidade” que prova sua existência no “espaço biográfico”, expressão cunhada por Phillippe Lejeune, uma das autoridades no campo da autobiografia, mas usada com sentido mais amplo por Arfuch: espaço que se situa entre o público e o privado e, na sua dispersão, estratégia para traduzir a complexidade da reconfiguração da subjetividade contemporânea, exposta em livros, revistas de celebridades, *realities shows*, *talk shows*, entrevistas etc.

Se para Benjamin a crise da narrativa foi consequência da perda da comunicabilidade da experiência, estudos recentes apontam a causa dessa impossibilidade na “fragmentação da subjetividade, na qual se sedimenta a experiência”⁵⁶. A partir de trechos do ensaio “Experiência e pobreza”, de Benjamin, e do texto sobre o narrador pós-moderno, de Silviano Santiago, a autora afirma que “as narrações de vida ‘em tempo real’ transformam a própria experiência de identidade em espetáculo”, assim como “a palavra que circula nas telas, livre das margens da página, encenando uma oralidade, se torna ela própria imagem”⁵⁷.

Giorgio Agamben, no ensaio “O autor como gesto”, parte da conferência de Foucault, “O que é um autor?”, para discutir a pertinência da presença/ausência do autor no texto, a partir da frase repetida várias vezes pelo pensador francês: “A marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 1969 apud AGAMBEN, 2007, p. 55).

Agamben aponta uma contradição nesse princípio com base na frase de Beckett (“O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”), proferida por Foucault no início da conferência, em que a identidade do autor é negada, mas, ao mesmo tempo, a sua necessidade é afirmada. Para exemplificar o

⁵⁵ Ibid., p. 148.

⁵⁶ Ibid., p. 147.

⁵⁷ Ibid., p. 148.

autor como “gesto ilegível, (...) que torna possível a leitura”⁵⁸, recorre à poesia do peruano César Vallejo. E afirma que têm lugar no poema o autor e o leitor, no gesto em que se colocam “em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso”⁵⁹. Para Agamben, o autor é testemunha e fiador de sua ausência no texto “em que foi jogado” e o leitor, também um fiador do “próprio inexausto ato de jogar de não ser suficiente”⁶⁰. Para o filósofo italiano, a construção do sujeito, do autor e da vida das personagens resulta do embate com os dispositivos nos quais foram postos – ou se puseram – em jogo, como a escritura e a linguagem. O autor ausente-presente na obra e a subjetividade que se mostra e resiste aos dispositivos que a submetem são trazidos por Agamben para concluir que a produção de uma subjetividade se dá no encontro entre o ser vivo e a linguagem em que esse se coloca em jogo sem reservas, ou seja, “exibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela”⁶¹.

Mesmo falando com sua própria voz, o autor do texto contemporâneo não tem compromisso com a verdade, ou seja, cabe ao leitor desconfiar dessa versão da verdade do autor. Os fatos do seu cotidiano, apresentados como reais, podem ser parcial ou totalmente falsos; as suas inquietações como indivíduo, como artista, trazidas para o texto, são truques do artista; compõem o cenário, o pano de fundo da sua *performance*.

Assim, ficamos sabendo pelo narrador/autor do conto em análise, como ele o concebeu: numa noite de ressaca, com uma nova namorada e após ouvir João Gilberto cantando “Retrato em preto e branco”, de Tom Jobim, “um texto inteiro sobre o ‘Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro’ vem à cabeça do autor, como se ele recebesse um ditado do *além*. Ou do rádio, via JG...”⁶² Texto que ele não se dá ao trabalho de anotar, por causa da indolência causada pela ressaca, mas que ele se preocupa em não esquecer para dividi-lo com seu leitor. Mas não o engana: lembra, vez por outra, que está no campo da ficção, vocábulo cujas raízes estão em

⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. Tradução de. Silvína J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 62.

⁵⁹ Ibid., p. 63

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

⁶² SANT’ANNA, op. cit., p. 305, nota 39.

fingere, que abrange os sentidos de representar, imaginar, fingir, inventar, entre outros. “Mas aqui, neste texto, há palcos de verdade e uma parte de ‘não-ficção’”, diz o AUTOR ⁶³.

Portanto, na análise da literatura pós-moderna, a indagação sobre a possibilidade de o real representado conter algo da experiência vivida se faz pertinente e até obrigatória. “Mas como aqui é um livro...” ⁶⁴, justifica-se o autor, deixando explícito que para participar do jogo da ficção ele usa seus truques, como o jogo autorreflexivo:

(...) O Valdimir Diniz disse um dia que um amigo dele criticou o autor por ser isso narcisismo ou algo semelhante. Mas há o seguinte: se um cara é escritor e quer escrever sobre a sua realidade, esta realidade estará impregnada do fato de ele ser escritor. (...) e um escritor autobiográfico acabará escrevendo sobre ele escrevendo. ⁶⁵

Em suas próprias palavras, o autor destaca o fato de que a vida narrada no conto constitui-se ficcionalmente em “estratégias de autorrepresentação”, segundo Leonor Arfuch, que afirma: “o que se figura – ou des-figura – não tem na verdade um ‘referente’, mas sim se constrói ali, sob os olhos, nessa prodigiosa experiência intersubjetiva da leitura” (ARFUCH, 2009, p. 116). Sucede, então, a suspensão da descrença, para que o real se apresente em sua irreduzível condição: como um constructo.

E esse AUTOR não nega os seus artifícios, confessa publicamente que aquilo que o move é a sua escrita. Pode-se dizer que vive em função dela, a sua própria vida ele a apresenta como uma construção discursiva: “De certa forma parei de viver espontaneamente. Porque encaro as minhas vivências de uma forma utilitária, ou seja: material para escrever. Às vezes até seleciono aquilo que vou viver em função do que desejo escrever” ⁶⁶.

⁶³ Ibid., p. 307.

⁶⁴ Ibid., p. 316.

⁶⁵ Ibid., p. 306.

⁶⁶ Ibid., p. 307.

Na autoficção, portanto, o escritor se constrói como uma figura situada entre a verdade (confissão) e o *fingere*. No texto de Sérgio Sant’Anna, na presentificação do autor, temos a autoficção como uma *performance* deste autor.

E aqui estou eu, o autor, caminhando no espaço branco da página, manchando-a com tipos negros. E vamos em frente. Acabei de ler na novela *Achado*, do Ivan Ângelo, que, cansado de uma exagerada personalização, o narrador deixaria a primeira pessoa do singular (o eu) para tratar a si próprio simplesmente de ‘O Autor’. Coincidência ou caminhos convergentes? Mas vou percorrer aqui, em geral, o caminho inverso. Aliás, já comecei ⁶⁷.

“ *Achado*” faz parte do livro de Ivan Ângelo, **A casa de vidro**, de 1979. No parágrafo seguinte, “eu, o autor”, comenta a literatura brasileira dos anos 1960 e 1970 a partir de obras que colocavam em questão a própria narrativa, como **A festa**, do já citado Ivan Ângelo, **Galvez**, de Márcio Souza, **Zero**, de Inácio de Loyola, e **Intestino Grosso**, de Rubem Fonseca. Como é próprio do escritor pós-moderno, Sérgio Sant’Anna teoriza sobre o fazer literário não somente seu, mas de alguns escritores de seu tempo.

Sant’Anna traça com profundidade e leveza o painel do mundo das artes dos anos 1970/1980, ressaltando os artistas que já lançavam os dados para a arte do século XXI. Cage e João Gilberto rasuraram o cânone tradicional da música do século XX e inventaram outro modo não só de se fazer música, mas até de concebê-la. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil também reinventaram a música popular do Brasil nas décadas de 1960/1970. Na mesma época, Antunes Filho, Bob Wilson e Glauber Rocha criaram novas linguagens para o teatro e o cinema. Ao elencar esses e outros mestres como personagens do seu conto, mais que revelar suas afinidades eletivas, Sérgio Sant’Anna demonstra estar consciente da existência de uma nova ordem artística mundial, da qual indubitavelmente faz parte.

Na arte pós-modernista não há necessariamente distinção entre arte e experiência cotidiana, o que é possível constatar na literatura brasileira recente, como nas obras de João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho e de muitos outros. Já em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, Sérgio Sant’Anna partilha com o

⁶⁷ Ibid., p. 309.

leitor suas experiências como professor, intelectual, amante das artes e das mulheres. Nesse texto, entre outras particularidades, ocorre uma fusão do narrador, escritor e autor, com traços do próprio Sérgio Sant’Anna e de sua vida, o que demonstra a permeabilidade entre vida e ficção em uma “escrita híbrida”, neste mundo de cultura híbrida. Vida e obra, duas faces de um mesmo eu que escreve e que constrói a imagem do escritor contemporâneo.

2.3 João Gilberto Noll: um roteiro para o cinema em “Alguma coisa urgentemente”

“O cinema nos faz conhecer dos homens sobretudo aquilo que, em linguagem existencialista, se poderia chamar de sua maneira de estar no mundo...”

Albert Laffay⁶⁸

A partir do conto do escritor gaúcho João Gilberto Noll, “Alguma coisa urgentemente” (1980), Murilo Salles fez seu primeiro longa: **Nunca fomos tão felizes** (1983). Ao analisar esses dois textos, verifico o modo como se fez possível a passagem de uma linguagem para outra, levantando os pontos que entrelaçam e separam as duas obras no processo de transcodificação semiótica considerando que, se as palavras constituem a única matéria de expressão da literatura, o cinema é uma linguagem composta de várias outras.

Haroldo de Campos, que traduziu de Homero aos trovadores provençais, poetas japoneses e poetas eslavos como Maiakóvski, além de **Finnegans Wake**, de Joyce (traduzido com seu irmão Augusto), emprega os termos transcrição, tradução criativa, criação paralela e recriação para o ato de tradução de textos literários de uma língua para outra, partindo do princípio de que este tipo de texto é intraduzível.

⁶⁸ In: Le cinéma subjectif em **Les temps modernes**, nº 34, 1948, citado por MARTIN, 1990, p. 33.

À passagem de textos literários para o cinema, denomina-se usualmente de adaptação. Essa adaptação não é fiel ao texto primeiro porque em qualquer abordagem intersemiótica e intercultural do texto artístico, os signos do cinema, das artes visuais, da música ou do teatro empregados induzem à criação de uma linguagem e de outros sentidos que, pela sua especificidade, afastam-se do texto mais antigo. Essa espécie de infidelidade muitas vezes gera uma série de vozes discordantes. Um exemplo de roteiro livremente adaptado encontramos no filme **Troia** (2004), de Wolfgang Petersen. Nele, há personagens e episódios da **Ilíada**, mas os trechos do poema épico que envolviam deuses e demais entidades da mitologia grega foram excluídos, o que esvaziou a narrativa de Homero do seu solo cultural.

Randal Johnson, no artigo “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de **Vidas secas**”, destaca o diálogo entre a literatura e o cinema, que se realiza de várias maneiras, como a simples alusão a um livro ou a seus personagens, ou a tradução do livro para o cinema, como é o caso de tantos filmes considerados clássicos como **E o vento levou...** (1939), de David O. Selznick, baseado no romance homônimo de Margaret Mitchell, e posteriormente, **As horas** (2002), de Stephen Daldry, do romance de Michael Cunningham, assim como **Desejo e reparação** (2007), de Joe Wright, adaptação do livro **Reparação**, de Ian McEwan. Nesse mesmo artigo, o autor discute a exigência de fidelidade ao texto literário, que denuncia uma espécie de hierarquização das artes, cuja origem reside no pensamento dos dois grandes nomes da estética tradicional da Idade Moderna: Kant (**Crítica da faculdade do juízo**, 1790) e Hegel (**Curso de Estética**, 1835). Ambos expõem suas ideias a respeito da supremacia da filosofia sistemática sobre as questões de caráter estético. Essas ideias são comentadas por Adorno em sua **Teoria Estética** (1970) ⁶⁹.

⁶⁹ Quando Adorno discute a estética do conteúdo de Hegel, diz: “Contudo, a dialética idealista de Hegel, que concebe a forma como conteúdo, regride até ao ponto de desembocar numa dialética grosseira e pré-estética”. E a propósito da teoria estética de Kant: “A sua teoria da arte é desfigurada pela insuficiência da doutrina da razão prática. A ideia de um Belo que, a respeito do eu soberano, possuiria ou teria adquirido uma parcela de autonomia, surge, segundo o teor da sua filosofia, como dissipação nos mundos inteligíveis (...). Bastante paradoxal, a estética torna-se para Kant um hedonismo castrado, prazer sem prazer, com igual injustiça para com a experiência artística, na qual a satisfação atua casualmente e de nenhum modo é a totalidade;...”. DUARTE, Rodrigo (org. e sel.).

O conto “Alguma coisa urgentemente”, de João Gilberto Noll, faz parte do livro **O cego e a dançarina** (1980), com o qual Noll ganhou seu primeiro prêmio Jabuti. Integra também a publicação organizada por Italo Moriconi, **Os cem melhores contos brasileiros do século** (2000). O conto de João Gilberto Noll foi adaptado para o cinema por Alcione Araújo e Jorge Duran e recebeu o título de **Nunca fomos tão felizes**, que repete um *slogan* divulgado pela TV Globo lá nos anos 1970, período da vigência do AI 5, segundo informação do diretor Murilo Salles em texto da época do lançamento (1983). Fazem parte do elenco Cláudio Marzo, Roberto Bataglin, Suzana Vieira e Antônio Pompêo. O filme recebeu vários prêmios no Brasil e o Leopardo de Bronze no Festival de Locarno, Suíça.

“Alguma coisa urgentemente” tem como tema principal o período ditatorial no Brasil alegorizado na história da descoberta do pai, tema tantas vezes discutido, desde a Antiguidade, com Sófocles, e que se atualiza nessa narrativa contemporânea, com traços tão peculiares a João Gilberto Noll. Há um narrador em primeira pessoa – porta-voz de interesses pessoais, reflexo de uma sociedade individualista, presente na maioria dos contos de **O cego e a dançarina** – cujas memórias remontam à infância junto ao pai, em Porto Alegre, terra natal do próprio Noll. As relações familiares e a cidade de origem estão sempre presentes na obra do escritor gaúcho. Em outros livros de Noll, a autorreferencialidade se faz de modo mais evidente, como em **Berkeley em Bellagio**, em que o protagonista também se chama João, é escritor convidado na universidade americana de Berkeley e em Bellagio, na Itália, como foi o próprio Noll.

O clima de inquietude dos anos da ditadura no Brasil – com a guerrilha e a repressão – é abordado de modo sutil: o protagonista soube da prisão do pai por passar “armas a um grupo não sei de que espécie”; o apartamento na Av. Atlântica que ninguém visitava; o dinheiro deixado no cofre; a arma do pai, a morte misteriosa dele...

Ainda criança, o protagonista de “Alguma coisa urgentemente” descobriu ter um pai aventureiro, que lhe despertou o “gosto da aventura” logo cedo. A

“rotatividade” do pai vai marcar a relação dos dois, visto que o filho nunca logrará conhecê-lo. O que sabe da história do pai é por ter ouvido dizer, e será assim do início ao fim da narrativa. Em uma passagem, ainda menino, ele se dá conta de quão pouco conhecia o pai, por isso se cala quando um colega do colégio interno fala sobre o próprio pai: “Eu me calava. Pois se referir ao meu pai presumia um conhecimento que eu não tinha”⁷⁰.

Já adolescente, levado pelo pai, passa a viver no Rio, próximo ao mar de Copacabana. O mar, na sua infinita mobilidade – elemento de grande representatividade nas obras de Noll – faz sentido para personagens sem raízes e, sobretudo, para aquele adolescente que, quando olha para o mar, sente falta da casa paterna, casa que nunca habitará.

Após um novo desaparecimento do pai, vive a vida de garotão carioca, colégio, amigos, garotas, mas sabendo-se sozinho. Já sem o dinheiro que o pai deixara, rende-se a um encontro sexual com um homem que lhe paga “trezentas pratas”. O pai retorna no dia seguinte avisando-o da morte iminente. Nesse trecho, a expressão que dá título ao conto aparece em dois parágrafos consecutivos: no primeiro: “Eu fui para a janela pensando que ia chorar, mas só consegui ficar olhando o mar e sentir que precisava fazer ‘alguma coisa urgentemente’”. Logo em seguida, ao pensar que o pai havia morrido: “O pulso ainda tinha vida. Eu preciso fazer ‘alguma coisa urgentemente’, a minha cabeça martelava”⁷¹. Encontramos ainda a expressão no final do conto. Essa repetição revela um desesperado, mas silencioso, pedido de ajuda do narrador protagonista a um inexistente ouvinte.

Com a perspectiva da morte do pai, as preocupações com a sobrevivência assombram-no, preocupações que ele não pode partilhar com ninguém. Cuida do pai moribundo, passa momentos de sobressalto com a visita de um colega da escola, tentando não deixá-lo perceber que o pai geme no quarto ao lado e descobrir o segredo da sua vida. Nos seus últimos momentos, o pai chama-o pelo nome, “pela primeira vez”, nome que permanecerá desconhecido para o leitor.

⁷⁰ NOLL, João Gilberto. In: MORICONI Jr., Italo. **Os cem melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro**: Objetiva, 2000. p. 417.

⁷¹ Ibid., p. 419.

Ao final do conto, o narrador manifesta a sua perplexidade e um desespero mudo: “... e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente”⁷².

Escritor do seu tempo, Noll problematiza na sua escrita a precariedade das relações, a fragmentação do cotidiano e a do próprio indivíduo. O sujeito estilhaçado, sem ligações familiares e até sem identidade fixa encontra-se nas páginas dos seus livros, em que personagens inominados e errantes corporificam o desenraizamento e a desterritorialização do homem contemporâneo. Da mesma forma, o tempo não se imprime como marca: nesse conto, por exemplo, há um passado que se ergue da memória e se faz presente na narrativa do protagonista, que assim se inscreve no texto construído por ele. Em “Alguma coisa urgentemente”, a história do pai e a história do Brasil naquele momento não são plenamente contadas; há apenas indícios, fragmentos com que o filho e o leitor montam e entrelaçam essas narrativas.

O filme de Murilo Salles, **Nunca fomos tão felizes**⁷³, tem abertura em grande angular: ao longe vê-se o colégio que se ergue em meio à vegetação, com intensa luz externa e sons da natureza. O início do filme é marcado ainda pela data que logo aparece em 1º plano: SEXTA-FEIRA, 20 DE NOVEMBRO. A marca temporal será uma constante no filme, a última data assinalada é 8 de dezembro.

As cenas seguintes mostram o cotidiano do colégio, em que aparece a personagem já adolescente – papel do ator Roberto Bataglin – convivendo com os colegas e os padres, até a chegada do pai. O pai – representado pelo ator Cláudio Marzo – reaparece para tirar o filho do colégio após oito anos; apresenta-se bem vestido e aparentemente bem, diferentemente da descrição do pai no conto, sem um braço. Há outras diferenças entre a narrativa de Noll e o texto fílmico, construído como uma narrativa de cinema, com os planos, os enquadramentos, a montagem e demais especificidades. Além disso, em **Nunca fomos tão felizes**, a tradução se desenvolve a partir da ideia do conto, ou dos temas que nele são discutidos: o

⁷² Ibid., p. 422

⁷³ NUNCA Fomos Tão Felizes. Direção: Murilo Salles. Produção: Murilo Salles. 1984.

encontro do pai e a situação política do Brasil nos anos 1970. Tanto no conto quanto no filme, até a chegada do pai ao colégio dos padres, o filho vive a angústia de não saber quase nada sobre o pai, além do fato de ter estado preso.

Após a saída do colégio, há cenas no filme que sinalizam uma possível ocupação do pai: a de terrorista. Para espanto do filho, ele põe fogo no carro em que viajavam, onde deixara documentos e uma arma, como para não deixar pistas de si. Os quadros se alternam de acordo com a violência do ato do pai e a perplexidade do filho; afastando-se do local vemos, em primeiro plano, pai e filho na estrada, voltando-se algumas vezes para ver o *volkswagen* azul queimando ao fundo. Às indagações do filho, o pai responde apenas: “Depois eu explico”, ou “Quanto menos você souber, mais seguro você estará”. No conto, já no Rio, após mais uma tentativa infrutífera de saber a verdade, o narrador expressa seu desalento: “E eu já tinha perdido a capacidade de chorar”⁷⁴.

As cenas que se sucedem no filme situam-se todas no Rio de Janeiro, com o movimento de Copacabana visto através das janelas. A luz suave do final da tarde invade o amplo apartamento vazio, vazio como o rapaz sem as respostas de que precisava para construir a figura paterna. Há uma panorâmica e vários planos-sequência nesse espaço das janelas, vistas de dentro pelo olhar do adolescente, olhar-câmera que se expande para o que se vê lá fora. A câmera segue o rapaz pelo apartamento. Um letreiro luminoso pisca sem cessar através do vidro das janelas: “Hotel Califórnia”, o que faz lembrar muitos filmes americanos. Sob os protestos do filho, o pai o deixa só e a solidão traz consigo os pesadelos que o despertam na noite.

No dia seguinte, bem cedo, está na praia, de costas para a câmera. O mar, um navio ao longe, o som das ondas indo e vindo e a luz difusa da manhã compõem o cenário que sugere o desalento, a tristeza do rapaz. Na próxima cena, o som de “*Born to be wild*” invade o apartamento, através do rádio de pilha, enquanto a câmera faz um movimento circular (panorâmica) até chegar ao adolescente adormecido. Essa canção de *rock*, da banda *Steppenwolf*, ficou

⁷⁴ SANT’ANNA, op. cit., p. 418, nota 39.

conhecida no final dos anos 1960 por fazer parte da trilha sonora de *Easy rider*, um dos filmes emblemáticos da contracultura. Sua letra traz um chamado à aventura e em nada lembra o protagonista de **Nunca fomos tão felizes**, mas alude à geração do pai, principalmente pelos versos: “*Yeah Darlin' go make it happen / Take the world in a love embrace / Fire all of your guns at once / And explode into space / Like a true nature's child / We were born, born to be wild...*”⁷⁵.

Outra canção popular do período em que se passa a história e que está no filme, na cena da boate, é “*Light my fire*”, do *The doors*, mas também conhecida no Brasil na interpretação do porto-riquenho Jose Feliciano. Em outra cena, prevalece o som de uma canção da época das discotecas, “*Rock the boat*”, do *Hues Corporation*, além da música incidental que se faz perceptível para ressaltar algumas passagens.

A linguagem cinematográfica se efetua a partir de reprodução fotográfica, lembrando que a fotografia – escrita feita com luz – e o cinema – escrita feita com imagens – e símbolos na discussão da história da arte contam-nos sempre uma história. Segundo Marcel Martin, o cinema é linguagem porque tem como objeto a imagem dos objetos, não os objetos em si. Marcel Martin afirma ainda que “a realidade que aparece na tela não é jamais totalmente neutra, mas sempre o signo de algo mais, num certo grau” (MARTIN, 1990, p. 18). Dessa forma, as cenas no apartamento e na praia, principalmente, parecem fotografias que foram dispostas para compor uma fábula que o espectador passa a conhecer através dos olhos do jovem, no caso, os grandes olhos verdes do ator Roberto Bataglin que, bem abertos, indicam a perplexidade da personagem face a sua situação de filho de pai quase desconhecido ⁷⁶.

A espacialização, tão importante no filme, teve a consultoria de Tunga, artista plástico, também arquiteto, cujas instalações refletem o cuidado com o

⁷⁵ *Born to be wild. Steppenwolf. Words and music by Mars Bonfire. 1968.*

⁷⁶ A propósito, o diretor do filme foi diretor de fotografia de vários filmes famosos como **Eu te amo**, de Arnaldo Jabor, **A estrela sobe**, do Bruno Barreto, **Lição de amor**, de Lauro Escorel, entre outros. Segundo o crítico José Carlos Avellar, em **Nunca fomos tão felizes**, o espectador “vê a ação fotografada e vê também a fotografia. Ou, mais exatamente, vê a fotografia (que aqui aparece em primeiro lugar) e vê também a ação fotografada”. Informações disponíveis em: <http://www.murilosall.es.com/film/cl_n06.htm>. Acesso em: 7 jan. 2013.

espaço. A maioria das cenas de **Nunca fomos tão felizes** situa-se naquele apartamento semivazio, de salas amplas e grandes janelas, espaço da solidão e do desamparo (no qual o adolescente anda à procura de indícios que o ajudem a entender a história de seu pai e a sua própria). A televisão, a guitarra, a *polaroid* são partes importantes desse cenário, lembrando com Bernardo Carvalho (1984) que, tanto a TV quanto a *polaroid* produzem imagens, e a guitarra produz som, elementos básicos do cinema.

Como o tempo é elemento estruturante das formas narrativas, sejam elas literárias, como o conto, ou visuais, como o filme, essas narrativas serão formadas por sequências temporais, não necessariamente lineares. A diferença é que as palavras compõem as sequências do texto literário e as imagens, as do cinema, que tornam visível o tempo, que é invisível, demonstrando a permeabilidade das fronteiras espaciotemporais nas artes em geral, conforme Tânia Pellegrini (PELLEGRINI, 2003, p. 17 a 19). No conto, a narrativa é feita em *flashback*; o que o narrador conta ergue-se do seu passado; o tempo dos verbos é sempre o pretérito. No filme, além das datas que se superpõem às cenas – de 22 de novembro até 8 de dezembro – a sucessão dos quadros (e dos fatos), a luz do dia e a escuridão da noite representam a passagem do tempo.

Um conto é uma forma narrativa necessariamente mais concisa, ou seja, mostra uma economia de estilo com a situação e a proposição temática resumidas. Para tornar o conto de Noll uma narrativa fílmica, os roteiristas tiveram que ampliá-lo em termos de ação, espaço, personagens etc., acrescentando episódios como: a procura do filho por pistas do pai no apartamento, a noite na boate, a relação com a prostituta, a busca da dona do apartamento, a perseguição policial no prédio vizinho, a ida a São Cristóvão por ordem do pai e o chamado do pai pelo filho pouco antes de morrer, dando-lhe um nome que até então era desconhecido para o espectador: Gabriel. Nessa tradução criativa do texto literário para o fílmico, também foram inseridas personagens – a dona do apartamento, a prostituta, os policiais que revistam o rapaz – e diversos elementos como as toalhas de banho, o pacote de dinheiro deixado pelo pai, um rádio de pilha, um aparelho de TV, uma *polaroid*,

fotografias, roupas masculinas etc., em cenas que evocam a tentativa de construção da figura paterna.

Em determinado trecho do filme, o adolescente, depois de flunar por Copacabana, encontra o pai no apartamento com a cabeça tombada sobre um jornal. A presença de uma garrafa no chão do quarto leva o espectador a imaginar o estado de embriaguês da personagem. No jornal, chama à atenção do rapaz a notícia da morte de uma dançarina numa boate. Esses são os primeiros dados de um *thriller* de suspense que o roteiro do filme apresenta, na recriação que o diretor e o roteirista fizeram do conto de Noll.

Vários analistas referiram-se ao rigor estético da fita de Salles, um amante da fotografia e diretor de fotografia antes de se tornar diretor de cinema. Há que se observar a estética do fragmentário que ele estabelece em **Nunca fomos tão felizes**: logo nas primeiras cenas, o pé que chuta a bola, o torso do menino. No apartamento, o rosto, as mãos do rapaz abrindo um pacote onde estão toalhas, estas mesmas mãos fazendo moldura para o retrato do pai, etc.

O título **Nunca fomos tão felizes** aparece no final do filme de forma invertida: primeiramente aparece a expressão **TÃO FELIZES** em letras gigantes e, logo em seguida, **Nunca fomos** em tipo menor e cursivo. Numa das cenas finais, dia 8 de dezembro, o adolescente ouve pela TV várias chamadas de ordem, o que era comum no período do governo Médici: "... Estamos forjando nosso destino com ordem e progresso: Brasileiros: Nunca fomos tão felizes".

Entre os diversos recursos utilizados destacam-se pequenos *travellings*, como na cena dos alunos rezando no colégio, ou aqueles que salientam pequenos objetos do cotidiano no apartamento da Avenida Atlântica logo que o protagonista ali é instalado. Também a câmera subjetiva cria imagens de grande poeticidade nas cenas em que o protagonista observa o mar. A câmera *plongée* permite que o espectador acompanhe o olhar do rapaz que olha para baixo; lembremo-nos da cena da varanda do hotel de São Cristóvão.

Nunca fomos tão felizes é um filme de ficção que tem como ponto de origem um texto também ficcional, literário. Algumas vezes a ficção pode revelar mais que o documento, e parece ter sido esta a intenção do escritor e a do diretor, que com sutilezas compõe o cenário de angústia e ansiedade vivido pela sociedade brasileira no período da ditadura, entrevisto pelo olhar do protagonista.

Em relação ao filme, os seus momentos mais importantes e o modo como foram transpostos do conto – ou criados pelo roteirista e pelo diretor – são perceptíveis na beleza de cada plano, no detalhamento da câmara em objetos aparentemente banais, nos ruídos da cidade e no silêncio do apartamento, quebrado algumas vezes pelo som da música ou pela expressão da raiva e do desespero do rapaz. Essa transposição de códigos literários para fílmicos revela muita informação cinematográfica, segundo os artigos da crítica na época do lançamento, reunidos pelo diretor no seu *site*⁷⁷. O rigor estético atingido em **Nunca fomos tão felizes** deve-se também ao fato de que um texto criativo, como esse conto de Noll, possibilita a tradução criativa, a recriação, em palavras de Haroldo de Campos, ao tratar da tradução de textos literários: “O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 1992, p. 35).

2.4 Lourenço Mutarelli: os quadrinhos formatam o romance – *graphic novel* sem quadrinhos: “A arte de produzir efeito sem causa”

Neste livro, **A arte de produzir efeito sem causa** (2008)⁷⁸, os quadrinhos – não aparentes – formatam o romance, aproximando-o de uma *graphic novel*, mas sem os quadrinhos. Para obter esse efeito, o autor usou propositalmente recursos típicos das *graphic novels* e/ou revistas de quadrinhos – como o texto rápido e personagens sem muita complexidade, caso da Bruna e do Mundinho – para implantar, no seu romance, uma estética de quadrinhos, sem as barras, ou melhor, sem os quadrinhos.

⁷⁷ Informações disponíveis em: <http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm>. Acesso em: 7 jan. 2013.

⁷⁸ MUTARELLI, Lourenço. **A arte de produzir efeito sem causa**. Projeto gráfico de Kiko Farias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Um dos vencedores do Portugal Telecom 2009, juntamente com **Ó**, de Nuno Ramos e **Acenos e afagos**, de João Gilberto Noll.

Dessa forma, desde as primeiras cenas, sentimo-nos como se estivéssemos lendo uma *graphic novel*. As ilustrações se repetem no livro em diversos formatos, assim como na capa que, ao reproduzir páginas centrais do livro, pretende reproduzir o pensamento complexo do protagonista, desvelado no romance.

A arte de produzir efeito sem causa compõe-se de duas partes, denominadas livros pelo autor. O Livro 1, formado por nove capítulos, é intitulado “Efeito”, e o Livro 2, de três capítulos, tem como título “Nonsense”. Nas cenas que introduzem o Livro 1, e também o capítulo 1, “Inventário”, o protagonista, nomeado Júnior, se movimenta numa estação de metrô:

O metrô está vazio. Já passa das onze. Júnior carrega a expressão da desilusão e uma pequena mala. Respira com dificuldade pela boca. Seu rosto parece uma máscara. A máscara do desengano. Ou do engano? O maquinista ou uma gravação anuncia a próxima estação. Júnior nunca conseguiu descobrir quem anuncia as estações. Levanta com dificuldade e salta. Caminha de maneira letárgica, mecânica, como se algo o empurrasse, com esforço. Carrega uma pequena mala e quarenta e três anos mal-dormidos. As escadas rolantes já foram desligadas. Júnior escolhe a escada. A cada passo parece brotar um novo degrau. Júnior sobe a metade da escadaria e desiste. Senta num degrau. Respira pela boca. Rapidamente surge um segurança e adverte que não é permitido sentar na escada. Júnior estende a mão. O homem, vestido de preto, o ajuda. Júnior termina a escalada com o auxílio do corrimão. Júnior se arrasta por uma rua deserta e mal iluminada. Três garotos surgem das sombras e caminham silenciosos atrás de seus passos. Disparam num repente, derrubando Júnior no meio-fio, e fogem levando a bagagem. Júnior caído na sarjeta, numa água empoçada, com o supercílio aberto. Júnior desata a chorar. Chora sem som e sem lágrima ⁷⁹.

O enredo de **A arte de produzir efeito sem causa** não apresenta novidades: um homem atormentado pela traição da esposa e do amigo abandona família e trabalho e refugia-se na casa do pai, num bairro da Grande São Paulo. O pai vive simplesmente num apartamento de dois quartos, um deles alugado para a estudante de arte, Bruna. Resta ao filho refugiar-se no velho e malcheiroso sofá, onde passa a maior parte dos dias, só saindo de casa para comprar cigarros e beber. Sua imaginação cria tramas mirabolantes, sobretudo após a chegada de uma misteriosa caixa, que traz um papel com algumas frases, parecendo escrita criptografada, que se refere a um crime cometido pelo escritor da geração *beat*,

⁷⁹ MUTARELLI, 2008, p. 11.

William S. Burroughs (1914 – 1997), autor de obras como **O gato por dentro**, **Junky**, **Cidade da noite escarlate** e **Queer**, mencionadas pelo narrador do livro de Mutarelli, além de **Naked Lunch**, filmada por David Cronenberg (1991).

A propósito, o narrador alude a uma teoria do próprio Burroughs sobre a palavra ser um vírus que deve ser combatido ⁸⁰, e que se torna relevante para a narrativa, uma vez que Júnior vai ficando afásico no decorrer da trama. Uma frase de Burroughs também parece colocada de modo a explicar o comportamento insano de Júnior: “Uso o conhecido para chegar ao desconhecido” ⁸¹. Outras caixas chegam, numa delas encontra-se o DVD de **Naked Lunch**, que a personagem Bruna diz ser um filme *cult*, a partir do livro também *cult*, embora ela não tivesse visto o filme, nem lido o livro.

Como Lourenço Mutarelli é mais conhecido por suas obras em quadrinhos – **O dobro de cinco** (2009), **Soma de tudo** (2001/2002) – desperta a curiosidade do leitor a costura das duas linguagens, literatura e quadrinhos, em **A arte de produzir efeito sem causa** (2008). Suas obras estão mais próximas do cinema que da literatura – lembremo-nos de **O cheiro do ralo** (2002) – mas no registro duplo, plástico-verbal que as compõe, a narrativa se destaca, e o desenho parece estar lá somente para criar um determinado clima desejado pelo autor. Em **A arte de produzir efeito sem causa**, os quadrinhos realmente não aparecem.

Em **Comics as culture** (1990), de M. Thomas Inge, temos a historiografia dos quadrinhos (*comics*) nos EUA, que surgiram em plena cultura industrial americana, segundo o professor, como resultado da combinação das várias correntes da cultura nacional e do desenvolvimento da tecnologia de impressão e do cinema. O autor destaca alguns aspectos que levaram ao crescente interesse pelos quadrinhos no país, culminando na publicação do primeiro *comics book* em 1933 ⁸². São eles: a popularidade das ilustrações dos romances no século XIX; a invenção da impressão colorida e consequente coloração das tiras de quadrinhos dos jornais;

⁸⁰ Ibid., p. 158.

⁸¹ Ibid.

⁸² **Funnies on parade**, reimpressão em formato de livro das edições de domingo das já coloridas tirinhas de quadrinhos “*Sunday funnies*”. INGE, M. Thomas. **Comics as culture**. 4ed. The University Press of Mississipe, 1993. p. 139.

a ideia de reimprimir os cadernos de quadrinhos publicados nos jornais aos domingos (“*Sunday funnies*”) em forma de periódicos. Acrescenta ainda Mr. Inge que os livros de quadrinhos passaram a ser um sucesso financeiro a partir da criação do herói *Superman*, modelo de muitos heróis que se seguiram. Esse herói surgiu da imaginação dos dois estudantes de Cleveland, graças ao interesse dos americanos pelos contos populares e mitológicos do tipo heroico, informa-nos o autor.⁸³ Além desses fatores, o desenvolvimento e a implementação do cinema como tecnologia de diversão das massas levaram os filmes e as tiras de quadrinhos a seguir por trilhas paralelas, o que possibilitou o desenvolvimento e a popularização das duas modalidades artísticas na América.

Mr. Inge discorre sobre a linguagem dos textos das narrativas em quadrinhos, e sobre a causa de sua rejeição por puristas da língua. Segundo ele, o coloquialismo dos personagens ainda assustava pais e educadores nos anos 1990. Não é surpreendente, portanto, saber que em 1894, ***Adventures of Huckleberry Finn***, de Mark Twain, foi rejeitado pela Biblioteca Pública de Boston pelo uso de dialeto e pela gramática ruim de *Huck*, que poderia influenciar o modo de falar de seus jovens leitores. Críticos também apontam outros aspectos negativos da linguagem dos quadrinhos, como a excessiva simplificação – coisas, lugares e até pensamentos são sumariamente representados por um desenho. Toda a complexidade da língua se esvai em monossílabos ou pequenas frases e a narrativa se torna muito reduzida⁸⁴.

Mr. Inge adverte, porém, que os críticos se esquecem da contribuição das tirinhas para o enriquecimento da língua inglesa (da fala diária) com os títulos das tiras, nomes e expressões típicas de cada personagem, incluindo aí a invenção de palavras (*Jeep*, in ***Popeye***, de Elzie Crisler Segar), o uso de palavras arcaicas (*smash*), onomatopeias (*boingg!*; *ptoom!*) e frases populares (“*security blanket*”, do Linus, em ***Peanuts***, de Schulz⁸⁵).

⁸³ Ibid., p. 141.

⁸⁴ Ver cap. 2: “*Comics and American Language*”. INGE, op. cit, p. 17, nota 83.

⁸⁵ Acrescente-se: “*Yes, we have no bananas*” or “*Half the world are squirrels and the other half are nuts*” by Tad Dorgan apud INGE, 1993, p. 20.

Outro estudioso de quadrinhos e *graphic novels*, Scott McCloud, em **Desvendando os quadrinhos** (2005) vai um pouco mais longe no tempo para buscar as origens dessa modalidade artística, os quadrinhos: ele se reporta aos gregos antigos e aos egípcios, que deixaram em vasos funerários, túmulos de reis e muros das cidades, registros sequenciais de sua experiência de vida. Refere-se, também, à tapeçaria de Bayeux (1070-1080), de 70 metros de comprimento, em que é narrada a conquista da Inglaterra pelos normandos, iniciada em 1066, como precursora dos quadrinhos. A invenção da imprensa, no final do século XV, constituiu-se em marco importante para o desenvolvimento das narrativas grafadas.

Para McCloud, o artista de quadrinhos realiza um jogo para ser jogado com o leitor-espectador: entre um quadrinho e outro temos o visível e o invisível, separados pelas bordas laterais. O que acontece em **A arte de produzir efeito sem causa** (2008) contrapõe-se a esse pensamento: não há jogo, as cenas estão ali expostas de tal forma visíveis, que não dão chance ao azar, ao acaso, à fantasia...

Há que se notar que Mutarelli escreve seus livros como se fossem adaptações para o cinema, como se preparasse roteiros, com muitos diálogos num jogo rápido e fluido. Destaco **O cheiro do ralo** (2002) e **Natimorto** (2004), já vertidos para o cinema, como bons exemplos dessa escrita, mas não encontro as mesmas qualidades técnicas no texto de **A arte de produzir efeito sem causa** (2008). Apesar dos diálogos com obras literárias e cinematográficas importantes, mais a produção gráfica de qualidade, a narrativa flui com dificuldade, talvez até porque haja uma *overdose* de informações. Creio que o ambiente de mistério pretendido com os enigmas que giram em torno do assassinato da esposa de William Burroughs por ele mesmo se dilui, pois eles parecem sem propósito, até gratuitos.

O melhor do livro é realmente a produção gráfica, com os rabiscos, diagramas e desenhos, sobretudo a ilustração final, essa, realmente enigmática. Penso que se o formato do livro fosse o de quadrinhos – inclusive com os balões contendo as falas das personagens, o que poderia reduzir os delírios do protagonista – a leitura fluiria melhor, tornando-se menos penosa para o leitor.

3 A LITERATURA MULTIGENÉRICA DE NUNO RAMOS: O ECLETISMO DOS TEXTOS INSTALAÇÕES

“...Também como o físico, o ficcionista, na medida em que mudam as condições objetivas, sente necessidade de criar ferramentas de prospecção para aproximar-se da natureza humana, muitas vezes absorvendo avanços de outras áreas do conhecimento.”

L. Ruffato

“...Nada aqui podia firmar-se, repetir-se, e o próprio improvável negava-se, organizando-se em centros tributáveis de sentido para depois evaporar-se.”
Nuno Ramos, *Ó*

No artigo “O artista como representante” (1953), Adorno tece comentários sobre a prosa de Paul Valéry, distinguindo a “arte pura” do poeta francês da arte engajada, ressaltando o seu conteúdo histórico e social, elementos constitutivos da sua obra, conteúdo que não é encontrado na mesma profundidade nas declarações daqueles que produzem uma arte que defende uma causa, cujo objetivo de transformar o mundo se esvai na precariedade da sua expressão. Adorno ainda aponta em Valéry a consciência de que faz parte de um todo, unindo a criticidade ao conhecimento da arte.

A partir dessas reflexões adornianas sobre Valéry, sobretudo no que se refere à consciência do artista de que faz parte de um contexto, unindo a criticidade ao conhecimento da arte, penso a produção artística de Nuno Ramos. Formado em filosofia, é artista visual e cineasta, além de autor de vários livros. Esse espectro multidisciplinar da sua produção revela-se nas variadas tentativas de representar concretamente o mundo em que vive: experimenta a matéria em suas obras plásticas, produzindo semelhanças ao combinar materiais e coisas dessemelhantes, em trabalhos que conjugam instalação, pintura, escultura, vídeo, música e texto. Os experimentos também se fazem nas obras literárias, na costura de imagens e palavras, criando outras formas, outros sentidos, ou apenas manifestam delírios do autor.

Nuno Ramos integrou o grupo de artistas que tomou de assalto o Parque Laje, em julho de 1984, com pinturas, desenhos, instalações, intervenções, grafites e

performances proclamando a liberdade da arte conceitual após o período de ditadura, no calor das Diretas Já. O título da mostra **Como vai você, Geração 80?**⁸⁶ traz em seu bojo uma indagação sobre os rumos tomados por aquela geração que cresceu sob o regime ditatorial. É, também, uma convocação dos artistas brasileiros – de produção tão heterogênea – que despontaram no início daquela década, entre eles, Leonilson, Daniel Senise, Luís Zerbini, Beatriz Milhazes, Leda Catunda, Cristina Canale, Analu Cunha, Milton Machado, Ricardo Basbaum, Susana Queiroga, Ana Miguel, Jorge Duarte e Nuno Ramos (O Globo, 13/07/2014). Exceto os que já morreram como Leonilson, os demais continuam ativos.

Palavras agrupadas como coisas – e coisas nomeadas e agrupadas como em uma instalação – ou uma escultura –, assim se estabelecem os textos reunidos em **Cujo**, o livro de 1993. Em **Junco**, ao advertir o leitor para a “Caligrafia camuflada / de um autor confuso e sonado / que tudo pôde e que tudo pode / prende a renda minuciosa / do próprio bordado / num meio gelatinoso onde cada / um se conforma ao seu nome” (RAMOS, 2011, p. 32 – 33), o poeta, artista visual, ensaísta, cineasta, enfim, o multiartista dá realce ao seu labor de metamorfismo⁸⁷, processo do qual resultam seres e coisas que ele nomeia.

Na apresentação de **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memória, Nuno Ramos comenta a “forma híbrida” deste livro (RAMOS, 2007, p. 11), forma bem coerente com a vida contemporânea, na sua multiplicidade. E se a literatura é considerada a representação/interpretação da experiência humana, temos então um autor cujos trabalhos – em várias outras linguagens – se refletem na sua literatura.

⁸⁶ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/os-30-anos-da-exposicao-como-vai-voce-geracao-80-2-13234802>>. Acesso em: 13 out. 2014.

⁸⁷ Para a professora Vilma Arêas, “a metamorfose é o modo natural dessa obra”, cujos elementos se transformam continuamente em outros, numa “contaminação” e “proliferação de formas”, que tem na atitude do narrador o seu apoio, “como se ele flagrasse de forma realista a situação do homem contemporâneo, mergulhado no mar de imagens e de formas discursivas que lhe corta o fôlego, dele não podendo escapar ileso.” ARÊAS, Vilma. As metamorfoses de Nuno Ramos. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de (org.). **A multiplicidade das linguagens híbridas na ficção de Nuno Ramos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2012, p. 185-197.

A “forma híbrida” dos seus textos escritos torna-os de difícil classificação: não são só poemas, contos, ensaios, mas também questionamentos e reflexões a respeito de uma variedade de temas. Quero destacar a semelhança deles com as instalações e quadros, considerando, obviamente, a diferença dos suportes. As instalações e outras modalidades artísticas, tais como cinema, pintura, escultura, música, assim como a literatura, constituem-se em veículos para a expressão do pensamento estético-filosófico do artista. Em muitos de seus objetos artísticos, “a palavra é que junta tudo” (RAMOS, 2011, p. 79), conforme afirma Nuno Ramos e demonstram vários dos seus trabalhos.

A obra escrita de Nuno Ramos – prosa e poesia – apresenta uma visão parcial do mundo – a do artista, claro – que aparentemente não se relaciona com a vivência do leitor, a não ser pelas imagens dos cachorros mortos ou dos urubus encontrados nas ruas da cidade. Não se trata de uma literatura engajada em questões políticas ou ambientais. Mesmo na sua obra visual, há pouco envolvimento com essas questões, exceto a **Instalação 111** (1992), sobre os assassinatos dos presos de Carandiru, e a recente **É isto um homem?** (2014), baseada no livro homônimo de Primo Levi. De alguma forma, há um certo engajamento em **Fruto estranho** (2010) – título inspirado na canção eternizada por Billie Holiday, cujo tema é o racismo, a propósito dos linchamentos dos negros (*the strange fruits*) no Sul dos Estados Unidos. Esse modo de escrita, aparentemente desligado do contexto, leva-me a Benjamin, que, ao analisar a poesia de Baudelaire (poeta que tematizou a modernidade e fundou a estética moderna), constata essa desvinculação entre a experiência (*Erfahrung*) e a vivência (*Erlebnis*), tendo em vista a pouca receptividade a **Flores do mal**, logo que publicado. Essa recepção não favorável da poesia lírica, Benjamin justifica pelo pouco contato da poesia com a experiência do leitor: “E isso poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência” (BENJAMIN, 1994, p. 104). Benjamin defende sua tese da mudança da experiência, experiência cuja formação envolve a memória (*Gedächtnis*), o lembrar (*Erinnern*) e a rememoração (*Eingedenken*), e a influência da sociedade industrial nessa mudança. Mudança que também é discutida em outros textos como “Experiência e Pobreza” e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em que Benjamin contrapõe a experiência do mundo antigo, comunal, à “experiência” individual do mundo moderno.

Agamben, leitor de Benjamin, discorre sobre a perda da experiência na contemporaneidade em **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história (2012), atualizando o texto benjaminiano:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, como foi privado de sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo (AGAMBEN, 2012, p. 21).

Sabemos, desde Benjamin, que não há correspondência entre o que se vive e o que se narra, pois a linguagem – mesmo a literária – torna-se precária face às incessantes transformações do velho mundo novo. Sobre esse descompasso da linguagem, Hannah Arendt observou, em uma de suas mais importantes obras, **A condição humana** (ARENDR, 1958, *apud* JARDIM, 2011, p.106-107), que o acelerado desenvolvimento da técnica não foi acompanhado do desenvolvimento da capacidade linguística. Esse empobrecimento da faculdade humana de discorrer sobre seus sentimentos e ações leva ao definhamento da capacidade de compreensão da realidade circundante e da capacidade de fazer julgamentos, o que limita a vida política do indivíduo, tema maior da obra. Hannah Arendt escreveu esse livro em 1958, mas as representações da vida contemporânea continuam marcadas pela dificuldade de compreender e expressar os sentimentos do sujeito submetido às pressões do agora e suas tentativas de lidar com elas, de viver e entender o tempo presente.

Se, para Benjamin, a crise da narrativa foi consequência da perda da transmissão da experiência na modernidade, era da informação e da técnica, na contemporaneidade, atribui-se a dificuldade de comunicação entre os indivíduos à “fragmentação da subjetividade, na qual se sedimenta a experiência” (VIEGAS, 2008, p. 147).

Essa fragmentação da subjetividade talvez possa ser manifestada no uso de diversos elementos para compor um cenário ou discorrer sobre um tema. Na leitura dos livros e dos trabalhos visuais de Nuno Ramos, salta aos olhos a mistura de elementos, que faz lembrar os artifícios barrocos. Ele cria uma outra natureza

com a sua arte, misturando coisas como vidro, aço, breu, resistência elétrica em **Hora da razão** (Choro negro 2, 2009). Acrescenta-se a esse imbróglio três monitores de tela plana em que se veem cantores interpretando **Hora da razão**, de Batatinha e J. Luna. Pensando no mundo de coisas díspares em que vivemos, invadidos por imagens e sons mesmo em nossa casa, em nosso quarto – por meio da TV, dos computadores e *smartphones*, por exemplo – é possível compreender esse teatro de coisas montado pelo artista paulista.

Esse processo de mistura de quase tudo é comum na arte de hoje, que tem sido reinventada com o uso de novas linguagens ou com o entrelaçamento das já existentes, como faz Nuno Ramos, que se serve da pintura, da escultura, da música, do vídeo, do teatro e da literatura para criar sua arte. Na sua literatura, ao misturar elementos extralinguísticos e extratextuais a sua escrita, ele confere a ela outros sentidos, consequência da mutação idealizada e materializada pelo artista.

3.1 “Pedaços do mundo”: A literatura de Nuno Ramos e sua plasticidade

Ainda nos anos 1950, Lygia Clark institui a “quebra de moldura”, processo pelo qual se confundem tela e moldura, para demonstrar que a pintura não se sustentava mais no suporte tradicional: a moldura é pintada como a tela, garantindo mais espaço para a obra. A partir dos experimentos da artista, resultaram novos suportes para sua arte, como o metal dobrável e flexível, para conseguir a tridimensionalidade exigida para as séries **Casulos** (1959) e **Bichos** (1960); depois, a borracha será a base para a **Obra mole** (1964). Essas inovações levaram a arte a conquistar novos espaços, espaços que foram preenchidos com instalações, *performances* e esculturas. Nessas manifestações, as experiências sensoriais também se transformam em arte, com os penetráveis de Oiticica, as tranças de Tunga, os paralelepípedos – os grandes blocos – de Nuno Ramos (**Black and blue**, de 2000 e **Choro negro**, de 2004), que, à primeira vista, não têm compromisso com o ideal estético. O espectador pode ou não gostar do que vê, mas não pode negar o

fato de que essa arte reflete a nossa contemporaneidade, o que também está sendo discutido nesta tese.

Os anos 1960 foram decisivos para o desenvolvimento das artes visuais pela conjunção crítica da cultura, da política e da economia, influenciando a genealogia da arte contemporânea. Arte marcada pela liberdade de expressão, de suportes e de materiais, liberdade conquistada pelos movimentos de vanguarda no início dos noventa, arte que se consubstanciou, sobretudo, com a antiarte de Duchamp.

Se essa vanguarda disseminou a fragmentação na arte, inclusive, na literatura, a fragmentação pós-modernista na arte, nas instalações, por exemplo, entreliga-se ao descentramento pós-estruturalista na linguagem⁸⁸, de acordo com Craig Owens (*The allegorical impulse*), citado por Hal Foster⁸⁹. Seguindo Foster, destaco do seu livro o trecho sobre a alegoria na arte pós-modernista, a propósito do ensaio de Owens, cujos alicerces se sustentam na teoria da alegoria de Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão*, de 1928. Diz Foster:

A arte pós-modernista é alegórica não só por sua ênfase nos espaços em ruínas (como nas instalações efêmeras) e nas imagens fragmentárias (como em apropriações da história da arte e dos meios de comunicação de arte), mas, acima de tudo, por seu impulso para subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica – em suma, por seu impulso para explorar a lacuna entre o significante e o significado⁹⁰. Owens cita essas

⁸⁸ Os pós-estruturalistas como Derrida demonstram a fluidez, a variabilidade e a contingência do sistema de linguagem, em oposição à rigidez deste sistema defendida pelos estruturalistas. Para Derrida o significado não está colado ao significante e, por algumas variáveis, não pode ser concebido como fixo e certo. (A mesma distinção entre o símbolo e a alegoria, tão cara a Owens). De acordo com Foster, Owens expõe a ligação entre a fragmentação na arte pós-modernista e o descentramento na linguagem por Derrida ao se referir à introdução da linguagem na arte, nos anos 1960, o que desloca “a ordem visual do modernismo e prepara o espaço textual do pós-modernismo.” FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 91-92.

⁸⁹ OWENS, Craig. *The allegorical impulse: Toward a theory of postmodernism*. *October*, nº 12 e nº 13, 1980 apud FOSTER, 2014, p. 92.

⁹⁰ Foster aponta um problema nessa exposição porque esses dois impulsos – o simbólico do modernismo e o alegórico do pós-modernismo – encontram-se na definição de arte moderna concebida por Baudelaire em *O pintor da vida moderna* (1863): “Por modernidade eu entendo o transitório, o fugidio, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1863 apud FOSTER, 2014, p. 92-93). Foster ainda faz restrições ao método utilizado por Owens para estabelecer outras diferenças entre os dois movimentos, na página 93.

práticas em específico: “Apropriação, *site-specificity*, impermanência, acumulação, discursividade, hibridização”⁹¹.

Campos abertos a experimentos, as instalações começaram a invadir o cenário artístico mundial a partir das décadas de 1980 e 1990, embora o termo instalação tenha sido incorporado ao vocabulário das artes por volta de 1960. Nas instalações, os elementos constitutivos podem se situar num espaço restrito, ou projetar-se no espaço, espalhando-se nas salas de museus, nas galerias de arte e mesmo nas ruas das grandes cidades, quebrando paredes e ultrapassando os limites espaciais, como a instalação de Nuno Ramos **Ai, pareciam eternas (3 lamas)**, de 2012, uma das instalações classificadas como *site-specific* ou arte *in situ* – instalações projetadas para um local específico, de caráter intransportável. Essa *site-especificity*, estratégia da arte contemporânea (como já identificada por Owens), revela-a como alegórica principalmente nas instalações criadas para um determinado lugar; algumas parecem ter sempre existido naquele local – e aqui me lembro das gigantescas esculturas **East-West / West-East**, de Richard Serra, que se estendem por um quilômetro no deserto do Catar e também de **Minuano**, conjunto de blocos de mármore e espelhos, de Nuno Ramos, na fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina. Essas instalações passaram a fazer parte da paisagem, sofrendo um processo irreversível de dissolução e decadência, pela erosão ou até por ataques de animais e de humanos. Serão ruínas, ou melhor, já se pode dizer que são ruínas, por seu distanciamento das esculturas originais. A ruína constitui-se em emblema alegórico por excelência, conforme Benjamin estabeleceu na **Origem do drama barroco alemão**: “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como topopaisagem petrificada” (BENJAMIN, 1984, p.188). A alegoria barroca de Benjamin, mais do que revelar ao observador a história da humanidade e a sua própria como catástrofe, constitui-se como uma categoria estética para explicar os traços da arte do tempo. Owens informa que a alegoria, rejeitada no modernismo, passa a ser reconhecida como possibilidade estrutural inerente a toda obra de arte, no pós-modernismo. Desse modo, se das obras contemporâneas – como as esculturas de Richard Serra e os blocos de Nuno Ramos – só restarem fragmentos, estilhaços, ruínas, deles ressurgirá outro sentido para a história do

⁹¹ Ibid., p.92.

nosso tempo. Eles recontarão essa história e o destino dos homens que a escreveram, a morte.

Na literatura de Nuno Ramos, de teor alegórico, são agenciados fluxos exteriores ao texto, como em **Balada** (1995), obra exponencial por se apresentar em formato de livro – com capa e título – mas sofrendo uma intervenção plástica. **Balada** se compõe de 896 páginas brancas, com uma perfuração de bala de revólver no centro e resíduos de pólvora já na primeira página. A bala se encontra na página 700; os buracos formados por ela vão se esgarçando até o ponto onde ela se deteve. Para tentar explicar esse gesto do artista – que não pode estar a fazer apologia da violência contra o livro, contra a literatura, ele, um escritor – Vilma Arêas se apropria das palavras de Alberto Tassinari: “Há um caos, uma desordem, que poderia pôr tudo a perder. Para gerar a obra o gesto esbarra na resistência da matéria (...) o artista quer exhibir o gesto enquanto tal” (TASSINARI, apud ARÊAS, 2012, p. 188).

Há que se lembrar que o termo “balada” é uma modalidade poética musicada e cantada, com acompanhamento coreográfico, composta para as festas de colheita no ambiente agrícola da Idade Média. Foi ressuscitada pelos românticos, incluídos, entre eles, Goethe, Schiller, Garret, Victor Hugo e Poe. Do poeta americano, a balada romântica **The Raven**, assim foi formada: dezoito estrofes iguais, com cinco versos longos e um mais curto, “*nevermore*”, estribilho repetido ao final de cada estrofe. As baladas são poemas narrativos com aspecto dramático, como é o caso do **The Raven**.

A balada ainda foi usada pelos modernistas brasileiros como Guilherme de Almeida, Jorge de Lima, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Também na música erudita, temos as baladas (peças para piano) de Chopin, de Brahms e de Liszt, do século XIX. Na **Balada**, de Nuno Ramos, importa ressaltar a mescla de dois campos de atividade do artista visual e escritor. Se em **Cujo**, de 1993, temos em palavras um diálogo de transcodificação semiótica entre suas pinturas, esculturas, instalações e intervenções, em **Balada**, a representação de tamanha violência é edificada plasticamente. Desde o título, esse

livro sem palavras carrega a ambiguidade desejada pelo artista e a carga dramática oferecida pela modalidade poética da balada; em **Balada**, o artista plástico e o poeta se inserem e se inscrevem – de maneira nada pacífica, num ato extremo de dilaceramento – nas páginas do livro, no afã de ultrapassar as fronteiras entre as duas linguagens e, mais do que isso, de desconstruir os signos que ele mesmo tece.

Em seus livros, percebe-se a busca de outra construção narrativa, num processo que envolve a “ansiedade da arte”, expressão de Harold Rosenberg (ROSENBERG, 2004 apud DALCASTAGNÈ, 2012, p. 136), crítico de arte norte-americano. Essa ansiedade não se refere à ansiedade natural do artista em seu processo de criação, mas àquela resultante da consciência de seu papel no seu tempo. E como representar o próprio tempo é difícil, já que se está fincado no olho do furacão, como já disse, com outras e versadas palavras, Paul de Man (MAN, 1971 apud CONNOR, 1993, p.12), essa ansiedade surgiria “não como um reflexo da condição dos artistas, mas como resultado da reflexão que eles fazem sobre o papel da arte em outras atividades humanas”, levando o artista ao questionamento da própria arte ⁹².

Os textos de Nuno Ramos, por revelarem o mundo por meio da palavra remetem a outros códigos estéticos; constituem-se como uma ontologia do presente, vendo-o / lendo-o como arte e por meio de diversas linguagens, aproximam-se da filosofia. Segundo o Professor Helton Adverse, da Universidade Federal de Minas Gerais, a expressão “ontologia do presente”, usada por Foucault ⁹³, traz o sentido de realizar uma atividade filosófica para diagnosticar o presente:

Mas na ocasião em que descreve seu próprio trabalho como uma “ontologia do presente” o que está em questão são as formas pelas quais o sujeito pode constituir a si mesmo. Foucault observa, porém, que a autossubjetivação não se efetiva em um vazio social ou político. Pelo contrário, constituímos a nós mesmos como sujeitos estabelecendo relações intersubjetivas inseridas em jogos de poder e em redes de saber. Nos trabalhos finais de Foucault, contudo, o eixo privilegiado é o da subjetividade e é a partir dele que se estruturam os eixos do poder e do saber (ADVERSE, 2010, p. 149-150).

⁹² Ibid., p. 136.

⁹³ Foucault usou a expressão em aula do curso **Le gouvernement de soi et des autres** (1983), que foi publicada em livro em 2008 (ADVERSE, 2010, p. 129-152).

A propósito, a expressão *ontologia do presente* contém em si forças contrárias: *ontologia*, na tradição filosófica, remete ao ser (em Parmênides, o ser imóvel; em Aristóteles, a substância) e ao poder totalizador dos universais. E *presente* remete à atualidade, lugar por excelência do movimento, e à reafirmação do valor da singularidade.

Esse diagnóstico do presente e reafirmação da sua singularidade encontramos no livro *Ó*, cujos assuntos são aparentemente corriqueiros: corpo, linguagem, morte, manias e hábitos, perda de tempo, galinhas, bonecas russas, teatro, a canhota (a mão esquerda), o tempo, tecnologia, cidade dos cães, cidade dos homens, pai sumido, bode, coisas abandonadas. Da orelha da capa do livro retiro o trecho abaixo, escrito por José Antonio Pasta, em que é ressaltado o talento do autor na sua lida com as letras e as artes – que por diversas vezes trocam de posição ou, num processo anamorfótico, tornam-se outra coisa – para “... 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, para se perder de mim (...), não tranco afetos, cheiro, memória”⁹⁴.

Como Nuno é artista plástico renomado, tendemos a achar que ele vem das artes plásticas para as letras, mas este *Ó* faz pensar que na verdade ele está voltando, que, em sua aventura expressiva, as palavras são um primeiro fascinador, contra cuja resistência e vezo metafísico ele lança de volta um corpo, um corpo plástico, o seu próprio e os corpos do mundo, coisas, bichos e gente, carne mísera e exultante, com um impudor e uma dilaceração de Terceiro Mundo que fariam corar, digamos, aquele corpo que pensa, da filosofia francesa. Este *Ó* esquadrinha esse embate por todos os lados, com imaginação solta e lógica implacável, com verve e humor extraordinários, que eu, como leitor, não gostaria de perder (PASTA, 2009).

Revela-se em *Ó* a busca de uma linguagem de origem, busca que se realiza no texto, por meio da figuração criada com onomatopeias (a partir do título), prosopopeias, parábolas, oximoros, paródias, numa escrita que se estende sem pressa de parar em final de capítulo, de certa forma desconectada do todo do livro, se temos em mente a narrativa tradicional. Um narrador em 1ª pessoa revela a sua tentativa de ligar palavras a algum sentido:

⁹⁴ RAMOS, Nuno. *Ó*. 2ª. reimp. São Paulo: Iluminuras, 2009. p. 155.

Acabo por me conformar com uma vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo, e como um modelo mal-ajustado ao modelado permaneço em meu torpor indagativo, deitado na relva, tentando unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas”⁹⁵.

Parecem-me coerentes com essa intenção de busca de uma linguagem primeva os tantos “ós” que compõem **Ó**, desde a capa. Mas esses “ós” não são exclusividade do livro que tem um deles como título: no poema 41, de **Junco**, ele aparece num dos versos em que o poeta constata ser este um mundo preenchido, sem “nada vago”: “Dizemos ó / e nosso corpo / expande a baía / badala a amígdala/de um sino contínuo...”⁹⁶. Mais recentemente, num artigo de jornal sobre a exposição **Ensaio sobre a dádiva**⁹⁷, na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Nuno Ramos se refere a um momento, em sua arte, “menos sublime, menos épico, **menos ó**, menos Nuno nesse sentido”⁹⁸. (grifo meu). Ao que eu acrescento, menos sombrio, menos funéreo, mais leve, com menos exibição de materiais. A matéria apaziguada.

No panorama da arte ao longo das últimas décadas, a exploração do tema do corpo tem sido uma prática corrente. Nuno Ramos, em **Ó** (2008), torna o corpo do narrador o escopo das suas reflexões, desde o primeiro capítulo e de suas primeiras frases: “Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes. Tateio minuciosamente as pequenas saliências da pele, os pequenos pelos que vão crescendo enquanto caem, e empalidecem, e parecem, aos poucos, cobertos de giz”⁹⁹.

A relação de Nuno Ramos com a literatura é corporal. As marcas do corpo – cicatrizes e excrescências – estão inscritas no corpo do texto / no texto / corpo. É o que pode ser visto em “Manchas na pele, linguagem” e “No espelho”, de **Ó**. Nesses textos e em outros de **Cujo**¹⁰⁰, a experiência física se metamorfoseia em

⁹⁵ Ibid., p. 19.

⁹⁶ RAMOS, Nuno. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011, p.103.

⁹⁷ Ver: “Ensaio sobre a dádiva [um roteiro]” (RAMOS, 2007, p. 329-341) – roteiro/projeto que se tornou filme e exposição em 2014. E também: FURLANETO, Audrey. “Com objetos reais: Um novo Nuno Ramos”, **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 jun. 2014. Segundo Caderno, p. 8.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ RAMOS, op. cit. p. 11, nota 95.

¹⁰⁰ RAMOS, Nuno. **Cujo**. 2ed. São Paulo: Ed.34, 2011. “A carne é o ponteiro grande. Os ossos, o

acontecimento estético: “Eu estava me arrastando, como um bicho com um espinho na pata. Meu corpo queria dormir e eu mal acordara. Era o androide do seu cansaço, guiado por ele” ¹⁰¹. E ainda: “Nosso corpo é um fole permissivo onde o ar, os ruídos ou os odores (como as bactérias e os pequenos organismos) penetram sem barreira” ¹⁰². Em **Junco**, neste fragmento do poema 37, a representação do corpo, no caso, dos braços, se faz como pás: “... Eu, ai, movia sozinho / os montes de areia e signo / com a matéria dos meus braços / e pás, as pás // eram parte desses braços / cavando / covas / onde pudesse achar / melancolia muda” ¹⁰³. Trago palavras de Luiz Ruffato, que também entretece sua escrita literária a uma escrita corporal:

... Percebi que ao invés de tentar organizar o caos – que mais ou menos o romance tradicional objetiva – tinha que simplesmente incorporá-lo ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual (RUFFATO, 2010, p. 3).

Lendo Ruffato e os textos de Nuno Ramos, é possível reconhecer – no sentido de fazer lembrar – o ensaio de Merleau-Ponty, “O olho e o espírito” (1960), quando o pensador se refere ao envolvimento físico do pintor – atributo estendido aqui aos outros tipos de artistas visuais e aos escritores – com o mundo ao redor, deixando-se impregnar pelos cheiros, vozes, cores e absorvendo os gostos e os impactos da metrópole e as sensações alheias, para torná-las suas. Como confessa Ruffato, o pintor – o artista – transforma essa massa informe de sentimentos e sensações em matéria-prima de seus objetos artísticos:

O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um espírito que pudesse pintar. Empréstado seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 278).

pequeno.” (p. 57); “Ossos, carne, tendões, pele são os quatro princípios do corpo. Uma montanha de ossos receberá carne e não será corpo, receberá pele e aí será corpo. Ainda não terá movimento dentro dela, nem produzirá movimento ao seu redor, mas terá o aspecto detalhado de um corpo e todas as suas possibilidades.” (p. 62-63); “Osso feito de carne.” (p. 65); “Nosso corpo é um fole permissivo onde o ar, os ruídos ou os odores (como as bactérias e os pequenos organismos) penetram sem barreira.” (p. 69); “A cara da criatura é a nádega de Deus” (p. 73).

¹⁰¹ Ibid., p. 41.

¹⁰² Ibid., p. 69.

¹⁰³ RAMOS, op cit. p. 95, nota 97.

Nuno Ramos encarna bem a noção de pintor trazida por Valéry: “emprega seu corpo”. Em um vídeo ¹⁰⁴, o artista descreve o modo como faz seus quadros: as “operações pictóricas”, como as denomina, são realizadas mais com o corpo, as telas dispostas no chão. Como resultado final, o quadro visto pelo espectador ou pelo próprio Nuno Ramos não é o mesmo que ele pensara ter feito.

Em **Junco** (2011), a epígrafe anuncia o tom do livro com os versos da poetisa modernista americana Marianne Moore (1887 – 1972): “*The sea has nothing to give / but a well excavated grave*”. No livro, os textos – poesia e fotografia – funcionam como amostra do mundo, um mundo nada acolhedor, onde são encontrados cães mortos, árvores mortas, juncos jogados na areia da praia, restos. Como traço peculiar da obra de Nuno Ramos, essas personagens se sucedem e se repetem, agora transfiguradas: o “cão-lagarto”, “um cor- / po unha sem cinza ou cimento / mas odor”, “o cão no asfalto / com a vida-vidro, a vida-bicho / a vida-pedra, mas sem ar dentro”. Nos primeiros versos do poema 7, a metamorfopsia do poeta se revela na observância da natureza: “Não sei fazer do cão uma pedra / dura, da alga um jacarandá / mas sei que alguém / maré ou lua / faz isso por eles” (p. 23). E continua, no poema 8: “Até que em meio/a tanto tecido / morto, molhado / o mineral (que há) / se encrespa / e dorme geológico / dentro de você. / Como um magneto, um megalito / um pâncreas calcário” (p. 27); no poema 10: “Meu próprio pulmão vira alga / parado sobre a pedra / e renasce naquele pássaro / sem penas / cansado de ser folhagem” (p. 32). Nessa busca constante da coisa em metamorfose ou metamorfoseada, o poema 11 se revela uma homenagem ao polvo: “Por fazer do mar gelatina / e tirar da areia sua opaca / modelagem / é a ti que canto, polvo / coisa mole e desabitada / pelo arcabouço de uma ossada / pronto para a metamorfose / lagarta transparente / onde recentes bichos humanos/mastigam estrelas íntimas...” (p. 35).

Ainda nos poemas, muitas outras personagens: “sete aves de asas pretas”, “sete grouns”, “enguia de areia”, “polvos”, “lagartos”, “pássaro sem penas”, “lagarta transparente”, “bichos humanos”, “corvos”, “o último urubu do mundo”, “peixes mordendo / polvos”, “pássaros sem asma / fodendo”, “siris”, “mortos”,

¹⁰⁴ Informações disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=h3us8prTRBQ>>. Acesso em: 26 abr. 2014.

“bichos”, “homens”, “brancos aspargos”, “carvalhos mortos”, “viúvos obesos”, “troncos sólidos”, “juncos moles”, “cachorros vivos”. Elas podem ser encontradas na praia, “parede nenhuma, abóbada vazia / ovário e cemitério dos siris” (p. 13); na cidade: “no asfalto aceso pela cal” (p. 21) ou em qualquer lugar: “um lugar não é uma luz / talvez sua sombra / largada no chão” (p. 57); no mundo: “mundo, meu mundo, este mundo / que me abraça e que respiro...” (p. 71).

Nos versos desse artista de imagens e de palavras, o lirismo reside no coloquial narrativo, como no poema 37:

Tão nítida que pus as lentes negras:

Praia
 formada por palavras
 monte de palavras
 dejetos de palavras
 mascaradas, cuspidas
 que o vento arrastava
 e tecia
 formando
 (incrível!) poemas.

Eu, aí, movia sozinho
 os montes de poeira e signo
 com a matéria dos meus braços
 e pás, as
 pás

eram parte desses braços
 cavando
 covas
 onde pudesse achar
 melancolia muda.

(RAMOS, 2011, p. 94-95)

Na imagem das “covas” descrita no verso 19, encontramos a similaridade com *a bem escavada tumba provida pelo mar*, dos versos de Marianne Moore

(1981), escolhidos para epígrafe do livro. Com as lentes negras da soturnidade, o eu poético / narrador procura melancolia na praia, sensação que Nuno Ramos imprime em seus múltiplos textos. Evidencia-se, no poema, o fator metamorfose, recorrente em sua obra. Transformar uma coisa em outra, palavras em praia, palavras em poemas tecidos pelo vento... Artifício engenhoso que o leva a mudar braços em pás, pás que antes de escavar as covas participaram da elaboração das palavras, matéria prima de Nuno Ramos. Novamente na praia, no poema 35, o poeta avisa: “*Um poema se fez!*”¹⁰⁵

Ainda em **Junco**, em uma referência explícita aos versos drummondianos de “A máquina do mundo” (cuja fonte está em Camões), Nuno Ramos constrói a sua própria máquina do mundo no poema 43¹⁰⁶. Num dia que se anuncia “... próprio, pessoal, intransferível / no formato circunflexo do meu rosto...”, ele mistura a bota de Van Gogh¹⁰⁷ aos cachorros, aos lagartos e siris, aos bonecos de piche e aos versos de Drummond, para revelá-la: “... esse espelho enciclopédico / esse sol de mil reflexos / esse lagarto de mil rabos / em que o dia inteiro se explicava...” A máquina do mundo de Ramos revela um mundo em que “tudo se perdeu, bateu / na trave”, muito diferente do “tal apelo assim maravilhoso” feito pela máquina ao poeta itabirano.

(...)

olha
repara
ausculta

essa riqueza sobrando a toda pérola
essa ciência sublime e formidável
mas hermética

¹⁰⁵ RAMOS, op cit. p. 89, nota 97.

¹⁰⁶ Em “Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante”, Wilberth Salgueiro diz: “Ora, o parâmetro primeiro da poesia presente é a poesia feita, e refeita, há tempos. (Tradição é valor, sim, que se acumula à moda antropofágica: a gema da comida fica no corpo, a casca se assopra.)” (SALGUEIRO, 2013, p. 17).

¹⁰⁷ VAN GOGH, Vincent. **A Pair of Shoes**, série de pinturas realizadas nas cidades de Paris (1886-1887) e Arles (1888).

essa total explicação da vida
 – tudo se perdeu, bateu
 na trave

(RAMOS, 2012, p. 110)

Se na poesia de Baudelaire, Benjamin constatou o entrelaçamento da antiguidade com a modernidade, o que a torna alegórica, no poema de Nuno Ramos os fragmentos do poema de Drummond fundamentam a edificação da outra máquina – alegoria do mundo contemporâneo. Se o poeta mineiro hesita e perde a chance de embarcar na sua máquina do mundo, ao poeta paulista resta uma lágrima em que todos – bichos e pessoas – da sua vida se refletem. Resta-lhe ainda a visão da queda, na “areia fétida de um perfume onde a vida se mascara”, do “espelho enciclopédico”, do “sol de mil reflexos”, do “lagarto de mil rabos”, para tudo acabar em areia e praia ¹⁰⁸. Fragmentos, estilhaços do mundo, disso são feitas as alegorias de grande parte da obra de Nuno Ramos.

Benjamin vê a alegoria como uma “escritura emocional” que procede por figuração e que só aparece onde há um “abismo entre o ser figurado e a significação”. In: Buci-Glucksmann, que acrescenta: a alegoria “fixa os sonhos, desnudando o real”. Decompondo-o. Fragmentando-o. “Fragmento” vem de *fragmentu*, do latim *frangere*, “quebrar”. Noção que lhe pertence: a de participar de um inteiro *in absentia* (CHULAM, 1998, p. 191).

Entre esses fragmentos do mundo, a instalação **Minuano** descrita no texto “Minuano (diário de um trabalho)” ¹⁰⁹, revela o *modus operandi* do artista e também os seus sentimentos no tocante ao local da instalação, à reação dos passantes (animais e homens) e à sua própria obra, em relação dialética com o espaço em derredor. Esses sentimentos e percepções podem ser traduzidos nesta frase: “Gosto de poças e pantanais, animais apodrecendo, sólidos que afundam, tudo que logo desaba – mas, estranhamente, queria *fixar* isto” ¹¹⁰. As imagens que constrói por meio de palavras, fotografias, instalações, etc., parecem ser a tentativa de fixação do transitório, do fugaz, do mundo em desaparecimento: cães mortos, breu derretendo.

¹⁰⁸ RAMOS, op. cit. p. 115, nota 97.

¹⁰⁹ RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**. Projetos, roteiros, ensaios, memória. São Paulo: Globo, 2007. p. 220-241.

¹¹⁰ Ibid., p. 227.

As instalações, geralmente transitivas, ocupam um determinado espaço por um período, até serem desmontadas. Talvez uma das estratégias encontradas na arte contemporânea para falar dessa transitoriedade, a impermanência das instalações *site-specific*, dá a medida da sua circunstancialidade. Mesmo aquelas que não são destruídas após um tempo de exposição, como as referidas anteriormente (de Richard Serra e de Nuno Ramos), são deixadas sob a ação da natureza; assim, essas obras tornam-se um “emblema do transiente, a efemeridade de todo fenômeno; é o *memento mori* do século XX” (OWENS, 1980, p. 7; tradução própria). Elas se situam naquele local e naquela disposição para significar algo, ou melhor, para que um texto/um fato seja lido através de outro, como numa alegoria. Cabe aqui lembrar a **Instalação 111** (1992), de Nuno Ramos, que hoje só conhecemos por meio de filmes e, principalmente, pela fotografia, como outros trabalhos do autor. Para Owens, o uso da fotografia – e, acrescento, do registro fílmico – para a preservação do trabalho sugere o potencial alegórico destes recursos, que como a alegoria, ligam-se à “transitoriedade das coisas (...) e ao resgate delas para a eternidade”, repetindo Benjamin em **Origem do drama barroco alemão** (OWENS, 1980, p. 71; tradução própria).

Esse aspecto transitivo das instalações parece atrair Nuno Ramos, atração que ele expõe em alguns de seus textos, como os encontrados em **Cujo**: “(...) Além disso, no limite, a escultura deve durar um instante. Se dura para sempre, não dura para ninguém”¹¹¹. “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?”¹¹². “O ideal é que tenha reflexos e que não dure muito. A umidade favorece as duas coisas”¹¹³.

Há uma aproximação desses escritos com as obras plásticas de Nuno Ramos, em que sobressai a discursividade. A discursividade é outra estratégia da arte contemporânea, mas também encontrada na arte da vanguarda europeia, como em Magritte, que apresenta palavras e frases nas suas telas, como no famoso quadro **La trahison des images**, de 1929 (*Ceci n'est pas une pipe*), ou em **L'usage de la parole**, de 1928 (UMLAND, 2013, pp. 101 – 127). Aproveitando-se da frase

¹¹¹ RAMOS, op cit. p. 33, nota 101.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Ibid., p. 41.

Ceci n'est pas une pipe, de Magritte, Biaggio D'Angelo, em seu artigo sobre *Ó*, de Nuno Ramos, ao referir-se à “atemporalidade textual” do livro, diz: “*Ceci n'est pas un Roman*”. Ou, melhor ainda: “*Ceci n'est plus un Roman*”¹¹⁴. Negando-se a identificá-lo como romance, ele aponta para as modificações ocorridas nessa modalidade do gênero narrativo: “isto não é *mais* um romance”, é outra coisa.

A importância da discursividade no desenvolvimento da arte, sobretudo a partir dos anos 1960, mede-se em dois aspectos: nos textos didáticos dos próprios artistas, como os dos minimalistas Donald Judd e Richard Serra, explicando eles mesmos suas obras, teorizando sobre o movimento do qual participavam; e nos textos expostos como as obras visuais. Esses dois aspectos são contemplados no conjunto da produção de Nuno Ramos.

A “relação de coalescência” que se estabelece entre as obras visuais e as palavras é assunto de “A pintura no texto”¹¹⁵, de Jacques Rancière. Longe de compactuar com aqueles que denunciam a “crise da arte ou sua submissão ao discurso estético”, Rancière demonstra como as palavras dão visibilidade à arte, especialmente à pintura, tema da sua conferência. No texto, ele discute a autonomia da arte, discriminando o que é arte e o que é técnica, e o conceito de arte como disjunção, contrapondo-se ao sistema das belas artes, que se sintetizava no conceito de mimesis: “a mimesis não é a semelhança, mas certo regime da semelhança”¹¹⁶; da liberdade conquistada pela pintura no século XIX, depois do longo percurso de submissão às hierarquias poéticas. Para Rancière, a ruptura ocorrida não significou uma separação entre a pintura e as palavras, pois “as palavras a requalificam”: a palavra “é a potência que escava a superfície representativa para fazer aparecer a manifestação da expressividade pictural”¹¹⁷. Em relação ao texto crítico na contemporaneidade, ele afirma:

O texto crítico, na era estética, não diz mais o que o quadro deve ou deveria ser. Diz o que ele é ou o que o pintor fez. Mas dizer isso é articular de forma diversa a relação do dizível com o visível, a relação do quadro com

¹¹⁴ D'ANGELO, Biaggio. *Ó*, o lugar da negatividade. (PEREIRA, 2011, p. 310).

¹¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. A pintura no texto. In: RANCIÈRE, Jacques **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 86.

aquilo que ele não é. É reformular de outra maneira o *como* do *ut pictura poesis*, o *como* pelo qual a arte é visível, pelo qual sua prática coincide com um olhar e depende de um pensamento. A arte não desapareceu. Mudou de lugar e de função. Ela trabalha na desfiguração, na modificação do que é visível sobre sua superfície, portanto, em sua visibilidade como arte ¹¹⁸.

O pensador francês lembra ainda da relação entre arte e palavras nas colagens cubistas ou dadaístas, na *pop art*, nos novos realistas, ou nos “escritos nus” da arte conceitual – que remete às obras de Joseph Kosuth, algumas já comentadas neste trabalho. Reitera que “as formas sempre se fazem acompanhar pelas palavras que as instalam na visibilidade” ¹¹⁹, ou seja, as artes visuais devem sua existência – a sua apreciação pelo espectador – às palavras que as interpretam. Em outras palavras, Rancière diz que a arte pela arte não sobrevive. Nessa etapa da sua argumentação, volta-se para a tese de Hegel sobre o “fim da arte”, fazendo uma leitura menos pessimista das afirmações hegelianas.

Numa conferência proferida em 2002 e depois transcrita no livro **O destino das imagens** (2003), com o título de “A frase, a imagem, a história”, Jacques Rancière, a propósito do processo de criação de Godard, em **História(s) do cinema**, destaca as apropriações das outras artes feitas pelo diretor francês para montar o documentário: “E ele o apresenta num entrelace de palavras, frases e textos, pinturas metamorfoseadas, planos cinematográficos misturados com fotografias ou fitas de cinejornal, eventualmente ligadas por citações musicais” ¹²⁰. Rancière discorre sobre essa mistura de linguagens nas artes, essa articulação de signos visuais formando um discurso, cuja propagação ele atribui aos cubistas e dadaístas e aos multiartistas, a quem ele nomeia: o sul-coreano Nam June Paik, o polonês Wodiczko, a suíça Pipilloti Rist e ao próprio Godard, sem se esquecer de alguns precursores lá do século XIX, como Balzac, Victor Hugo, Wagner e Zola ¹²¹.

Para tentar explicar o processo de criação de Nuno Ramos, Júlia Studart, no seu livro-antologia **Nuno Ramos** (2014) lança mão da expressão “frase-imagem”, usada por Rancière nessa mesma conferência. Ela se detém em **Noite morta**,

¹¹⁸ Ibid., p. 89.

¹¹⁹ Ibid., p. 99.

¹²⁰ Ibid., p. 51-52.

¹²¹ Ibid., p. 52-53.

caderno publicado durante as comemorações do centenário de Oswald Goeldi, em 1995, com participação de Nuno Ramos, que reunia gravuras de Goeldi a poemas de Manuel Bandeira – como o que dá título ao caderno –, para exemplificar o uso das frases-imagens pelo artista paulista. Júlia destaca que, embora haja o diálogo entre as obras, os poemas de Bandeira não podem ser entendidos como legendas das imagens de Goeldi.

O próprio Rancière esclarece que a expressão “frase-imagem” não se limita à união de palavras e imagens, mas se encontra como potência de expressão no romance, no teatro, no cinema, na fotografia, burlando o sentido de frase como dizível e imagem como visível. E continua:

Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. A função-frase ainda é a de encadeamento. Mas, a partir daí, a frase encadeia somente enquanto ela é aquilo que dá carne. E essa carne ou essa consistência, de modo paradoxal, é a da grande passividade das coisas sem razão. A imagem tornou-se a potência ativa e disruptiva do salto, da transformação de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união dessas duas funções ¹²².

Como Godard se utiliza do recurso da montagem para contar a história do cinema, embaralhando imagens e textos – que aparentemente falam de algo diferente –, Nuno Ramos também trabalha com múltiplos gêneros – ficção, diário, poesia, ensaio, teatro, roteiro (cinema) – quase sempre construindo frases-imagens, em obras cujo sentido se potencializa com o “choque dos heterogêneos”, ainda secundando Rancière ¹²³.

A propósito, no livro **Cujo** (1993) há uma espécie de fragmento de memórias de difícil entendimento. Inicialmente, ele foi escrito com vaselina e óleo na parede e no chão onde foi montada a instalação **Aranha** (1991). A obra plástica, de aproximadamente 600 x 300 x 300 cm, representa uma aranha parcialmente visível,

¹²² Ibid., p. 56.

¹²³ Ibid., p. 65.

construída com vaselina, pelúcia, algodão e tule. O texto não tem relação aparente com o inseto representado, nem com os materiais que o compõem. Mas essa composição de dessemelhantes – palavra / obra plástica – pode ser mais uma daquelas composições explicadas pela frase-imagem, de Rancière.

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Quis ficar acordado mas dormi. Estava deitado e a grama alta não me deixava ver. Os olhos esbugalhados quase morriam pela última vez. Estava ali desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Quis o sono, a arca, algum algarismo romano. Quis o homem, mas não este aqui. Quis um deus, mas não este aqui. Ouvei os mil ruídos sem saber do quê. Estava debruçado sobre a grama. Quis virar o corpo e olhar o céu mas não este aqui. Quis olhar a carne desde o comecinho, por trás da pele mas não demasiado profundo. Quis olhar a carne e a raiz da primeira planta (esta só tinha caule). Quis o medo mas não disso aí. Quis dizer: disso aí. Quis virar o corpo mas sem me mexer. Estava morto desde a primeira planta. Estava morto bem morto desde o comecinho da primeira planta. Era um fóssil da primeira planta mas não esta planta aí. Quis dizer: esta planta aí. Quis olhar, olhar, olhar isto aqui. Estava debruçado sobre a grama alta sem me mexer. Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui (RAMOS, 2011, p. 28-29).

Do mesmo modo, podemos estabelecer um paralelo entre a escultura **Craca** (1995), que participou da Bienal de Veneza de 1996, e o texto de abertura de **O pão do corvo** (2001) – um conto –, por meio deste fragmento:

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 (...) Algo dentro das coisas está sendo disfarçado, escondido a qualquer preço, e até o 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. A agregação infindável da Gravidade, da massa caindo sobre a massa, matéria abraçando matéria num apetite sempre renovado, constitui a expressão mais evidente deste princípio. É como se um ser primordial, pleno numa gargalhada antiga, percebesse uma fenda em seu corpo ou pus em seus olhos, uma penugem de cor estranha em seu pelo ou ainda uma má-formação em seus membros. Antes de abismar-se na tristeza, envergonhado com o que percebeu, conseguiu ainda recobrir-se com o que havia à sua volta, apanhando tudo o que deixara escapar de si, pois até pouco fazia parte de seu corpo perfeito a matéria de que agora se vestiu – a

poeira e a terra, a folhagem e a penugem, o fogo explosivo das estrelas e a escuridão congelada...¹²⁴



Figura 1 – Nuno Ramos, Craca, 1995. Alumínio fundido, detritos de ossos e conchas. 300 X 300 X 600 cm. Bienal de Veneza, 1996. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=95&cod_Serie=28>. Acesso em: 5 abr. 2014.

O conto nada diz a respeito da escultura, mas traz elementos que afirmam e reafirmam o revestimento de algo: “A agregação infundável da Gravidade, da massa caindo sobre a massa, matéria abraçando matéria num apetite sempre renovado, constitui a expressão mais evidente deste princípio”¹²⁵. No caso de **Craca**, o artista registrou em foto os elementos que a formaram, além do alumínio: cera, flores, folhas, conchas e até um peixe, cujos ossos sobressaem na superfície

¹²⁴ RAMOS, Nuno. Lição de Geologia. **O pão do corvo**. São Paulo: Ed 34, 2001. p. 9-10.

¹²⁵ Ibid., p. 9

da obra. A palavra “craca” que dá título à peça, dicionarizada, aproxima-se dessa escultura numa de suas acepções: denomina uma espécie de crustáceos marinhos que vivem colados a rochas, conchas, corais, madeiras e outros objetos flutuantes, sob uma carapaça calcárea, que lembra um pequeno vulcão (Houaiss, 2002).

Craca (1995), obra alegórica, entre outras coisas, por falar da passagem da matéria à escultura, da vida em fluxo apanhada pela matéria quente, como corpos abraçados pela lava de um vulcão, ainda remete a este aforismo do mesmo livro: “O disforme acaba organizando-se pelas bordas”¹²⁶. Essa afirmação traz alguma semelhança com o processo de elaboração de esculturas a partir de alumínio, vidro, breu, asfalto derretidos, que tomam a forma do recipiente onde são contidos, assim que esfriam.

Também Craig Owens se refere à natureza “essencialmente pictogramatical” da obra alegórica, que compreende mistura de gêneros, como já visto em Duchamp. É possível estabelecer um paralelo entre o visual e o verbal, entre as obras plásticas e a literatura, reciprocidade essa estabelecida pela alegoria, conforme explicita Owens: “*words are often treated as purely visual phenomena, while visual images are offered as script to be deciphered*”¹²⁷.

A arte alegórica supera fronteiras estéticas, fenômeno recorrente no hibridismo da arte contemporânea. Em Nuno Ramos, palavras, frases, narrativas fazem parte de várias de suas obras plásticas. O livro **Cujo**, de 1993, traz na capa uma foto parcial do **Vidrotexto 1**, de 1991. As grandes dimensões dessa instalação, formada por vaselina, óleo e vidro – 30cmx600cmx300cm – comportam o texto que está reproduzido na página 69 do livro. Observa-se em Nuno Ramos, um artista que não se pode etiquetar como conceitual, a preocupação em tecer uma narrativa construída como uma montagem, pois se integra aos demais componentes da obra:

O som da chuva contra o som das fontes, o contínuo do céu de fora contra o contínuo do chão de dentro. Olho o desfile das vitrines misturadas, a prata enlutada dos seus brilhos e o cortejo fúnebre das mercadorias. Estou

¹²⁶ RAMOS, op. cit. p. 21, nota 101.

¹²⁷ “Palavras são frequentemente tratadas como fenômenos puramente visuais, enquanto imagens visuais são oferecidas como *script* a ser decifrado” (OWENS, 1980, p. 74). (Tradução própria)

bem de passagem, aéreo, sem pisar o peso das minhas solas, de suas bolhas. Estou deitado embora vertical, contra a corrente também aérea dos em-pé caídos, assim dormidos e sem raiz, mortos movidos. Trago os apostos trocados, a parafina no nariz, o óleo nas orelhas e a água por toda a parte. Há também o branco súbito em meio ao granito gris e comprimido (com buracos moles conquistados), o vidro transparente (com opacidades conquistadas), couros que são pele, peles que são carne, carnes que são osso, ossos brancos e a felicidade.

Ao ler esse texto, originalmente da instalação **Vidrotexto 1**, as expressões “desfile das vitrines misturadas” e “o cortejo fúnebre das mercadorias” levam-me a pensar em um sujeito percebendo-se neste mundo de mercado, nesta sociedade dependente do consumo, seguindo “aéreo”, como os demais frequentadores daquele espaço de compras, talvez um *shopping center*, “mortos movidos” pela promessa de felicidade das mercadorias expostas. Corroborando o meu pensamento a respeito do texto, o “sapato”, a “blusa”, o “vídeo”, imagens que se sucedem no parágrafo seguinte, na mesma página do livro parecem compor o desejo de consumo desse basbaque “cego entre as mercadorias”¹²⁸. Baudelaire, tra[du]zido por Benjamin, de imediato vem-me à lembrança.

Em **Fala, falante** (2006), texto exposto com outras obras visuais, formado por “palavras vindas de lugares inusitados”, há uma voz que indaga: “... O que se quer falar? Quem se quer conhecer? Falar, falar para quê? Para quem? (...) Fico examinando cada lugar como um lugar para uma voz, uma voz que preciso descobrir. Mais do que mudar as coisas, quero lhes oferecer sua voz. Mas qual voz? Aonde? E para quê?” (RAMOS, 2006, p. 46). Consegue-se ler nessas indagações a inquietude do artista a respeito do seu próprio fazer artístico, exibida despudoradamente na parede da galeria.

Fala, falante é um tipo de instalação ou intervenção. As instalações resultam da mistura de diversas linguagens, de materiais também diversos para a construção de um ambiente propício para o desenvolvimento da ideia (ou ideias) do artista; compreendem um aspecto dramático e performático, consideradas a visibilidade e a integração de seus elementos. Nesse campo de representação

¹²⁸ “Cego entre as mercadorias, sabia seus nomes de cor: sapato, blusa, vídeo. Podia recitá-los em caso de necessidade, de modo que ninguém percebesse”. RAMOS, op. cit. p. 69, nota 101.

podem ser montadas cenas de diversos tipos, de acordo com o interesse do artista, tornando visível a obra *in fieri* e o ambiente da sua produção. Coisas justapostas, materiais *kitsch* evidenciando temas também *kitsch*, formas fragmentadas, pinturas desconstruídas que se lançam fora da moldura, assim como objetos fixos em pinturas. Desenhos, pinturas ou esculturas, tiras de tecido, cordas, fios elétricos, restos de comida, pedras, cinza, breu, velas, tinta ou qualquer outra coisa, não importa: esses trabalhos parecem ser uma tentativa de traduzir uma ideia poética vinda à mente do artista. E ele busca diversas maneiras de apreendê-la e revelá-la. Como um poeta que constrói seu poema a partir de um tema, o artista visual, na tentativa de aprimorar a expressão, vai preenchendo os espaços do seu trabalho com os múltiplos recursos de que dispõe: justapondo-os, separando-os, arranjando-os de diversos modos, configurando uma *mise-en-scène* por meio de uma narrativa, um texto desconexo, uma videoinstalação... Porém, literalmente trágicos na sua poeticidade.

Com o mesmo esmero com que dispõe os diversos elementos ao montar uma instalação, Nuno Ramos usa as palavras – muitas palavras – para representar as muitas imagens que ele lança em fluxo nos seus escritos – escritos com imagens concretas e alegóricas. Textos-instalações, como prefiro chamá-los, reúnem o aparentemente não reunível; carregam, por meio de palavras, pedras, breu, vidro, água, piche, areia, chumbo, prata, tecidos etc., para serem expostos nos livros, como nestes fragmentos extraídos de **Cujo**:

Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso. Pedacos do mundo (palavras principalmente) refletiam-se ali e a cor dourada desses reflexos dava uma impressão intocada da realidade ¹²⁹.

Passei o asfalto frio sobre o breu, escurecendo-o. Parecia uma lama oleosa de grande toxicidade. Espalhei depois com um pincel o breu derretido sobre o asfalto frio para secá-lo. O resultado foi uma espécie de borracha brilhante, mineral, que recobria o feltro que estava por baixo de modo estranho. Agora eu tinha um pedaço de algo. Precisava erguer aquilo, dar forma, mas não sabia como determinar essa forma. Não sei por que qualquer escolha parecia tão falsa. Queria que ela aparecesse por si só. Então juntei simplesmente vários pedaços e costurei num tapete disforme.

¹²⁹ RAMOS, op. cit. p. 9, nota 101.

Mas os contornos desse tapete pareciam sempre encolhidos cuidadosamente. Acabei destruindo tudo. Não consigo passar da pele¹³⁰.

Nesses escritos, o artista revela um processo de montagem de instalações e reflete sobre o efeito delas. Entretanto, nas páginas 45 a 49 do mesmo livro, ele apenas empilha palavras – como se fossem pedras – dando-lhes um ritmo intenso, quase vertiginoso, porque entre vírgulas. A sequência de substantivos e de adjetivos, separados por vírgula, alude e caracteriza uma referência evocada no e pelo texto, que pode ser o conto de Edgar Allan Poe, “Uma descida no *Maelström*” (**Contos do grotesco e do arabesco**, 1981, p. 377-397). Como a maioria das palavras contém a vogal o, que dá um som oco e mais grave /o/, creio que o autor tenta reproduzir o som de águas violentas, de uma queda em espiral num abismo como o descrito no conto de Poe. O termo *Maelström*, em destaque logo no início da narrativa, assim como palavras do tipo “poroso”, “caudaloso”, “espumante”, “em rotação”, “naufragante”, “críptico”, possibilitam essa analogia, embora aqui não haja, de fato, uma narrativa da maneira tradicional; ele não conta nada, mas cria formas, imagens, com as palavras e expressões escolhidas, cuja sequência sugere plasticidade (cores, textura e forma). As vírgulas, algumas vezes, marcam uma oposição de sentidos (“crescente, decrescente”; “nascente, moribundo”, “sem cor, dourado”) e o hífen é usado na composição das novas palavras ou expressões, como “ocupa-bolso”, “sepulta-osso”, “engole-areia”... Muitas palavras desse ajuntamento, de origem diversa, são trissílabas, proparoxítonas e paroxítonas; por meio delas e as expressões “afunda-pé”, “engole-o-pé”, “penetra-pulmão”, “flutua-cabelo”, “sepulta-osso”, “engole-água”, pode-se ver e ouvir o que veem e ouvem os personagens de Poe, de cima da escarpa: o *maelström*, um turbilhão de água que arrasta para um abismo – o núcleo do turbilhão – tudo o que cai no canal em que ele se forma: árvores, barcos, animais e

¹³⁰ RAMOS, op cit. p. 19, nota 101.

O tema da pele em Nuno Ramos é discutido por Eduardo Jorge na sua tese de doutorado, da qual destaco o seguinte trecho: “Nuno Ramos não consegue passar da pele, pois sua obra plástico-literária é um acontecimento de superfícies, de simulacros, de experimentações que incorporam acidentes a partir dos fenômenos capazes de serem produzidos em situações específicas. A matéria plástica torna-se um fenômeno da animalidade como podemos observar a partir do uso do breu, do asfalto, do feltro e, enfim, das camadas que ele chama Pele. Ao invés de uma escultura, o artista constrói viscosidades, incluindo o mármore que ele utiliza em diversas peças para enfatizar um movimento erótico com uma força tumular da pedra e da matéria excessivamente sólida. Dessa relação, ele é capaz de manter a pele viva até que, intencionalmente, seja impossível passar da aparência, da pele” (OLIVEIRA, 2014, p. 122).

gente. Entendo que a expressão “6.8 na escala Richter” possa ter sido usada para sugerir a sensação vivida pelo personagem de Poe, ao ser lançado no abismo do *maelström*. Quanto a “*TILT*”, deduzo que o conhecido sentido de travamento de jogo não se aplica aqui. (E não vou procurar em vão outros sentidos, mas recorrer ao conto “Um comunicado sobre as palavras”, de **O pão do corvo**, para tentar escapar desse redemoinho. Nesse conto, Nuno Ramos separa as palavras em duas famílias – “as que são súbitas e as que roubam tempo”. “*Tilt*”, nesse texto do *maelström*, pelo menos para mim, funciona como uma “rouba-tempo”: “Para quem assim, roubando nosso tempo como um roedor nos leva para a sua toca ou um marsupial para a sua bolsa?”) (RAMOS, 2001, p. 15). E, pela análise de Flora Sussekind, em “Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos”, esse texto nada mais é que uma grande lista, que se encontra junto a outras listas, breves, no livro.

Para Sussekind, Edgar Allan Poe está presente em outro conto de **Cujo**, “Polvo conciso, sem braços”, que, de certa forma, evoca os contos de horror do escritor americano. Um narrador em primeira pessoa relata os momentos que antecedem a sua morte, tragado pela lama. Há, evidentemente, uma mudança, não é mais a narrativa de suspense de Poe; a narrativa de Nuno Ramos tem um efeito plástico, efeito que se sobrepõe ao narrativo, como podemos observar nos trechos seguintes, dos quais destaco a descrição do cenário em camadas coloridas e a forma em que a personagem se metamorfoseia:

Depois da massa verde vem o azul, sob esta massa tons de marron e o negro acima dela com estouros explosivos (...). Porque eu estava morrendo (eu era uma escultura morrendo, um peso, um contorno sendo tragado por outro corpo de menor densidade: meus pulmões é que não se acostuariam com isso) as folhas gritavam e as estrelas desciam?¹³¹

O trecho final também demonstra essa visada do artista escritor, observando-se a preocupação da personagem com a beleza que encontra na sonoridade da palavra “fósforo”, mesmo nos seus instantes finais:

¹³¹ RAMOS, op. cit. p. 53, nota 101.

Pensei nas palavras, em toda a tinta que já foi gasta com as palavras. Lembrei também de um corpo claro balançando pendularmente. Pensei na caixa de fósforos encharcada que ainda trazia no bolso. Pensei que precisaria enxugar aqueles fósforos, não pela utilidade dos fósforos mas pelo sentido dos fósforos, pela beleza dessa palavra sibilante, mas que não teria tempo para isto ¹³².

As páginas iniciais de **Cujo** (1993) compõem-se com instalações textuais, presentes também em **Ó** (2008), **O pão do corvo** (2001) e, de forma mais atenuada, em **Junco** (2011). Muito semelhantes a essas instalações são também alguns quadros de Nuno Ramos, cuja materialidade evidente se projeta em relevo, fora dos limites da tela ¹³³. Destaco este quadro de uma série produzida entre 1994 e 2006.



Figura 2 – Nuno Ramos, Sem título, 1994. Latão, cobre, alumínio, pelúcia, plásticos, tecidos, espelho, acrílico, tinta a óleo, canos de aço inoxidável. 321 X 663 X 235 cm. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=94&cod_Serie=25>. Acesso em: 5 abr. 2014.

Nas pinturas em relevo, o artista mistura coisas e materiais que não se mesclam, num amarrado tosco, em que os elementos ali reunidos parecem saltar em liberdade. Há cor, há colagem, há desordem mal contida pelas amarras. No quadro em destaque, restos resgatados de uma casa soterrada, de uma vila que se incendiou, de um povo que passou? Esses restos podem ser revividos em várias narrativas. Relaciono esse quadro ao texto “Cinza”, de **O pão do corvo** (2001), em

¹³² RAMOS, op. cit. p. 53-55, nota 101.

¹³³ Alguns desses quadros foram apresentados no Instituto Tomie Ohtake, em 2006, e constam do catálogo da exposição do artista, que participou de uma das etapas do projeto Criatividade: Ação e Pensamento, da fundação Carlos Chagas e do Instituto Tomie Ohtake.

que um pretense narrador projeta um futuro de destruição que sobrevém a um sonho de vida, num processo interminável, cíclico, ou: enquanto houver vida haverá morte – *Eros e Thánatos*:

Se o fogo vier da floresta, temos o nosso fosso. Se vier de dentro de uma das casas, há terra em torno delas para impedir que se espalhe. Se crescer na choupana, tomara que a destrua. Talvez seja um raio que nos fulmine. Sabemos que o fogo virá porque todos tivemos o mesmo sonho. Uma chama azul e a fumaça clara. O cheiro doce de carne queimada. A fuga dos sobreviventes entre carvões, até a lagoa seca. Nossa carcaça calcinada junto à dos dois leões. Depois as novas árvores crescendo, as novas casas, a choupana grande. Depois o mesmo sonho e a dissipação novamente (RAMOS, 2001, p. 31).

Vemos em “Cinza”, já a partir do título, os diferentes elementos reunidos pelo escritor para compor essa imagem de destruição: fogo, floresta, fosso, casas, terra, choupana, raio, chama azul, fumaça clara, carne queimada, sobreviventes, carvões, lagoa seca, carcaças calcinadas... E também as novas árvores, as novas casas, a choupana grande que demonstram a perenidade do ciclo vida/morte.

Se atentarmos para os versos do poema 7, de **Junco**, encontraremos outros restos cobertos pelas palavras mágicas do também poeta, Nuno Ramos:

(...) Se há asa
houve voo, afirmo –
aqui dois pardais se amaram
antes da minha chegada.
Aqui jogaram meus restos
pentes de terra, livros de cedro
cobertos
pela vontade vertical das árvores.
(RAMOS, 2011, p. 23)

Restos que estão presentes na capa do livro e no seu interior, nas fotografias de cães mortos e de caules e troncos de árvores na praia e no asfalto; a disposição dos corpos favorecendo a indistinção destes corpos. Corpos expostos em versos em alguns poemas de **Junco**, como o nº 2:

Um junco jogado na praia
 um junco dourado, o sol sua mortalha
 sobre a rocha, farinha
 moída pela água.

Cão-lagarto lambendo algas marinhas
 cadáver de uma árvore boiando
 sono de uma pedra
 luto iluminado e pernas nuas.

Praia cheia de ganidos
 e defuntos
 cheia de ser luz, espuma
 que o mar em ré recusa.

Parede nenhuma, abóbada vazia
 ovário e cemitério de siris.

(RAMOS, 2011, p. 13)

Ainda sobre esse mesmo tema, no capítulo 2 de **Ó** – “Túmulos” – o narrador traça um roteiro sobre a morte, os mortos e seus despojos. Dele, o seguinte fragmento:

Pois alguma coisa de extremamente positivo na morte deve ser freado em nossos pensamentos e intenções, através das construções tumulares – as novas possibilidades que se abrem para os vivos, o espaço deixado por quem se ausenta, a comida que o morto já não come, o ar que não respira, o banho que não toma, os desejos que não pode mais realizar, a vida inteira que sequer imagina, nem cobiça. Estamos livres dessa tralha, melhor ainda: podemos nos apropriar da tralha do morto, dos instrumentos que preparou ao longo de seus dias, utilizando-s para nossos propósitos. São nossos, agora que morreu, cada um dos artifícios que criou, o jeito de falar, a antiga potência sexual, o modo de conter a raiva; é nossa também a sua casa e seu relógio, a roupa íntima e mesmo algumas de suas lembranças . Um morto não pode nada. Talvez cobiçássemos sua mulher, talvez estivéssemos de olho nos seus bens – mas em geral tudo se dá de modo mais sutil. É contra seus artifícios que nos batemos, isso que parece mais sólido do que a fundação de uma torre alta: o jeito de pronunciar os erres, certa forma de receber no rosto a luz do dia, o ângulo oblíquo de sua pálpebra, em suma, o patrimônio profundo de seu estar no mundo, que povoa verdadeiramente este mundo. É isso que a morte carrega, deixando um halo, um talho, uma mordida aos vivos, uma lacuna (RAMOS, 2009, p. 34-35).

Na orelha da capa de **Cujo** (1993), o poeta e crítico Augusto Massi situa “três vozes, três personas”. Na primeira delas, Massi identifica similaridades com o artista plástico Nuno Ramos, ao organizar os diversos e díspares materiais para criar algo ainda não sabido, um quadro, uma escultura, uma instalação. E ainda distingue na sua prosa um ritmo que se move entre a “fluidez da água e a permanência da pedra”, procurando demonstrar a influência dessa relação artista-materiais-obra plástica na composição das peças literárias. Guiados pelo roteiro de Massi, os olhos do leitor veem/leem as esculturas, os quadros, as instalações edificadas textualmente.

Esse primeiro livro de Nuno Ramos reúne anotações sobre seu trabalho e sobre outros assuntos. Entre elas, algumas fazem parte da **Instalação 111**, obra de conteúdo político, sobre o massacre de Carandiru. Mais do que qualquer outro, esse livro apresenta verdadeiras instalações textuais. Diferentemente dos escritos quase sempre ilegíveis que compõem as instalações (obras plásticas), os textos de **Cujo**, completamente legíveis, tratam também de “algo indecifrável...” como “a pele das coisas”; “a pele do coelho sem o coelho dentro”, “espelhos que são água”, nas vozes dos dois outros narradores.

Augusto Massi também se refere a uma imagem recorrente no livro: a imagem do espelho, para onde convergem todos os materiais descritos pelo primeiro narrador. Na instalação textual da página 13, há a descrição do processo de metamorfose dos elementos pedra, sal, água e vidro, em chumbo, para, finalmente, um espelho surgir deste crisol:

Ao atingir a temperatura indicada, a pedra soltou uma grossa camada de sal. Depois veio a água. O vapor subiu e ao entrar em contato com o vidro frio tornou-se água novamente. Esse processo se repetiu várias vezes. Aos poucos as gotas que escorriam do vidro foram se tornando mais grossas e lentas ao cair. Seus reflexos eram mais nítidos e uma leve tonalidade prateada as iluminava. Quando a água tornou-se chumbo afinal, este processo de evaporação/liquefação interrompeu-se. À minha frente, disforme, um espelho irregular, mas tão nítido, lançava seus reflexos para todos os lados. A pedra, enfim, brilhava, captava a luz e a lançava de volta, na forma opaca de transparência que tem o espelho. O resíduo desta experiência foi alguns quilos de sal, expelidos na primeira transformação, e

grãos de prata impura, sem reflexos, procurando assinalar talvez a origem
perceível daquele monólito¹³⁴.

O espelho aparece frequentemente nas obras plásticas, recurso usado por vários artistas através do tempo. Do século XVII, temos a celebrada pintura de Velásquez, **As meninas** (1599-1600), na qual o pintor espanhol se representa. No quadro também aparecem os reis da Espanha, pais da infanta Margarida, uma das personagens da cena em primeiro plano. Os reis são vistos através de um espelho. A propósito desse quadro de Velásquez, Foucault escreveu um famoso texto, “*Las meninas*”, em que discute a representação artística que em **As meninas** se realiza como “pura representação”, pois a representação se representa nele. Ou seja, através do espelho, percebe-se que a representação em um quadro é diferente do reflexo de um espelho; no quadro de Velásquez, de imediato o espectador vê o local de trabalho do autor, que aí se encontra em plena atividade, munido de palheta e pincel, cercado de outros personagens. Num processo de *mise-en-abîme*, dentro desse quadro há outros quadros: a tela que está sendo pintada por Velásquez, que o espectador não vê e cujo modelo está além da moldura do quadro, do qual constam a infanta Margarida e seus acompanhantes, incluindo o cachorro e o visitante na entrada do estúdio. O pintor, com o rosto um pouco inclinado, olha para além do quadro real e, de acordo com Foucault, deste olhar ao seu alvo pode-se estabelecer uma linha que alcança o espectador, que se torna irremediavelmente ligado “à representação do quadro”¹³⁵. Foucault observa que o olhar do pintor atinge o espectador porque ele se situa no lugar do seu modelo e dele será expulso, sendo substituído pelo próprio modelo, que por sua vez, será sujeito a infinitas trocas, tantos serão os espectadores através dos tempos. Nesse “jogo de metamorfoses que, no centro, se estabelece entre o espectador e o modelo”¹³⁶, jogo favorecido pela posição da tela – da obra *in fieri* –, voltada para dentro do quadro, esse espectador “vê sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma

¹³⁴ RAMOS, op cit. p. 13, nota 101.

¹³⁵ FOUCAULT, Michel. *Las meninas*. In: _____. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 20.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 21.

imagem definitivamente invisível a ele próprio”¹³⁷ e compreende que nada mais é que “o outro lado de um reflexo”¹³⁸. Informa-nos, ainda, Foucault:

Na pintura holandesa, era tradição que os espelhos desempenhassem um papel de reduplicação: repetiam o que era dado uma primeira vez no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, estreitado, recurvo. Ali se via a mesma coisa que na primeira instância do quadro, porém decomposta e recomposta segundo uma outra lei¹³⁹.

Mas o espelho de Velásquez não funciona assim, não segue essa tradição. Os reis, refletidos no espelho localizado no centro do salão, no fundo do quadro, são provavelmente, o objeto da pintura que Velásquez está a executar e que não aparece para o espectador. Para eles está dirigido o olhar de todos – do pintor e dos demais personagens representados na tela maior. Discorrendo sobre o “jogo de representação”, Foucault deslinda todo o processo, respondendo várias questões suscitadas pelo quadro, sobre a realidade refletida – se real ou ilusória – e questões também pertinentes à realidade representada em qualquer objeto artístico (ou em qualquer mídia). O espelho olha e é olhado, uma de suas funções primordiais, representada no quadro de Velásquez.

Com o surrealista Magritte, espelhos transformam-se em pinturas, num trabalho realizado durante o seu período seminal surrealista para o mecenas e também artista inglês Edward James, entre 1937 e 1938. No ensaio de Stephanie D’Alessandro, “*Mirrors that become paintings: Magritte’s commissions for Edward James*” (UMLAND, 2013, p. 194-209), há detalhes dessa instalação composta de três grandes quadros ou painéis dispostos atrás de espelhos de duas faces nas paredes do salão de baile de uma casa em Londres. Esse trabalho é um dos marcos da carreira de Magritte, em que as pinturas se revelam com o acender das luzes.

O espelho também foi utilizado como ferramenta para a captação de imagens pelos pintores a partir do século XV, principalmente para retratos. David Hockney refere-se ao uso intenso dos espelhos côncavos até o século XIX, quando

¹³⁷ Ibid., p. 21.

¹³⁸ Ibid., p. 22.

¹³⁹ Ibid., p. 23.

se fez a transição das lentes do espelho para a lente da máquina fotográfica. No documentário de Randal Wright, **David Hockney e o conhecimento secreto** (2001)¹⁴⁰, Hockney expõe as suas descobertas sobre o uso de lentes e espelhos por Leonardo da Vinci, Velásquez, Van Eyck, Caravaggio, Vermeer, Ingres narradas em seu livro ***Secret Knowledge, rediscovering the lost techniques of the old masters***, do mesmo ano da publicação do documentário.

A importância do espelho para os pintores também é avaliada por Merleau-Ponty no ensaio **O Olho e o espírito**. Segundo ele, o espelho configura-se como o melhor dispositivo – melhor do que as luzes, as sombras, os reflexos – para dar forma ao fenômeno visual. E acrescenta:

ele é o instrumento de uma universal magia que transforma coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu no outro e o outro em mim. Os pintores muitas vezes refletiram sobre os espelhos porque, por sob esse "truque mecânico", como por sob o truque da perspectiva, reconheciam a metamorfose do vidente e do visível, que é a definição da nossa carne e a da vocação deles. Eis aí também por que muitas vezes eles gostavam (e ainda gostam: vejam-se os desenhos de Matisse) de representar-se a si mesmos no ato de pintar, acrescentando ao que então viam aquilo que as coisas viam deles, como que para atestar que há uma visão total ou absoluta, fora da qual nada permanece, e que torna a se fechar sobre eles mesmos (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 282).

Ultrapassar os limites do quadro, da instalação, das páginas do livro é o que parece querer Nuno Ramos em vários trabalhos, com ou sem espelhos. Mas o espelho, tal como acontece nas suas obras plásticas – vide **Minuano** (já referida nas páginas 86 e 95) – é imagem constante na literatura de Nuno Ramos. Ainda em **Cujo** (2011, p. 33), a terceira voz, a da reflexão, a propósito do espelho e de reflexos, afirma: “Espelhos são água. Tudo o que reflete ainda está úmido.” E num longo texto, que aqui disponho fragmentado, o narrador pensa e repensa o papel do espelho, distinguindo a transparência da opacidade, da qual depende a “identidade de um objeto”, porque quanto mais um objeto é um refletor, mais se relaciona com as coisas refletidas, tornando-se similar a elas, pois

Tudo o que reflete some. Não vemos o espelho, apenas o que nele se reflete. Se o espelho estiver sujo, veremos a sujeira sobre ele depositada e

¹⁴⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7W0AKH7pWZo>>. Acesso em: 2 set2014.

não veremos tão bem as imagens refletidas. Quanto mais impura e opaca a superfície, mais identidade ela própria ganha. Toda superfície, no entanto, reflete de algum modo a luz, ou não seríamos capazes de enxergá-la. Há algo de espelhado, de invisível, portanto, em tudo o que vemos: aquilo que é refletido, a luz que abre os objetos ao olhar e às relações com os outros objetos. Se todas as coisas refletissem como espelhos, viveríamos num mundo de relações ininterruptas: tudo remeteria a tudo, como quando pomos um espelho em frente ao outro (mas como seria monótono!) (RAMOS, 2011, p. 49).

Em **Junco**, no poema 35, que anuncia o nascimento de um poema, “... formando palavras / num espelho de algas / moídas com olhos enormes”, esse espelho se torna o berço de narcísicas palavras (RAMOS, 2011, p. 89). No poema 43, sua leitura muito particular de “A máquina do mundo”, de Drummond, encontramos o espelho, “o instrumento de uma universal magia” – repetindo Merleau-Ponty – numa das últimas estrofes: “E quando caiu, afinal / esse espelho enciclopédico...” (RAMOS, 2011, p.115), compondo uma das muitas imagens da máquina do mundo de Nuno Ramos.

Em **Ó**, o último “capítulo”, o de nº 25, recebe o título de “No espelho” (RAMOS, 2009, p. 273 – 283). Nele, o narrador se surpreende ao ver uma espécie de nódoa em seu queixo, através de um grande espelho do banheiro de um restaurante. Essa visão o perturbará enormemente, como a imagem deformada de Dorian Gray perturbava a personagem de Oscar Wilde, que é evocado na narrativa de Nuno Ramos.

Nesse “capítulo” – um conto! – esse sujeito em 1ª pessoa sente um misto de “orgulho e medo” ao avistar-se “dentro daquele espelho” como a imagem de alguém já vivido, “um titular da vida, capaz de dizer alto uma besteira e, ainda assim, não passar por ridículo – porque encontrei uma nódoa em meu queixo, como uma mordida” (RAMOS, 2009, p. 274).

Esse sentimento da personagem de Nuno Ramos o aproxima da personagem de Machado de Assis, no conto “O espelho”, quando o jovem pobre e sem prestígio, passa a se reconhecer como o alferes do espelho, a alma finalmente reencontrada. Esse conto me faz retomar Merleau-Ponty, para quem a humanidade não se faz pelo nosso olhar, “e ainda menos pela existência dos espelhos que, no

entanto, são os únicos que tornam visível para nós nosso corpo inteiro” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 279). A essa afirmação, solidário com a sua personagem, o velho bruxo possivelmente acrescentaria: “e nossa alma”.

No conto de Nuno Ramos, o espelho também surge como elemento transformador, pois a personagem se descobre outra, ao mirar-se no espelho daquele restaurante, pertencente a um corpo que se afasta largamente da sua juventude. E essa imagem o prende à frente do espelho, como um fetiche que o atrai, para se ver deformado nele.

Numa peregrinação pelo seu corpo, descobrindo manchas e alterações causadas pelo tempo, compreende que “somos pergaminho, areia”, marcados pelo contato com outros corpos, “que vão imprimindo ali uma forma de escrita que ninguém lê e depois se apaga sozinha”¹⁴¹. A partir daí, essa espécie de surto que o acomete parece se agravar, ele ainda preso ao reflexo do seu corpo no espelho – que leva o leitor aos aforismos de **Cujo**, em que uma das vozes afirma que “espelhos não são apenas fontes de multiplicação, mas formas de repetição e aprisionamento” (RAMOS, 2011, p. 41).

Aprisionado ao seu reflexo e não mais só pelo queixo, passa a explorar avidamente o corpo todo, com a ajuda do espelho, descobrindo novos indícios de sua deformação. Retirado desse cenário, recomposta a aparência, mas não recomposto o eu, volta ao salão do restaurante onde o aguarda a sua companheira que ainda não sabe do seu acesso. Subitamente, ele vê sinais da deterioração no corpo dela e, num ímpeto de loucura, abre-lhe o vestido, aos gritos, denunciando os “vermes” que só ele avista na pele desnudada da mulher. O conto termina com a personagem sendo retirada do local pelo segurança, mas ainda gritando sua inquietação para a mulher: “O que você acha disso?” (p. 283). Terminado o conto, encerra-se o livro **Ó**.

Nesse quadro de 2006, novamente o espelho: sobre uma tela, misturado a metais, tinta, tecido e madeira, compõe um colorido quadro em que o caos do que

¹⁴¹ RAMOS, op. cit. p. 279, nota 95.

poderia ser uma cidade se vê submetido a um traçado formado por tubos de metal, que se projetam além da tela, ultrapassando até o limite da parede em que fora colocado. Em meio a tantas coisas dessemelhantes, o espelho parece perder a função que lhe é própria, a de espelhamento; a sua superfície, porém, recebe todas as cores que gritam no quadro. Nota-se como o artista lida com a matéria de modo agressivo; em grande parte dos trabalhos ela aparece mais que o desenho.



Figura 3 - Nuno Ramos, Sem título, 2006. Latão, cobre, alumínio, pelúcia, plásticos, tecidos, espelho, acrílico, tinta a óleo e canos de aço inoxidável. 400 X 800 X 180 cm. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=106&cod_Serie=79>. Acesso em: 5 abr. 2014.

A liberdade que marca a arte contemporânea é visível também na produção de Nuno Ramos em relação ao uso de materiais inusitados na composição de quadros e instalações; desde a vanguarda do início dos noventa, não mais presos às telas ou aos suportes tradicionais, os artistas usam a criatividade na composição dos seus trabalhos, em *interface* com outras linguagens. Desse modo, os materiais usados pelo artista, muito diversificados, estão além das tintas e pincéis do pintor que também é, ou do bronze ou do mármore do escultor. Observa-se nele uma certa preferência por elementos instáveis e até difíceis de controlar como vaselina, sabão, sal, breu, o mar, urubus... O sabão, por exemplo, já foi usado em

instalações como **Fruto estranho**, de 2010, **Mar morto** e em **Soap Opera**, de 2008

¹⁴². E ainda aparece nos livros, como em **Junco**, no poema 22 (p. 59):

Dentro do sabão
sebo, soda, eu sei, mas
amor materno
e leite
farão sabão também?

Areia
cheia de espinhas e escamas
mortas, mas dentro dela
nossos corpos
fodendo

(peixes mordendo
Polvos
entre gemidos moles
pássaros sem asma
fodendo)

farão sabão também?

A imagem do sabão no poema leva-me a pensar na teoria de Lavoisier: nada se cria, nada se perde, tudo se transforma. Entretanto, o poeta não faz constatações, faz perguntas. Destaca outros elementos da natureza, além dos conhecidos componentes do sabão, da vida humana e da vida animal, querendo saber se “farão sabão também?” Ou seja, podem se tornar outra coisa, uma liga que une objetos e pensamentos do artista, palavra...

¹⁴² Nessas instalações, podiam-se ouvir peças de Nuno Ramos lidas por atores: o texto de **Mar morto** é formado por vários outros, inclusive por tragédias gregas. Nuno Ramos mescla em **Soap Opera** fragmentos de óperas, de poemas de Drummond e de Konstantino Kováfis; nessa peça dois cantores líricos imitam uivos e latidos. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=108&cod_Serie=97>. Acesso em: 5 abr. 2014.

No conto “Bando da lua”, de **O pão do corvo**, os integrantes do bando são cachorros, personagens que aparecem com frequência na arte de Nuno Ramos. O cachorro, melhor amigo do homem, no conto sofre a ação perniciosa deste homem, que faz do corpo do animal o sabão com que depois vai se lavar: aqui, a conhecida função detergente desta substância, recurso usado para o homem para tentar se livrar das suas sujeiras.

A última chuva forte arrancou a terra de cima deles. Andavam em bandos. Seguiam a lua. Está provado que não transmitem nossas doenças, mas gostamos do último ganido. Fazemos sabão. Fabricamos a farinha de ossos, pelo e sangue quente. Depois me lavo com isso. Animal isso. O melhor amigo do homem foge do homem. Fica secando no asfalto com a pata mole, moribunda (RAMOS, 2001, p. 35).

Vidro, areia, água, asfalto, feltro, breu etc. são misturados num todo grosseiro, para atender ao desejo do autor, explícito em **Cujo**: “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, 2011, p. 9).

A questão do nome e da reciprocidade entre o nome e a coisa nomeada encontram-se entre as inquietações de Nuno Ramos, presentes em seus livros. Da mesma forma, em **Nome**, livro, vídeo e cd de Arnaldo Antunes, esse tema também se faz presente nos versos de “Nome” e “Nome não”, que parecem dialogar com os textos de Nuno Ramos – lembrando que **Cujo**, de Nuno Ramos, e **Nome**, de Arnaldo Antunes, foram lançados no mesmo ano, 1993. Arnaldo Antunes e Nuno Ramos participaram da revista **Almanak**, na década de 1980. Os cenários dos shows **Nome** (1993) e **Ninguém** (1995), de Arnaldo Antunes, foram realizados por Nuno Ramos. Ainda com Arnaldo Antunes compõe o “Livro 9”, da publicação **Imagem Escrita** (1999). Portanto, há muitas afinidades entre ambos.

Em Nuno Ramos encontramos: “Não sei como coisas tão díspares se juntam pelo nome. Podemos pôr palavras juntas, mas não os dias e as aves...” (**Cujo**, p. 79). Por sua vez, Arnaldo Antunes reafirma essa disparidade com palavras, imagens e música: “Os nomes dos bichos não são os bichos / os bichos

são: / macaco gato peixe cavalo / vaca elefante baleia galinha”, na 1ª estrofe; confirmando-a de forma veemente, na 5ª estrofe: “Os nomes dos bichos não são os bichos / os bichos são: / plástico pedra pelúcia ferro / madeira cristal porcelana papel” (ANTUNES, “Nome não”, 1993).

Ainda em **Cujo**: “Pôr um nome dentro de uma pedra não faz sentido, pois ela já tem este nome, pedra”¹⁴³. Em Arnaldo: “isso é o nome da coisa” (“Nome”), que também pode ser a resposta para algumas indagações de Nuno Ramos, neste trecho: “A indiferenciação do oceano, da natureza de modo geral, é culpa nossa. Transformamos o único em gênero. As palavras são seu cemitério. Que quer dizer sal? Que quer dizer pêssego?”¹⁴⁴

Na capa de **Ó** (2009), no centro da foto de uma das grandes esculturas da instalação **O que são as horas?** (2003), encontra-se o título do livro, um grande **Ó**. Nele, a questão do nome se desenvolve em várias páginas do primeiro “capítulo”, entremeada com a reflexão sobre a origem da linguagem:

Mais do que comer, correr ou flechar a carne alheia, mais do que aquecer a prole sob a palha, nós nos sentamos e damos nomes, como pequenos imperadores do todo e de tudo. Uma mulher dirigiu seus passos ao poente e sumiu; sabem o que fez aquele que ela abandonou, enquanto fitava o poente com os olhos cavos? Ele grunhiu, e este grunhido virou o nome da desaparecida. Ele lhe deu um nome, ela *ganhou* seu nome, como um coágulo, uma retenção daquilo que passava, confuso, por ele, um poente paralelo ao poente diante dele (RAMOS, 2008, p. 20).

Em **Junco**, a questão do nome se elabora nos versos de alguns poemas como estes: “(...) Um lugar é um chão/que a palavra chão/não pisa nem descreve” (RAMOS, 2011, p. 57). Nesse fragmento – poema 21 – o poeta discorre sobre o nome em descompasso com o sujeito que o recebe, tema que se mistura ao da busca “da mais estranha das ferramentas, da mais exótica das invenções (a linguagem)”, de “Manchas na pele, linguagem”, de **Ó** (2009, p. 22).

¹⁴³ RAMOS, op. cit. p. 11, nota 101.

¹⁴⁴ Ibid., p. 57.

...
 O que de mim se ama
 não sou eu, é esse nome
 cobrindo o baque surdo
 tique
 taque
 (RAMOS, 2011, p. 99)

Nesses versos do poema 39 trava-se um diálogo com “Meu nome”, de Arnaldo Antunes, em **2 ou + corpos no mesmo espaço** (1997, p. 14). Em ambos, o sujeito não se reconhece no nome, representado apenas por sons vazios de significado:

som que som
 e
 quando soa
 – meu nom
 e –
 não m
 e
 cõa

Essas reflexões sobre o nome remetem também a poemas de Alberto Caeiro, a quem o poeta Nuno Ramos já prestou homenagem em texto publicado na orelha do livro **Alberto Caeiro – Poesia**. O mesmo texto é encontrado no livro **Ensaio geral**, com o significativo título “O guardador de palavras” (RAMOS, 2007, p. 103 – 104). Na poesia do heterônimo pessoano o nome – ou melhor, a recusa a ele – é tema recorrente:

XXVII

Só a Natureza é divina, e ela não é divina...

Se às vezes falo dela como de um ente
É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens
Que dá personalidade às cousas,
E impõe nome às cousas.

Mas as cousas não têm nome nem personalidade:
Existem, e o céu é grande e a terra larga,
E o nosso coração do tamanho de um punho passado...

Bendito seja eu por tudo quanto não sei,
É isso tudo que verdadeiramente sou.
Gozo tudo isso como quem sabe que há o sol.

XLV

Um renque de árvores lá longe, lá para a encosta.
Mas o que é um renque de árvores? Há árvores apenas.
Renque e o plural árvores não são cousas, são nomes.

Tristes das almas humanas, que põem tudo em ordem,
Que traçam linhas de cousa a cousa,
Que põem letreiros com nomes nas árvores absolutamente reais,
E desenham paralelos de latitude e longitude
Sobre a própria terra inocente e mais verde e florida do que isso!

Nesses poemas, nega-se Caeiro, o poeta-pastor, a aceitar o instituído, o saber imposto e “a linguagem dos homens”, usada para catalogar e nomear as coisas do mundo. Contrapondo-se ao ser pretensioso que tenta sobrepor-se à natureza grandiosa e vasta, o poeta faz a defesa do natural, do “nome-não”, das

árvores sem letreiros, pois as coisas simplesmente existem, independentemente dos nomes que lhes dão. “A Natureza é bela e antiga” (CAEIRO, 2003, p. 47), sublinha o cantor em outros versos.

A admiração por Pessoa relaciona-se com a atração pela heteronímia, atração que ele confirma em entrevista a Úrsula Passos, quando do lançamento do *e-book Onde um bicho cabe*, em abril de 2014: “A ideia de heteronímia, de ser vários, é um ponto de fuga atraente para mim”¹⁴⁵. Justificam-se, com essas palavras, os múltiplos interesses do artista.

Em **Onde um bicho cabe** (2014), Nuno Ramos envereda por uma literatura mais direcionada ao leitor infanto-juvenil. Um narrador em primeira pessoa rememora o seu passado, quando, menino asmático, começara a esculpir animais com a terra do barranco do quintal de sua casa, a argila, que, após moldada, parece mármore. Embutida no texto, o *mise-en-abîme*, a história do Príncipe Siddhartha, lida pelo menino, que passa também a ser chamado de Príncipe na narrativa de Nuno Ramos. Príncipe que se torna mendigo fora dos muros do seu palácio, cercado de cães, bando de cães abandonados no “lado esquerdo da estrada”, como conta o narrador.

Terra, argila, cães na estrada, vivos e mortos, praia, maré, poste de transmissão, fios..., elementos que compõem os cenários dessa narrativa, alegorias que remetem a outras narrativas criadas pelo artista. Passando a conhecer o sofrimento fora dos seus muros, retira-se do seu mundo particular, como fizera o príncipe Siddhartha: mora um tempo na praia, depois segue como andarilho até o Paraná, seguido pelos cachorros. Como o príncipe indiano, que se sentou sob uma figueira sem ingerir alimentos por sete semanas, o narrador também jejuou sob uma grande árvore, num posto de combustíveis, observado por várias espécies de animais e, também, por humanos. Sem poder compreender tal atitude, tiraram-no dali, mas logo ele se instalou em outro sítio, até ser novamente expulso, o que se repetiu algumas vezes. Na 4ª parte da narrativa, o narrador está em um quarto de

¹⁴⁵Informações disponíveis em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/04/1445429-os-anima-is-falantes-de-nuno-ramos-e-outras-8-indicacoes-culturais.shtml>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

hospital; em frente a ele há um lago, em cujo centro ele pode ver um jardim de girassóis, crisântemos, margaridas e um cisne, que o chama. Atraído pelo cisne, ele se joga na água com a ave para ver as “flores proibidas”.

O que seriam essas flores e o seu significado não está dito; se a personagem do conto de Nuno Ramos encontrou a iluminação e se tornou um Buda, não está explícito, mas importa salientar que aqui há uma narrativa quase convencional – a história de um menino e suas experiências de vida, menino que pode ser relacionado com o próprio autor, menino escultor – que se mistura a outra história de domínio público, a do príncipe Siddhartha. Não é de se estranhar que alguns dos seus componentes sejam encontrados em outras narrativas literárias e plásticas de Nuno Ramos: terra, argila, cães na estrada, vivos e mortos, praia, maré, fios...

Esses elementos, como já foi argumentado e exemplificado, compõem o universo literário e plástico de Nuno Ramos, que abraça personagens e cenários do gravador suíço-brasileiro, Oswaldo Goeldi (1865 – 1961). Influenciado por Dostoiévski e pelo expressionismo alemão, Goeldi deixou um legado de gravuras que retratam uma visão soturna do Brasil, a contrapelo do ufanismo pregado pelo modernismo brasileiro, cuja prioridade era promover a identidade do país, nas décadas de 1920 e 1930.

Os cachorros, urubus e outros animais, personagens recorrentes de seus livros, relacionam-se não somente com aqueles das gravuras de Goeldi, mas também com certa crença de Nuno Ramos de que os animais fazem a mediação entre a matéria e linguagem, conforme entrevista no lançamento de **Onde um bicho cabe** (*e-book*, 2014). À pergunta da jornalista sobre o que havia do processo de criação em artes no conto, ele respondeu: “O tema de um animal falar acompanha meu trabalho há um tempo, não é uma coisa fora da minha poética. O animal é uma

espécie de intermediário entre a matéria e a linguagem, não fala, mas se expressa”

¹⁴⁶

Creio que essa animalidade presente em sua arte é um meio, um modo de construção que abre caminhos e que lhe permite ampliar a expressão estética e literária. Os artistas, ao longo do tempo, têm se valido dos animais em suas produções, provavelmente com o mesmo fim. Baudelaire e os gatos de seus poemas, Saramago e os cachorros, sempre presentes em seus romances, vêm-me à lembrança. E em Bandeira, o lirismo do porquinho-da-índia, da andorinha, dos cavalinhos compõe um quadro de melancólica beleza, trespassado pela imagem do boi morto rolando nas turvas águas de enchente.

No ensaio “Agouro e libertação (Oswaldo Goeldi)”, publicado em **Ensaio geral** ¹⁴⁷, Nuno Ramos apresenta-nos a obra de Goeldi, explicando seus meandros e os mecanismos usados para torná-la tão expressiva na sua lugubridade. Ele descreve o que vê como duplo movimento na arte de Goeldi: de uma parte, a tristeza que se depreende das cenas gravadas em fundo preto, pelo “fardo de solidão e finitude” que as gravuras carregam, graças a uma “espacialidade acentuada”, que também

aproxima os elementos narrativos da condição de símbolos. Urubus, caveiras, lanterneiros, peixes, são personagens cíclicos de um mundo estruturado para recebê-los, povoando pátios, ruas e becos e acrescentando à espacialidade desencarnada pequenos comentários lúgubres. Assim, num primeiro momento, tudo no mundo de Goeldi parece triste, isolado e caminha para a morte ¹⁴⁸.

Ao mesmo tempo, Nuno Ramos reconhece nas gravuras e desenhos de Goeldi um misto de “encantamento e suspensão”, nos jogos de luz e sombra, traços expressionistas que o artista usa com maestria, na construção de espaços onde

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Também “publicado em O Estado de São Paulo, Caderno Cultura, em 15 out. 1994, com o título ‘Agouro e libertação convivem na obra de Goeldi’; e no catálogo da exposição ‘paraGoeldi’, Galeria AS Studio, outubro de 1996” (RAMOS, 2007, p. 183 – 187). Trechos desse ensaio são encontrados no artigo de Gisele Kato: “Becos sem saída” (BRAVO, junho 2012, p. 32-39), a propósito da exposição **Oswaldo Goeldi: sombria luz**. Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 15 jun. a 19 ago. 2012.

¹⁴⁸ Ibid., p. 185.

transitam bêbados, cachorros abandonados, ratos e urubus, personagens da “periferia do mundo”. Rajadas de vento e chuva, ruas molhadas, cestos de lixo compõem paisagens noturnas, habitadas por homens e bichos, seres que se assemelham neste ambiente. E acrescenta que o mundo de Goeldi é um “mundo em suspensão”, ou seja, “seus habitantes ainda despertam e se procuram, e se caminham para a morte o fazem solidariamente. Daí a calma de sua tristeza, onde abandono e comunhão convivem”¹⁴⁹, como podemos constatar em várias gravuras e desenhos de Goeldi, como a xilogravura premiada na Bienal de São Paulo de 1951, ou aquela que representa uma praça, ambas sem título, com lampiões, urubus, homens e cachorros abandonados.

Em muitos trabalhos, Nuno Ramos homenageia Oswaldo Goeldi. Alguns deles lembram os personagens e cenários das gravuras e dos desenhos do modernista, evocados por Nuno Ramos em muitos momentos: os cachorros vadios (ou lobos), desenho a bico de pena de Goeldi (1916) na capa de **O pão do corvo** (2001) e os cachorros dos diversos textos; os urubus de **Bandeira Branca** (2010) e também de **Junco** (2011), assim como os corvos, peixes e outros bichos e homens que se espalham nas páginas dos outros livros; a praia, os postes, os armários e outros móveis abandonados... Na tentativa de desvelar o invisível do visível das obras do artista suíço-carioca, o artista paulista criou diversas instalações, como a série **Mocambos** (1996, 1999, 2003), **Para Goeldi 2** (2000) – sobre a gravura **Tarde** (1950), de Goeldi – e **Silêncio (Para Goeldi 4)**, de 2008, a partir da gravura com título homônimo, de 1957. Essa instalação, escavada no chão, traz as duas personagens e as casas que aparentemente se tocam, “as formas ecoando discretamente umas nas outras, como se ainda não tivessem se formado de todo”¹⁵⁰, como na xilogravura. Nuno Ramos traduz, por outros meios, a força da luz dos trabalhos de Goeldi irrompendo pelas fissuras que quebram o negrume da estampa, processo que ele destaca no ensaio já citado.

¹⁴⁹ Ibid., p. 186.

¹⁵⁰ Ibid. p. 186.

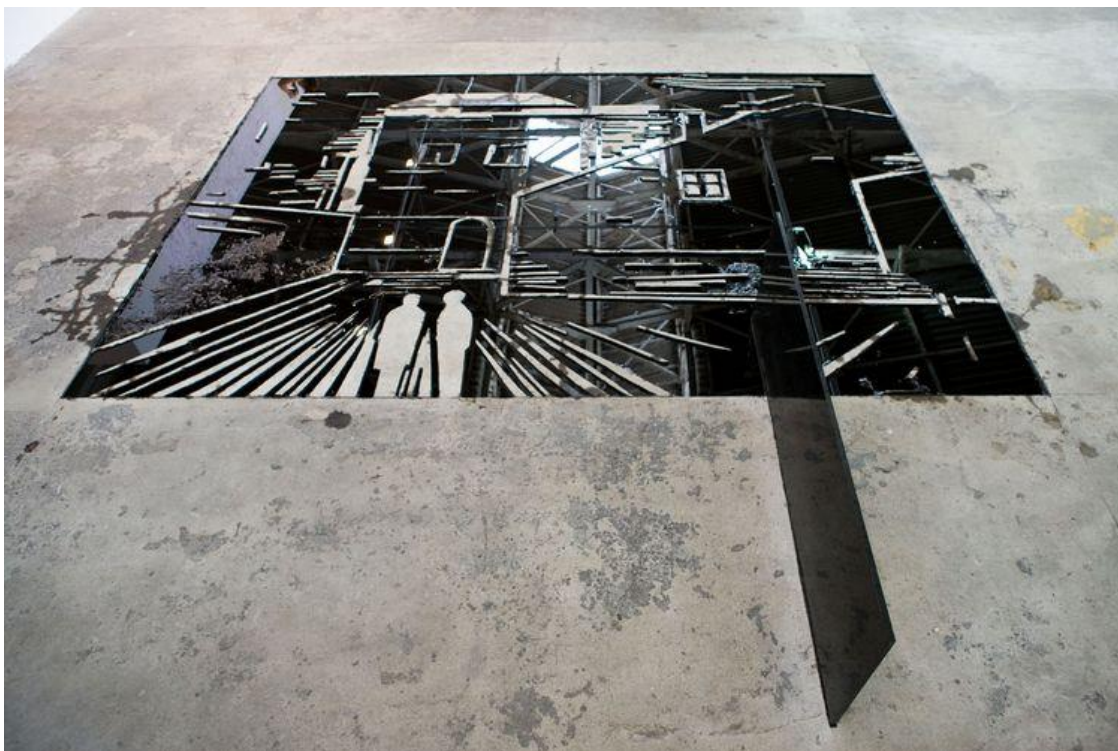


Figura 4 – Nuno Ramos, **Silêncio (Para Goeldi 4)**, 2008. Xilogravura **Silêncio**, de Oswaldo Goeldi, ampliada e cavada como uma matriz no chão de cimento. Os trechos negros do original são preenchidos por óleo queimado; os traços brancos da gravura são formados pelas partes do chão que permaneceram intactas. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=108&cod_Serie=86>. Acesso em: 5 abr. 2014.

O tom pesado e até lúgubre, recorrente em seus escritos e também nas instalações, talvez derive da influência de Goeldi, ou talvez seja apenas uma certa preferência por esse aspecto lutuoso do mundo em derredor. No “capítulo” 5 de *Ó*, na parte referente a “uma cena escura”, temos uma ambientação, um cenário típico goeldiano, quando o narrador faz a descrição do que chama “de um sonho enlutado”:

É muito tarde e choveu na avenida vazia. Um armário antigo, com a porta entreaberta e quebrada, foi esquecido, inclinado, entre a rua e a calçada. Os corvos, ou urubus, abocanham alguma coisa no fundo dessa avenida, cuja perspectiva, muito acentuada, assusta. A luz de uma lua baça, que aparece depois da tempestade, começa a pratear a cena. Dois gatos saem de trás do armário. Um homem baixinho encolhe-se no guarda-chuva, agora que não faz mais sentido usá-lo. Seus passos, largos demais para seu tamanho, assustam os gatos. A lua se abre. A luz amarela se apaga dentro do casario ao fundo, que encerra a cena. Uma janela range. O homem baixinho desaparece na perspectiva da rua escura. O chão é de paralelepípedo, mas há pedaços de asfalto consertando os buracos entre as pedras. Alguma coisa grita, mulher ou bicho, ou geme como um desgosto. Pequenos traços no chão, restos de poça, acentuam ainda mais a perspectiva da rua... (RAMOS, 2009, p. 68-69)

O narrador como personagem passa a contar o que lhe aconteceu no sonho, cujas imagens tenta recuperar. As cenas descritas remetem a alguns trabalhos de Goeldi, como **Fim do dia** (1950), com um sol vermelho ao fundo e grandes peixes pendurados no que deve ser a entrada de uma peixaria; ou **Chuva** (1957); ou aquela, sem título, de 1940, em que há um homem fechando um guarda-chuva; ou, ainda, **Solitário** (1929).

Há outras personagens que cruzam com o narrador: uma mulher em pé, atrás dele; um homem que corre; uma mulher correndo atrás de duas crianças com sua vassoura; dois cachorros que seguem o homem; uma figura que sai de um bueiro – personagens com as quais partilha a mesma matéria, a mesma luz e o balão, ou seja, uma espécie de leveza que os mantém em “suspensão”. Entretanto, afirma não comungar com eles a “tristeza plena, sólida”, que lhes é própria. O narrador reflete sobre a sua humanidade, haja vista que tem consciência de não pertencer àquele universo – onírico – pois “ainda pertenc[e] a uma esperança que já não há para eles, de que possa acordar e permanecer ativo, feito de carne e de aplauso, de que possa [se] juntar à plateia e voltar” ¹⁵¹. E prepara-se para se despedir deles, sabendo que tinham lhe permitido a entrada, e disso ele não vai esquecer, mesmo no dia seguinte, quando as imagens do sonho começarem a se dispersar. Ele ainda se refere à indiferença desses personagens para com ele, do medo que sente e à certeza de que ali não vai ficar. Vai se afastando e deixando para trás o cenário, os personagens e ele mesmo, como um “boneco de cera”, volta a sua mesa e fecha o livro, encerrando a cena ¹⁵².

Em um outro texto, talvez um conto, a chuva, elemento apaziguador, tema de muitas gravuras e desenhos de Goeldi, forma o eixo dessa narrativa que encontramos em **Cujo**:

Hoje pela manhã chovia, como se nunca tivesse feito um dia diferente. Olhei pela janela e vi os pombos de asas pesadas e os cachorros tristes. Pus a capa e saí. O café com leite me aquecia. Esta chuva, pensei, igual à de ontem e à de amanhã, é tudo o que te acontecerá neste dia. Aproveita bem, portanto (RAMOS, 2011, p. 19).

¹⁵¹ RAMOS, op. cit. p. 71, nota 95.

¹⁵² Ibid., p. 72

Goeldi está ainda presente em **Cujo**, nesses dois sintagmas: “Mortos, vivos. Cães, latidos”¹⁵³. Na gravura em bico de pena de 1935, **O vagabundo**, na xilo de 1928, **Praça**, e em várias outras do artista modernista¹⁵⁴, há pessoas solitárias, párias, como os cães soltos nas ruas... e nas páginas dos livros de Ramos. Em “Bando da lua”, de **O pão do corvo**, esse tom lúgubre é construído para expor a condição dos cachorros de rua. Cachorros maltratados, mortos pelos homens, pela violência urbana. O narrador toma para si a missão de enterrá-los no conto “Eu cuido deles”, procurando identificá-los e lembrar-se deles:

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 para ele. Às vezes vêm uns pedaços de asfalto junto, pedregulhos de piche grudados no pelo. Procuro 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. 37).

Nos poemas de **Junco**, encontramos traços dos desenhos e das gravuras de Goeldi, com os urubus, os mortos, os cães vivos e mortos como temas, assim como os cenários goeldianos, temas e cenários que se repetem nos trabalhos multigenéricos de Nuno Ramos, como neste poema:

¹⁵³ RAMOS, op cit. p. 35, nota 101.

¹⁵⁴ Títulos dessas obras atribuídos pelo Centro Virtual de Documentação e Referência Oswaldo Goeldi (www.centrovirtual.goeldi.com), uma vez que o autor as deixou sem títulos.

Cachorro morto num saco de lixo
 areia, sargaço, cacos de vidro
 mar dos afogados, mar também dos vivos
 escuta teu murmúrio no que eu digo.

Nunca houve outro sal, e nunca um dia
 matou o seu poente, nem a pedra
 feita de outra pedra, partiu o mar ao meio.
 Assim é a matéria, tem seu frio

e nunca vi um animal mais feio
 nem pude ouvir o seu latido.
 Por isso durmo e não pergunto
 junto aos juncos.

(RAMOS, 2011, p. 11 – poema 1)

Os mesmos temas são perceptíveis em outros poemas como o 6, o 9, o 19, o 28, o 31, o 33, o 35, o 42... Evocando esses cenários temos os poemas 5, 14, 21, 24, 34. No poema 34, por exemplo, podemos visualizar uma cena noturna: uma rua mal iluminada; a luz vinda dos postes, embaçada por uma névoa – a goma líquida que se derrama nos primeiros versos – torna irreconhecíveis as fisionomias dos transeuntes. Bichos e homens e coisas se confundem na distância, como em alguns quadros de Goeldi:

Uma g
 oma l
 íquida passa dos
 postes, há postes, seus
 núcleos serenos de luz
 para a casca
 rugosa da cara, há caras
 incendiando a distância
 há distância
 entre bichos e homens
 coisas e nomes.
 Uma goma percorre
 esse exílio, essa ponte

parada
 no ar, p
 ele gelada que abraça a distância
 e o espaço que morre
 com meu peito
 pulmão
 e as folhas verdes das árvores.

(RAMOS, 2011, p. 87 – poema 34)

Nos versos livres desse poema observa-se a forma fragmentada e, ainda, a fragmentação de palavras, com a consoante solitária no final dos versos 1 e 2: uma goma que se derrama pelo poema e se torna uma pele, envolvendo o resto dos elementos que o constituem, a partir do “p” que finaliza o verso 15. A fragmentação é recurso muito usado pelas vanguardas poéticas das décadas de 1950 – 1960 e, ocasionalmente, por Drummond – forte influência em Nuno Ramos – a partir, principalmente, de livros como **Lição de coisas** (1962) e **As impurezas do branco** (1972).

Se a fragmentação da palavra tem um significado, qual seria o sentido da fragmentação nesse poema? Na cidade, a vida se confunde com morte; de dia, com a disputa por espaço entre carros, motos e passantes; à noite, a solidão daqueles que veem o mundo pela janela, onde transitam figuras fantasmagóricas, como as “sombras de todos os que passaram / os que ainda vivem e os que já morreram”, do poema de Bandeira, outra influência de Nuno Ramos.

Noite morta.
 Junto ao poste de iluminação
 os sapos engolem mosquitos.

Ninguém passa na estrada.
 Nem um bêbado.

No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras.

Sombras de todos os que passaram.
Os que ainda vivem e os que já morreram.

O córrego chora.
A voz da noite...

(Não desta noite, mas de outra maior.)

(BANDEIRA, 1965, p. 118)

Para reafirmar essa sensação de isolamento do sujeito do poema de Nuno Ramos, o uso estratégico da palavra “distância” nos versos 8, 9 e 16; da palavra “exílio” no verso 13 e da expressão “ponte parada” – que carrega o sentido de ausência de comunicação – nos versos 13 e 14. No campo do significante, “goma líquida” (2º, 3º e 4º versos) lembra a névoa que lentamente encobre coisas, pessoas e animais, sugerindo um tempo que passa em compasso mais lento. A pele gelada parece ser a do sujeito solitário perdido na noite fria, noite morta, que abraça com sua frieza o seu peito e pulmões e “as folhas verdes das árvores”.

Nuno Ramos, além de artista visual, escritor e poeta tem-se revelado compositor já gravado por Gal Costa e, mais recentemente, por Mariana Aydar, que fez um show com músicas deles, antes de gravar um cd com uma seleção de músicas compostas só por ele ou em parceria com ela e outros artistas, conforme informação da mídia impressa e *online* no início de agosto de 2014. Entre as canções, destaco “Atrás dessa amizade” e “Sobre a gente”¹⁵⁵:

“Atrás dessa amizade” (Nuno Ramos)

Atrás dessa amizade
Andei pela cidade
Irmão do chão, do cão
E da saudade
A lua me guiou
A chuva me molhou

¹⁵⁵ Informações disponíveis em: <<http://www.nunoramos.com.br/portu/cancoes.asp>>. Acesso em:

Aos poucos me tornei
 Palhaço e rei
 O vento
 Punha o pó no peito
 Livre de você
 Aonde ninguém vê
 O pó no peito livre de você

Embora
 Você foi embora
 Me lembro bem
 Daquele amanhecer
 Agora
 Você pede e chora
 Um canto pra viver
 Isso é bem de você
 Depois de tantos anos
 Tentar um novo engano
 Eu fico no meu canto sem você
 Depois de tantos anos
 Tentar um novo engano
 Eu fico no meu canto sem você
 Eu fico no meu canto sem você
 Eu fico no meu canto
 Eu fico no meu canto
 Eu fico no meu canto sem você

“Sobre a gente” (Nuno Ramos)

eu estou aqui você também
 perto de você me sinto bem
 quero te ganhar de vez
 tudo o que ainda não sei
 deitado no colo saberei

vida que eu quis mas não vivi
 meu amor pra isso eu te escolhi
 quero te fazer feliz
 quero entrar por teu nariz
 dentro do teu corpo é o meu país

faz a água calma
 vem cá mulher
 não sou nada
 fala o que você quer

fala por exemplo sobre a gente
 fala agora ou cala para sempre
 para mim é batucada
 é *cão* no asfalto é tudo ou nada
 meu carnaval já cava a madrugada

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

Como se vê nas letras dessas canções, o clima sombrio, a chuva, o cachorro estão presentes nessa outra modalidade de arte produzida por Nuno Ramos. O artista mostra-se muito interessado em música, sobretudo na música popular brasileira, tendo já realizado trabalhos misturando arte visual e música, como aqueles descritos em **Ensaio Geral** (2007): “O morro não tem vez [para uma canção de Jobim e Vinícius]”; “Ao redor de Paulinho da Viola” e “Eu não sou água” (projeto).

Nuno Ramos já disse algumas vezes em entrevistas, que não há mistura de linguagens em seus objetos artísticos, como é possível ler no *The Economist* de 11 de fevereiro de 2011 ¹⁵⁶. No artigo há a informação de que ele escreve seus livros em sua casa, pela manhã, e faz seus quadros e esculturas à tarde no estúdio, bem distante de casa, tentando manter suas práticas criativas separadas, como demonstra nesta afirmação: “*The point is to hear the call of each language. If you mix things, you lose intensity*” ¹⁵⁷. Numa entrevista mais recente, ele reafirma essa tentativa de separar os dois campos, mas reconhece que há temas comuns neles, como o da animalidade.

Da exposição **O globo da morte de tudo** (novembro 2012) restaram fragmentos, estilhaços e ruínas, elementos de uma “poética da violência”, expressão do próprio autor, referindo-se à lide com a matéria. A violência com a matéria é a mesma que subjaz em **Ó** e em outros textos, o que configura uma “poética da negatividade”, como quer Biaggio D’Angelo, poética que se faz na escrita, na literatura de Nuno Ramos (PEREIRA, 2011, p. 307 – 324).

Em “Morrer bem”, na sua parte três, a conclusão pessimista: “A falta de finalidade do mundo físico devia ser um convite para a sua destruição minuciosa e sem remorso” (RAMOS, 2001, p. 82). Em outros textos, outros livros, encontrei:

¹⁵⁶ Informações disponíveis em: <<http://www.economist.com/node/18149045>>. Acesso em: 1 set. 2014.

¹⁵⁷ “A questão é ouvir o chamado de cada linguagem. Se você mistura coisas, perde a intensidade”. (Tradução própria)

Ele bateu com o mastro prateado procurando alcançar minha cabeça. Eu tive tempo somente de me jogar sobre a pilha de algodão cru e pensar que o breu fervendo na panela talvez me servisse. O problema era como chegar até ele. Eu já não estava assustado. Ele ergueu calmamente o mastro para tentar me atingir e depois, mudando de ideia, pousou-o suavemente no chão, como se evitasse fazer barulho por delicadeza com algum vizinho. Parou por uns instantes, pensando no que iria fazer. Só então viu o breu fervendo e caminhou para ele, apanhando com dificuldade a panela cheia. Eu tinha a panela contra as minhas costas e já não podia escapar (RAMOS, 1993, p. 13).

porque não deixas (tomara que sumas) que meu gêmeo me guie, já que sempre fui eu a mostrar-lhe o caminho e só sofrimento, veja, só sofrimento (e vento, cacos voando, panelas vazias, gente gritando) eu soube criar (RAMOS, 2009, p. 158).

Em outro momento, ele tece considerações sobre sua produção literária, após publicação e já sujeita à análise e comentários dos seus leitores. Indaga repetidamente sobre a relação autor obra depois do afastamento da criação, sobre a sua recepção e a sua transformação em outra coisa sob o olhar do outro, enfim, uma reflexão sobre o processo de criação artística e seu ciclo. Essas indagações abrem portas para a minha própria leitura e entendimento da sua obra literária como o resultado da interpenetração das várias linguagens com as quais ele, com muita fluidez, tece vários dos seus textos:

Tudo o que fiz se fez depois sem mim, mas em quem, para quê, com quais materiais, aonde? Ficou marcado como uma pegada em coisa sólida, maçaneta de latão e caixão: a obra. E agora? Para onde ela foi: Quem ela é? Sou eu ainda ou será só ela, ela só? A solidão agora é dela? Qual é a cor da sua pupila, da pupila dela? (...). O tempo passou para mim como para ela, mas está pousado, olha lá, em algum resíduo de alguma matéria, o pólen de uma flor escura que vai comendo as próprias pétalas, ou não seria nada. Escrevem sobre mim, mas em que junco, em que caulim? A areia suga a tinta e todo sentido evapora. O sentido reage, jogando a tinta de volta aos nossos ouvidos, mas ouvidos têm cera e palavras impressas na cera, tapando outras palavras que querem entrar. Assim vão se abraçando não mais o que fiz mas o que fizeram de mim, em novos ecos e sinos de bronze partidos. Badalam sozinhos, espalhados no asfalto, na praia, cães de bronze ganindo, seminários de sal com cantores dentro, debates de alga boiando, esperando maré. Quero ouvir esse som e fazer a velha pergunta, aquela mesma pergunta – *do que ele é feito?* E começar de novo (In: AZEVEDO FILHO, 2012, aba do livro).

As indagações “Tudo o que fiz se fez depois sem mim, mas em quem, para quê, com quais materiais, aonde?” e “Sou eu ainda ou será só ela, ela só?” remetem-me à questão da presença do autor na literatura contemporânea em

contraposição à morte do autor vinda lá dos anos 1960. Nas suas palavras, ainda, a preocupação com a recepção da sua obra: quem e como a recepcionará? Para embasamento deste assunto que envolve autor, leitor e obra recorro a Agamben¹⁵⁸, para quem o autor é testemunha e fiador de sua ausência no texto “em que foi jogado” e o leitor, também um fiador do “próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente”¹⁵⁹. Em constante diálogo com Foucault (“O que é um autor?”) e lançando mão do pensamento de Averróis, filósofo árabe medieval, Agamben mostra que “autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência”¹⁶⁰.

Reconhecendo que a obra deixa de ser sua para ecoar na escrita de outros, reconhece, também, que os respingos dessa escrita trazem o asfalto, a praia, os cães, o sal, a maré, imagens primeiramente de Goeldi, das quais Nuno Ramos se apropriou para compor seu próprio universo artístico. Ao final dessa digressão, o artista, esse sujeito inquieto, demonstra querer conhecer o que cantam essas outras vozes e “começar de novo”. Como Sísifo, talvez, rolando eternamente a pedra no Hades, num ciclo penoso, do qual não pode se evadir. Ou, talvez, como Ariadne, tecendo infinitamente o fio-lanterna do labirinto. Ou, ainda, como Prometeu, cujo fígado é perenemente devorado pela águia. Ele tem escolha?

Porque o conjunto de seus trabalhos compõe um modo distinto de visualização do presente, marcado pela radicalidade da forma, em que urubus, cães vivos e mortos, prédios vazios, coisas abandonadas, corpo, pele, ossos, túmulos, espelho, água, fogo, luz e tecnologia são representados como um jorro de imagens. Além disso, deve-se ressaltar que nas suas instalações, vídeos e filmes, em meio a areia, óleo, vidro, carcaças de avião, pedaços de madeira, há sempre um texto, palavras, palavras...

¹⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. Tradução de. Silvína J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

¹⁵⁹ Ibid., p. 63.

¹⁶⁰ Ibid.

Na literatura brasileira dos últimos anos, Nuno Ramos, deambulando pela soturnidade do contemporâneo, aparece em paralelo com outros autores que abrem novas frentes para a literatura ao interconectá-la com outras linguagens. Imerso nas artes visuais, o seu *modus operandi* neste campo vai formatar sua escrita: ele esculpe seus textos, arranjando as palavras para compor uma forma, uma escultura, uma instalação, imagens, muitas imagens que se desdobram em variados trabalhos, oferecendo “à visão aquilo que a atapeta interiormente, a textura imaginária do real” (MERLEAU-PONTY, 1963, p. 280). Refletir sobre as diversas imagens e formas na arte literária de Nuno Ramos é um dos percursos possíveis de serem trilhados pelos estudiosos da literatura contemporânea, uma vez que temos a consciência de que o mundo-imagem vive em constante representação de si. Sendo ele um multiartista, com múltiplos olhares para o planeta, a literatura que faz apresenta-se em variado(s) formato(s), plasticamente modelado(s) como *pedaços do mundo* que o cercam.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expressão “simultaneidade poética”, usada por Nuno Ramos na apresentação de **Ensaio Geral**, leva-me a rememorar os primeiros contatos com os livros do artista. Ao ler as primeiras páginas de **Ó** fui tomada pela surpresa da descoberta de um autor que experimentava a força da linguagem, na tarefa de construção de um corpo literário condizente com as suas inquietações de homem adulto, corpo e mente em metamorfose: a metamorfose do corpo pelo amadurecimento físico e a metamorfose da mente, alcançada pela vivência e pelas influências recebidas de Drummond, Bandeira, Cabral, só para ficar no campo do literário. Surpresa maior eu tive ao ler **Cujo**, de 1993, sua primeira incursão na literatura. Era 2012 e eu estava numa longa fila para ver uma exposição sobre os impressionistas. Os impressionistas, que deram um dos primeiros saltos para a liberdade das artes visuais, fizeram-me perceber a liberdade que salta das páginas de **Cujo**, em que vejo / leio pinturas, esculturas e instalações, montadas com palavras.

Desde então, o meu olhar foi direcionado a procurar essas formas plásticas na literatura de Nuno Ramos, a tentar identificar objetos não textuais nos textos dos outros livros do artista. Há neles, também, outras formas de entrelaçamento de linguagens: em **Junco**, por exemplo, as fotos que se entremeiam aos poemas, parecem-me também poemas que iluminam os cenários descritos em palavras – o asfalto, a praia – onde jaz o cão-caule-tronco morto.

Num artigo escrito para o livro **A multiplicidade das linguagens híbridas na ficção de Nuno Ramos** – já citado neste trabalho – digo que a produção do artista paulista é uma arte em orquestração. Atuando em vários campos artísticos, torna-se um processo natural para ele o uso dos vários códigos estéticos mesclados, como os diversos instrumentos em uma orquestra. Não posso deixar de reconhecer, porém, que a leitura dos seus textos causa certo desconforto e não somente porque o escritor tenta escapar às formas tradicionais de narratividade. Há em sua escrita certa complexidade temática, como a encontrada nos contos de Sergio Sant’Anna, ou em romances de João Gilberto Noll e de Silviano Santiago. Assimiladas as

vanguardas do século anterior, é possível perceber, no conjunto das obras desses artistas, a busca de uma linguagem mais apropriada para expressar o século XXI.

A afirmação de Jacques Rancière de que “... Não há arte sem olhar que a veja como tal”, epígrafe desta tese, foi um feliz achado para o remate dos meus pensamentos sobre arte contemporânea, desenvolvidos nestas páginas.

A arte do contemporâneo: pós-moderna, hipermoderna ou contemporânea – questão que não se fecha por ora – marca-se pela não apreensibilidade, como já disse algumas vezes neste trabalho. No entanto, tentei delinear um percurso de busca de conhecimento dessa arte, a partir do olhar da Medusa de Caravaggio e do espelho, meio tão utilizado pelos homens na procura de si mesmos ou de sua representação. Nos tempos atuais, o olhar da Medusa, situado nos dispositivos digitais que nos levam a qualquer lugar, no presente de agora, petrifica-se de espanto diante de tamanha exposição nas redes sociais e, ainda, petrifica aqueles que, em *selfie*, sorriem para o mundo. *Esse est percipi!*

Para compor o itinerário da minha pesquisa, afinei-me com alguns pensadores e estudiosos do campo das artes visuais como Didi-Huberman, Jacques Rancière, Hal Foster, Catherine Millet e Anne Cauquelin. Das obras desses autores e de outros não mencionados aqui, além de algumas obras de Walter Benjamin – sempre! –, extraí recortes para compor a minha escrita e fundamentar o meu pensamento.

Ao traçar o caminho da arte no século XX até o século XXI, abordo questões relativas ao desenvolvimento da arte no período, assim como aos termos usados para definir o tempo presente: pós-modernidade, hipermodernidade e contemporaneidade. O instrumental filosófico encontra em Walter Benjamin, Michel Foucault, Merleau-Ponty, David Harvey, Giorgio Agamben, Jacques Rancière e Didi-Huberman as bases para o desenvolvimento de questões sobre a cena contemporânea.

Em relação à literatura brasileira dos últimos decênios, as contribuições de Karl Erik Schøllhammer, Lucia Helena, Helena Bonito Pereira, entre outras, deram-me uma visão do panorama atual. Além dos textos de Nuno Ramos, trago contos de Silviano Santiago, Sérgio Sant'Anna, João Gilberto Noll e um romance (*graphic-novel*) de Lourenço Mutarelli, autores de destaque no cenário da literatura multigenérica brasileira.

No trajeto, entre livros, exposições, palestras, questionamentos, a constatação a que muitos estudiosos já chegaram tempos atrás: a arte de hoje não está aí para representar o mundo, mas para instaurar a crise da representação, ao desconstruir a ideia tradicional de arte. Nesse ambiente, o produto final, o objeto de arte, revela-se, muitas vezes, menos importante do que o processo da sua produção. No momento, contabilizo os ganhos obtidos com as minhas leituras sobre a arte da contemporaneidade, momento de uma relação singular com o meu próprio tempo, este que me escapa, como no poema de Arnaldo Antunes, "Agora". Tempo de aceleração e também de profusão na arte contemporânea: muitos artistas, muitas exposições, muitos lugares dedicados à arte, muitos catálogos, revistas, artigos e livros sobre a arte de hoje.

Da poeira do tempo surgem certas figuras e certas lembranças tornam-se mais claras do que outras. Os versos de Arnaldo Antunes e as obras de artistas como Nuno Ramos escapam pelas frinchas do contemporâneo, arte intempestiva ou extemporânea, que está no tempo e fora dele. Entre os artistas e os não artistas, reunidos aqui, há os que têm pressa, sem tempo para "nhémnhémnhém"; e outros que querem falar de si como uma forma de marcar território: "*Esse est percipi*". Outros, ainda, olham e veem cachorros abandonados, urubus e caules de plantas jogados no chão: o outro lado do mundo cão.

Neste agora, a impermanência, a transitoriedade da arte tem sua melhor tradução nas instalações, desmontadas ou destruídas após um determinado tempo. Tempo de urgência, de "aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?" interroga o artista (RAMOS, 2011, p. 33). Há uma voz que indaga: "... O que se quer falar? Quem se quer conhecer? Falar, falar para quê? Para quem? (...)

Fico examinando cada lugar como um lugar para uma voz, uma voz que preciso descobrir. Mais do que mudar as coisas, quero lhes oferecer sua voz. Mas qual voz? Aonde? E para quê?” (RAMOS, 2006, p. 46).

Essas questões lançadas por Nuno Ramos a um interlocutor – espectador, leitor, ouvinte – compõem a escrita e os demais trabalhos dos artistas destacados neste trabalho. Na elaboração dessas obras, a ultrapassagem de limites ou a ausência deles corresponde às inquietações manifestadas por esses criadores contemporâneos. Há um investimento libidinal na obra, mas também naquilo que pretendem dizer essas vozes dominantes, que insistem em falar. Mas, “o que se quer falar?” indaga Nuno Ramos. Se “arte é a colisão do desejo com a linguagem”, repetindo Heloísa Buarque de Hollanda (Revista da Travessa, 2014, p. 39), deseja-se falar de temas diversos, do mundo, da vida em seu curso: arte é pensamento. Pensamento que se quer partilhar. “Mais do que mudar as coisas, quero lhes oferecer sua voz”, reafirma o artista, na escrita desejanste de ser poesia, instalação, pintura, cinema, canção, conhecimento.

5 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982

_____. O artista como representante. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 151-164

ADVERSE, Helton. **O que é “ontologia do presente”?** Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2091/2038>. Acesso em 10 set. 2014

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. Tradução de Silvana J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63

_____. O que é o contemporâneo. In: _____. **O que é o contemporâneo ? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, 2009. p. 57-73

_____. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins / INL, 1972

ANTUNES, Arnaldo. **Nome**. Realização Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo, Zaba Moreau. Livro, vídeo e CD. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993

_____. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1997 (Signos; v. 23)

ARÊAS, Vilma. As metamorfoses de Nuno Ramos. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de (Org.). **A multiplicidade das linguagens híbridas na ficção de Nuno Ramos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2012. p. 185-197

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: _____. GALLE, Helmut et al (Org.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009. p. 113-121

Artists at work: Nuno Ramos. **Ballad of a culture vulture**. A Brazilian artist and poet with a taste for obstinate materials and ideas, *The Economist*, p. 1 a 3. Disponível em: <<http://www.economist.com/node/18149045>>. Acesso em: 1 set. 2014

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Urgentemente nunca fomos tão felizes. In: **Anais do IX Encontro de Professores de Letras e Artes**. IFF Fluminense. Campos dos Goytacazes: Essentia Editora, 2008. 1 DVD

_____. (Org.). **A multiplicidade das linguagens híbridas na ficção de Nuno Ramos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2012

BANDEIRA, Manuel. O ritmo dissoluto. In: **Estrela da vida inteira**. 20 ed. Rio de Janeiro: Record. 1965. p. 103-121. (Coleção Mestres da Literatura Brasileira e Portuguesa)

BARROS, José D'Assunção. **Arte é coisa mental**: reflexões sobre o pensamento de Leonardo da Vinci sobre a arte. In: Revista Poiésis no. 11, p. 71-82, nov. 2008 Disponível em:<http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis11/Poesis_11_artecoisamental.pdf>. Acesso em 12 jul. 2014

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mário Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção Elogio da Filosofia, coordenação de Marilena Chauí)

_____. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221. (Obras escolhidas, I)

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 197-221. (Obras escolhidas, I)

_____. Paris do Segundo Império. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 9-102. (Obras escolhidas, III)

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e

Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 103-149. (Obras escolhidas, III)

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 114-119. (Obras escolhidas, I)

_____. **Passagens.** Edição alemão de Rolf Tiedermann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácio Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 504

BLATT, Ruth. How Green Day's manager is turning visual artists into rock stars. In: FORBES, Business Magazine, 28 abr. 2014. Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/ruthblatt/2014/02/28/how-green-days-manager-is-turning-visual-artists-into-rock-stars/>>. Acesso em: 15 mar. 2014

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da cidade moderna.** Representação da história em Walter Benjamin. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000

BONITO, Helena Pereira; LOPONDO, Lílian. Apresentação. In: _____ (Org.). **Novas leituras da ficção brasileira no século XXI.** São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 17-30

BOSI, Alfredo. O Modernismo e o Brasil depois de 30. In: _____. **História concisa da Literatura Brasileira.** 34 ed. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 383-384

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa et al. Impressões. **Revista da Travessa,** Rio de Janeiro, n. 2, p. 39, set./ out. 2014

CAEIRO, Alberto. **Poemas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001

CAMPOS, Augusto de. Cidade, city, cité. In: _____. **Poesia 1949-1979.** São Paulo: Duas Cidades. 1979

_____. Augusto de. Cage: chance: change. In: _____. **De segunda a um ano.** Tradução de Augusto de Campos e Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985, p. IX

_____. Expoemas. In: _____. **Despoesia.** São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 12-13. (Col. Signos)

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. Ensaios de teoria e crítica. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Coleção debates)

CANDIDO, Antonio. Prefácio da 1ª edição. In: **Formação da Literatura Brasileira**. Momentos decisivos. 8. ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. (vol. 1, p. 10)

CARVALHO, Bernardo. **Perdidos no espaço**. Para além das interpretações possíveis, o primeiro longa-metragem de Murilo Salles nos coloca diante de uma experiência estritamente cinematográfica. Disponível em: <http://www.murilosalles.com/film/cr_n04.htm>. Acesso em: 10 mar. 2014

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Todas as Artes)

ChinaArteBrasil. Obra referente à exposição apresentada em São Paulo Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, Oca, Museu da Cidade, Parque do Ibirapuera de 10 abr. a 18 mai. 2014. (Realização do Ministério da Cultura e HSBC)

CHULAM, Tania Maria Olivier. Video ergo sum. A imagem crítica. In: _____. **Palimpsestu: à volta de Teresa de Ávila**. Vitória: EDUFES, 1998. p. 180-218. (Coleção CEG Publicações)

CONDE, Miguel. A vanguarda da pilhagem: uma outra versão da cultura moderna. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 mar. 2011. Prosa e verso. p. 1-2

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1993

CORTÁZAR, Julio. O perseguidor. In: _____. **As armas secretas**. Tradução e posfácio de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 75-131

DALCASTAGNÈ, Regina. A cidade e seus restos: de Samuel Rawet a Luiz Ruffato. In: DALCASTAGNÈ, Regina; NUNES DA MATA (Org.). **Fora do retrato**. Estudos de literatura brasileira contemporânea. Vinhedo, S P: Horizonte, 2012. p. 135-144

D'ANGELO, Biaggio. Ó, o lugar da negatividade. In: PEREIRA, Helena Bonito (Org.). **Novas leituras da ficção brasileira no século XXI**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 307-324

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: _____. **Lógica do sentido**. 2. ed.

Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 259-286. (Estudos, 35)

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem crítica. In: _____. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010 (Coleção TRANS) p. 169-199

V Documenta de Kassel (1972) – **Questioning Reality: Pictorial Worlds Today**. Disponível em: <<http://artnews.org/documenta/?exi=18081>>. Acesso em: 17 set. 2013

DUARTE, Rodrigo (Org.) **O belo autônomo**. Textos clássicos de estética. Belo Horizonte: UFMG, 1997

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014

FOUCAULT, Michel. Las meninas. In: _____. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 18-31

FREITAS, Guilherme. Fraturas do passado e do presente. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 mai. 2014. Prosa e verso, p. 1

FURLANETO, Audrey. Com objetos reais: Um novo Nuno Ramos, **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 jun. 2014. Segundo Caderno, p. 8

GUBERNIKOFF, Carole. Arte e cultura. In: SEKEFF, Maria de Lourdes (Org.) **Arte e cultura: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. p. 9-20

HABERMAS, Jürgen. A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação. In: _____. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 3- 33. (Coleção Tópicos)

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1994

HELENA, Lucia. (Org.) **Nação-Invenção: Ensaios sobre o nacional em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2004

HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 1.0.5ª São Paulo: Objetiva, novembro de 2002. 1 CD

INGE, M. Thomas. **Comics as culture**. 4. ed. The University Press of Mississipe, 1993

JARDIM, Eduardo. “*Homo faber*: o animal que tem mãos”, na visão de Hannah Arendt. In: PESSOA, Fernando; BARBOSA, Ronaldo (Orgs.). **Mão de obra**. Vila Velha: Museu Vale, Fundação Vale, 2011. p. 102-119. (Seminários Internacionais Museu Vale 2011)

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de “Vidas secas”. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-59

KATO, Gisele. “Becos sem saída”. A propósito da exposição Oswaldo Goeldi: sombria luz. Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 15 jun. a 19 ago. 2012. **BRAVO**, São Paulo, p. 32-39, jun. 2012

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si, o retorno do autor. In: _____. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 19-57

KOSUTH, Joseph. In: MOMA/The collection. Disponível em: < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435 >. Acesso em: 15 jun. 2014

_____. <http://www.mutualart.com/Artist/Joseph-Kosuth/80800993E2CDB243/Artworks>. Acesso em: 15 jun. 2014

LEYDIER, Richard. The Triumph of Contemporary Art. In: MILLET, Catherine. **Contemporary art in France**. Translated from the French by Charles Penwarden. English-language edition: Flammarion, Paris, 2006. p. 306-351

LIPOVETSKI, Gilles. Tempo contra tempo ou a sociedade hipermoderna. In: _____. CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. Tradução de Mário Vilela. 4ª reimp., São Paulo: Barcarolla, 2004. p. 49-103

_____. **A era do vazio**. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005. Prefácio, p. XV-XXIV

Magiciens de la terre, retour sur une exposition legendaire. Disponível em: <<http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5eRpey/rERz8A>>. Acesso em: 5 jul.

2014

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990

MASSI, Augusto. Orelha do livro. In: RAMOS, Nuno. **Cujo**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. História. Criação. Desenho. Animação. Roteiro. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2005

MERLEAU-PONTY. O olho e o espírito. In: **II Textos estéticos**. Seleção e notas de Marilena de Souza Chauí Berlinck. Tradução de Gerardo Dantas Barreto. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 275-301. (Coleção Os Pensadores)

MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e tradição moderna**: o problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense Universitária/ São Paulo: EDUSP, 1974. p. 309-310

MILLET, Catherine. **Contemporary art in France**. Translated from the French by Charles Penwarden. English-language edition: Flammarion, Paris, 2006

LIMA, Rogério. **O dado e o óbvio** (o sentido do romance na pós-modernidade). Brasília: EDU/UnB, 1998, p. 71-72

MUTARELLI, Lourenço. **A arte de produzir efeito sem causa**. Projeto gráfico de Kiko Farias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

NOLL, João Gilberto. Alguma coisa urgentemente. In: MORICONI Jr., Italo. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 416-422

Nuno Ramos. Fundação Carlos Chagas/Instituto Tomie Ohtake. Catálogo da exposição de fevereiro-abril 2006. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. **Inventar uma pele para tudo**. Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais. (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille). Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, abril 2014

_____. O corpo amorfo das coisas segundo Nuno Ramos. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de (org.). **A multiplicidade das linguagens híbridas na ficção de Nuno Ramos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2012. p. 107- 118

_____. O trabalho da destruição. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 jun. 2014. Prosa & Verso, p. 6

OWENS, Craig. The allegorical impulse: Toward a theory of postmodernism. **October**, n° 12 e n° 13, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/778575>>. Acesso em 21 jul. 2014

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p.15-35

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente. **Folha de São Paulo On Line**, São Paulo, 25 mar. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml>>. Acesso em 25 mar. 2012

POE, Edgard Alan. Uma descida no Maelstrom. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 377-397

PORTELA, Eduardo. Criação e sociedade de consumo. In: **Tempo Brasileiro** 33/34, 1973, p. 161-168. (Cultura, arte, literatura)

RAMOS, Nuno. **Onde um bicho cabe**. Editado por e-galáxia. Coleção Formas Breves, 2014 (www.e-galaxia.com.br)

_____. **Cujo**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2011

_____. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011

_____. **Ó**. 2ª reimp. São Paulo: Iluminuras, 2009

_____. **Ensaio geral**. Projetos, roteiros, ensaios, memória. São Paulo: Globo, 2007

_____. **O pão do corvo**. São Paulo: Ed. 34, 2001

_____. <http://www.nunoramos.com.br> (site do artista)

_____. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2459/nuno-ramos>

_____. Fala, falante. In: **Nuno Ramos**. Fundação Carlos Chagas / Instituto Tomie Ohtake. Catálogo da exposição de fevereiro-abril 2006. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, p. 46

_____. Orelha do livro. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de (Org.). **A multiplicidade das linguagens híbridas na ficção de Nuno Ramos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2012

RANCIÈRE, Jacques. A frase, a imagem, a história. In: _____. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 43-78

_____. A pintura no texto. In: _____. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-41

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 120, 340-342

RUBIN, Nani; NAME, Daniela; DUARTE, Luisa. 80: Era uma vez uma geração. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 jul. 2014. Segundo Caderno, p. 1-3

RUFFATO, Luiz. **Da impossibilidade de narrar**. Assises Internationales du Roman. Lyon, França, 4, 24-30 mai. 2010. Disponível em: <http://www.conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2010/05/da-impossibilidade-de-narrar.pdf>>. Acesso em 31 ago. 2014

SALGUEIRO, Wilberth. **Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante**. In: O eixo e a roda, v. 22, nº 2, Belo Horizonte, 2013, p. 15-38. Disponível em: https://www.academia.edu/8345620/Noticia_da_atual_poesia_brasileira_dos_anos_1980_em_diante>. Acesso em: 4 out. 2014

SALLES, Murilo. **NUNCA FOMOS TÃO FELIZES**. Roteiro de Alcione Araújo e Jorge Durán. Brasil: Morena Filmes e produtores associados. Cinema Brasil Digital, 1984, 91 m

_____. **Texto do diretor.** Textos de crítica (07) ao filme na época do lançamento. Disponível em: <http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm>. Acesso em 20 dez. 2012

SANT'ANNA, Sérgio. O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro. In: _____. **Contos e novelas reunidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 291-322

SANTIAGO, Silviano. Autumn leaves. In: _____. **Keith Jarrett no Blue Note** (Improvisos de Jazz). Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 13-49

SARLO, Beatriz. **Escenas de la vida posmoderna** (intelectuales, arte y videocultura em la Argentina). Buenos Aires: Ariel, 1996. p. 187-188

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Que significa literatura contemporânea? **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 9-19

_____. Breve mapeamento das últimas gerações. In: _____. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 21-51

STUDART, Júlia. **Nuno Ramos.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. (Ciranda da poesia)

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 set. 2013. Prosa & Verso. Disponível em: <<http://www.oglobo.com.br/.../objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>>. Acesso em: 22 set. 2013

_____. **Tudo fala – comentário sobre o trabalho de Nuno Ramos.** p. 1-18. Disponível em: <https://www.academia.edu/10396402/tudofala> Acesso em: 12 out. 2014

SWAVING, Liza. **Collecting Geographies – Magiciens de la terre,** Jornal do Museu Stedelijk. Amsterdam, 3 mar 2014. Disponível em: <<http://journal.stedelijk.nl/en/2014/03/collecting-geographies-magiciens-de-la-terre-2/>>. Acesso em 20 jun. 2014

TURCKE, Christoph. **Sociedade excitada:** filosofia da sensação. Tradução de Antonio A. S. Zuin [et al.] Campinas: Editora UNICAMP, 2010

UMLAND, Anne; HELFENSTEIN, Josef; D'ALESSANDRO, Stephanie. **Magritte: The mystery of the ordinary, 1926-1938.** Published in conjunction with the exhibition by The Museum of Modern Art, New York, 2013

PASSOS, Úrsula. **Os animais falantes de Nuno Ramos e outras 8 indicações culturais**. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/04/1445429-os-animais-falantes-de-nuno-ramos-e-outras-8-indicacoes-culturais.shtml>>. Acesso em: 14 abr. 2014

VIEGAS, Ana Cláudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: _____ CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). **Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações**. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008. p. 137-149

VODRET, Rossella; LEONE, Giorgio; MAGALHÃES, Fábio. Obras expostas Caravaggio. In: _____. **Caravaggio e seus seguidores**. Confirmações e problemas. São Paulo: Base 7 Projetos culturais, 2012. (Catálogo da exposição: Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP – São Paulo; Museu Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires – MNBA-BA). p. 103-108

WRIGHT, Randal. **David Hockney e o conhecimento secreto** (2001). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7W0AKH7pWZo>>. Acesso em: 2 set 2014

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-88

OUTRAS FONTES:

A margem da linha. Documentário de Gisela Callas. Arte 1 Documenta. Canal Arte 1. Exibido em: 15 set. 2014

A obra de arte: Beatriz Milhazes, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Ernesto Neto, Eduardo Sued, Waltércio Caldas, Tunga. TV Imaginária Produções, 2009. Direção, roteiro, montagem de Marcos Ribeiro. Canal Arte 1. Exibido em: 31 jul. 2014

Centro Virtual de documentação e referência Oswald Goeldi. Disponível em: <<http://www.centrovirtualgoeldi.com>>. Acesso em: 7 jul. 2014

KATO, Gisele. Programa **Arte em Movimento**, canal Arte1, de 19 ago 2014 (“Carlos Vergara em nova exposição”)

STARTE. Programa da Globonews, 26 ago 2014 (Richard Serra)

_____. 25 mar. 2014 (exposição MAM Ron Mueck, 20 mar a 1 jun. 2014)