



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## **SOBRE A OBRA DE NUNO RAMOS E SUAS ARTICULAÇÕES COM O SÉCULO XX**

Rosângela Miranda Cherem\*

O século XX viu emergir uma linhagem de artistas inquietos e proliferantes que não podem ser reconhecidos por uma unidade temática nem estilística. A esta linhagem pertencem nomes que vão de Duchamp, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Anselm Kieffer e Francis Alÿs, até artistas brasileiros como Flávio de Carvalho, Lígia Pape e Hélio Oiticica, dentre outros. Em comum, têm o fato de utilizar diversos materiais e procedimentos, caracterizando sua obra por um jogo onde imagem e linguagem se encontram em incessante fricção. Cada um a sua maneira, apresenta um pensamento sensível aos diferentes processos de transbordamento e alteração, remetendo ao problema da articulação ou brisura que nasce no terreno onde os sentidos são produzidos. Porém, antes de cair na visada homogeneizadora e generalizante em relação às apostas mais ousadas do século XX, convém reconhecer algumas particularidades do seu pensamento artístico, evitando o simples enquadramento e privilegiando as variedades e variações de sua criação. Vejamos o caso de Nuno Álvares Pessoa de Almeida Ramos (São Paulo, 1960): escultor, pintor, desenhista, cenógrafo, ensaísta e *videomaker*. Utilizando diferentes suportes e materiais, trabalha com mídias e técnicas bastante diversificadas, fazendo uso da literatura, da fotografia, da música, da

1

---

\* Professora da Universidade do Estado de Santa Catarina, PPGAV-CEART

instalação, do cinema, etc. Dono de um percurso inquieto e em permanente experimentação, os limites de sua investigação redefinem constantemente o seu próprio horizonte, colocando suas noções operatórias e seu processo de fatura numa sorte de indecibilidade onde confluem protensão e retenção, rastro e presença, clausura e exterioridade do tempo-espaço.

**A recorrência das contiguidades.** Dados biográficos disponíveis dão conta de que Nuno Ramos formou-se pela USP em 1982 e logo em seguida abriu o ateliê Casa 7 (1982 – 1985) com Paulo Monteiro (1961), Rodrigo Andrade (1962), Carlito Carvalhosa (1961) e Fábio Miguez (1962). Transitando por afinidades literárias e musicais, o início de sua pintura guarda marcas neo-expressionistas, desdobradas pela ênfase matérica que o acompanhou desde os primeiros trabalhos tridimensionais datados de meados dos anos 80, indicando uma interlocução com certas tradições caras ao expressionismo e ao informalismo, sem ignorar os problemas colocados pelos artistas conceituais, da *land art* e da *arte povera*. Neste sentido, Rodrigo Naves lembra que:

Nuno Ramos não teve qualquer talento precoce para as atividades visuais: não desenhava com destreza quando criança, não tinha inclinação para formas e cores, não olhava o mundo como quem quer reproduzi-lo(...) entrou para as artes plásticas porque quis, não porque pudesse — como quem conquista uma vaga num jogo que admira, mas de que desconhece os procedimentos e as exigências. E passou a jogar a seu modo (...)<sup>1</sup>.

Tomando a questão da matéria como um problema a ser pensado do ponto de vista conceitual e plástico, evidenciam-se certos transbordamentos, quer através dos quadros e dos desenhos, quer dos objetos escultóricos. Cada uma destas formas pede um olhar tátil, capaz de alcançar as qualidades e estados alteráveis da matéria: mole-duro, seco-úmido, poroso-viscoso, liso-áspero, endurecido-derretido, transparente-opaco, quente-frio<sup>2</sup>. Da série de **QUADROS**, que vem de 1987 a 2008, é possível observar uma disposição para incluir tecidos e texturas combinadas com tinta industrial e que foi

---

<sup>1</sup> Transformar a desmesura em liberdade, in: **Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves**, 8/11/2011, conforme site do artista.

<sup>2</sup> Todas as obras referidas neste artigo podem ser acessadas pelo site [http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Artista=91&cod\\_Serie=14](http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=14)

agregando materiais e volumes, projetando cada vez mais camadas e planos em relação a uma exterioridade, como se os mesmos demandassem uma autonomia em relação à superfície biplanar. Neste sentido, não demora muito para que o material das telas se espalhe e ganhe o ambiente. Na série **PELES**, iniciada em 1989, camadas densas e irregulares de tecidos, vaselina e arames ganham novas formas e se expandem pelo chão. Todavia, não se trata de migrar de um suporte a outro, como se fosse uma simples continuação ou deslocamento da horizontalidade pictórica, mas de abordar outras instâncias e possibilidades plásticas. As formas biplanares seguiram neste meio, sendo problematizadas também em persistentes séries que o artista denominou de *desenhos*, embora a colagem e o uso de pincéis permitissem reconhecê-las como pinturas com *profundidade magra*. É o caso da série **BICHO** (1990), de **BAHIA** e de **SOL 1** e **SOL 2** ( todos de 2001).

Por sua vez, ao mesmo tempo em que o aspecto colorido e informe se afirma, observa-se que trabalhos monocromáticos ou com cores mais desgastadas ganham concomitância, tal como a série **ICEBERG** (1992), cujas cores frias seguem do branco azulado ao cinza e preto. O mesmo se dá com as instalações: *Cal* é o nome de uma delas, feita com frágeis sarrafos de madeira pintados de branco em 1987 e **FRUTO ESTRANHO** é o nome de outra, datada de 2010, onde árvores medram inconsistentes aviões, também cobertos com pigmentos brancos, enquanto um contrabaixo permanece sob seus galhos. Assim, os contrários cromáticos e as diferenças de suporte não se negam nem se afirmam, apenas caminham paralelamente enquanto procedimento.

Um outro aspecto desta operação de deslizamento que merece atenção diz respeito ao uso das palavras. Em **BREU E TEIA** (1990) fragmentos poéticos surgem escritos com carvão e cobertos com uma fina película de breu. Em **ARANHA** (1991) um longo texto escrito toma conta do chão e da parede, sendo que num de seus versos pode-se ler: *era um fóssil da primeira planta, mas não esta planta aqui*. A íntegra deste trabalho poético só iria aparecer publicada dois anos depois, no primeiro livro do artista intitulado *Cujo*. O que se pode compreender acerca da problemática da matéria, é que esta se torna um meio para produzir formas alteradas incessantemente, desdobradas pelo desejo de reconfigurar o mundo, que tanto se lançam ao cósmico e ao imemorial como se precipita sobre o orgânico. Privilegiando as articulações desorientadoras através de

derivações e contiguidades, as coisas se tornam abordáveis e imagináveis, tanto do ponto de vista conceitual como poético, por meio de correspondências orgânicas, espaciais e gráficas.

A propósito deste movimento de alteração incessante, cabe lembrar as reflexões de Walter Benjamin, relacionadas a uma espécie de anatomia da imaginação lúdica como lugar da imprevisibilidade e da autonomia. Desconhecendo a lei que faz o mundo caber no arbítrio do dicionário, este autor buscava adentrar nas entranhas culturais do entre- guerras, seguindo na contra- mão das certezas científicas e políticas. No pequeno, mas complexo texto chamado *Doutrina da semelhança*<sup>3</sup>, refletiu como certos procedimentos guardados nos primórdios da magia e das caçadas permitiriam pensar, tanto o mimetismo das brincadeiras como do cientista, onde as similitudes são construídas, *embora mantendo o inexplicável salto em que algo pré-existente parece escapar*. Contrapondo-se à racionalidade e à técnica instrumentalizada, observou que, no reino das brincadeiras e descobertas infantis, os ritos ganhavam novos sentidos e os objetos mais prosaicos adquiriam vigor, enquanto as coisas sacralizadas pelos adultos tornavam-se profanáveis, alterando qualitativamente os sentidos do mundo. Então, onde tudo cintila e vibra no seu estado puro e desordenado, podendo mover-se de modo imprevisível e para qualquer direção, a imagem não estaria relacionada à expropriação da experiência, mas à potência da fantasia, não conteria o choque da destruição, mas a vitória da imaginação surpreendente. Processando um entendimento sobre o poder de produzir semelhanças deslocadas a que recorrem *as crianças, como os neuróticos e os artistas*, conforme Freud em *Além do princípio do prazer* (1920), Benjamin não apenas partilhava um repertório muito próximo do surrealismo, mas conduzia-o ao plano da cultura, assinalando um procedimento ancestral e renitente da experiência humana, marcado pelo princípio a que chamou de proximidade empática, cuja afinidade seria inverificável. Ocorre que, ao situar a semelhança sobre o fluxo das coisas, era a própria linguagem que se elaborava, construindo conexões e percepções instaladas sob os equívocos da vidência que se acreditava ou fazia passar por evidência. Neste texto de 1933, iria refletir sobre os processos que engendram a semelhança, observando que os mesmos fazem parte de um repertório filogenético que atravessou da

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: **Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985, vl.I.

pré-história à antiguidade, perpassando a leitura de pegadas e o poder revelador dos astros, vísceras e outros acasos através dos quais os destinos humanos seriam vinculados, persistindo na força onomatopaica das palavras, no poder revelador da escritura e da grafologia, além das brincadeiras infantis e outros comportamentos miméticos.

**A consistência do que não possui forma.** Há uma entrevista de Nuno Ramos em que ele comenta sobre o artista como sendo alguém que lida com a forma da desmesura, explicando mais adiante que sua idéia de forma está associada a de goma<sup>4</sup>. Tal entendimento permite pensar os trabalhos marcados pela ação do tempo que queima, escorrega, derrete, etc ou que apenas confirma sua impassibilidade diante do encalhe, do desmantelamento e do esquecimento que tudo traga, remetendo a um estado originário ou imemorial. Tomemos alguns exemplos bem específicos. Em primeiro lugar, a imagem de *CANOVA*, objeto que em 1992 apresentou-se recoberto com massa de vidraceiro e folhas de palmeira acompanhado de fragmentos de *Cujo*. Em 1999, a imagem volta em *CASCO* (também intitulado de *Shackleton*, navegador cujo barco encalhou na Antártida), objeto escultórico que joga com os contrastes do liso e do áspero, do rigorosamente reto e do delicadamente curvo. Em 2004, um vídeo de 8 minutos, mostrando o movimento das marés, faz cobrir barcos recortados e reencaixados, enquanto um texto do artista é lido. Em *PIONEIRO* (2005) ressurgem ainda formas escultóricas de barcos feitas com areia prensada. *MAR-MORTO* (2008) volta aos barcos revestidos com cal e sabão e acrescenta alto-falantes. O conjunto desta série parece possuir um caráter bastante alegórico, conjugando-se a uma outra, friccionando o ponto que perturba a realidade e encara o rigor das disparidades reunidas, remetendo a experiências incomensuráveis e reafirmando o mundo como um imenso arsenal de estranhezas, onde as coisas sempre se esvaem e jamais se equivalem, podendo apenas ser acessadas como alegação de outra. Assim, o lado amorfo e magmático do mundo permite obter semelhanças reconhecidas através de deslocamentos e disposições até os limites do convívio com realidades heterogêneas, evidenciando a relação de intimidade entre formas diversas.

---

<sup>4</sup> Transformar a desmesura em liberdade, in: **Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves**, 28/11/2011, conforme site do artista.

No ano de 2000 **MARÉ-CAIXÃO** apresenta esculturas de compensado e espelho, presas por cabos de aço, colocadas à beira da praia e que, com a subida da maré, ficam parcialmente cobertas. Em **MARÉ-MOBÍLIA** nove móveis são colocados em buracos cavados na areia e acabam destruídos pelos efeitos da maré. Ocorre que a imagem do caixão, depois da cova e finalmente a materialização do próprio desaparecimento da matéria e da forma parece se constituir numa chave para pensar um possível sentido relacionado desde a primeira embarcação: a alegação do naufrágio e da ruína que testemunha o destino inescapável dos corpos e o efeito do tempo que tudo interrompe e funde. O mesmo pode ser dito em relação aos **MANORÁS**, nome do bairro paraguaio onde a primeira peça foi colocada e que na língua indígena significa *lugar para morrer*. Semelhantes a uma estela funerária, cuja consistência e rigidez formal contrasta com a fragilidade flutuante das embarcações, foram feitas em três versões: uma em mármore branco (1997), outra em granito preto (1999) e outra em mármore claro (2004). Se a primeira era uma obra *in situ*, todas elas se configuram também como obra em situação, pois o artista faz a vaselina derretida vazar, possibilitando que a matéria possa prosseguir seus efeitos provenientes da ação temporal, num gesto em que o premeditado resulta numa não forma.

Abordando *a imagem fora de lugar* e a sua relação com o tempo, observa-se as formas fósseis de aves, peixes, folhas que se apresentam em **CAIXAS DE AREIA** (1995) e também de detritos de ossos e conchas que acompanham o alumínio fundido de **CRACA** (1999). Restos do orgânico adquirem uma espécie de vida póstuma, seja porque a imagem de uma forma guarda reminiscência no relevo escultórico, seja porque acontece uma encenação do resíduo orgânico. Voltando-se para aquilo que pertence ao reino das coisas dissímeis, que não podem ser apreendidas por uma correspondência estável e fixa, as formas de Nuno Ramos seguem sendo abordadas como uma cartografia aberta e conectável, desmontável e conversível, marcada pela ação e os efeitos do tempo. Para além das formas através das quais os vestígios acabam retidos ou apagados pelo tempo, considere-se uma outra possibilidade problematizada pelo artista. Em **MINUANO** (2000), cuja geometria dialoga com **MARÉ-CAIXÃO**, cinco blocos de mármore situados em local de difícil acesso e com espelhos incrustados parecem se constituir numa armadilha para atrair o próprio tempo, ainda que sua passagem fique retida por um breve instante. Já em **MORTE DAS CASAS** (2004), acontece a encenação

de uma chuva enquanto caixas de som situadas no teto e no chão reproduzem versos de Carlos Drummond de Andrade que servem para dar nome ao trabalho, lembrando que o que é imutável no tempo é a sua impassível passagem.

Estudante de Filosofia de 1978 a 1982, certamente não passou incólume a Nuno Ramos a compreensão platônica de que a beleza é um simulacro do divino, sendo o pensamento artístico a única via pela qual é possível se aproximar da instância que segue sendo inalcançável ao conhecimento humano. Desdobrado pelo problema daquilo que não pode se conformar dentro de um significado apreensível, encontra-se *MONTES* (1994), quando fornos de tijolos, vidros, parafina, breu, maçaricos e botijões de gás compõem um ambiente junto com fotos colocadas nas paredes. Na avenida Paulista, em 1997, uma fornalha com chaminé em diagonal foi alimentada 12 horas por dia, sendo que no ano anterior um forno construído com tijolo, cimento e barro foi colocado dentro do outro, aceso durante a vernissage e depois aberto à visitação (1996). Tal como ao mostrar o efeito das marés, as questões da terra e do fogo recusam uma temporalidade coagulada e plasmada, fazendo com que a pré e a pós-história se encontrem como um modo de enfrentar a matéria que resulta na vida própria da obra, alheia à condição orgânica do vivente, embora tangenciando as questões de vida e morte, matéria e sentido, contenção e desmedida.

Pensando algo semelhante ao que Nuno Ramos constrói plasticamente, o filósofo italiano Emanuele Coccia observa que as imagens são formas fora de lugar, vivem na superfície dos corpos e se apóiam na matéria, sendo *uma espécie de lasca pela qual a objetualidade do mundo se infiltra no sujeito*. Assim, o sensível é a vida da imagem, um modo de apreender o mundo que não passa pela racionalidade do pensamento e não tem substância. O sensível produz efeitos de realidade e gera potencialidades, mantendo a mesma intensidade e legitimidade com a qual a imagem pode persistir na memória e nos órgãos perceptivos. Sendo inextenso e incorpóreo, mantém relação acidental com a grandeza, é o ser das formas quando elas estão exiladas do seu lugar próprio ou natural. Formando o tecido conectivo do mundo, através das formas imagéticas, a realidade torna-se algo infinitamente apropriável e transmissível<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, itens 21 a 29.

Povoando o mundo de formas não conhecidas, Nuno Ramos parece ampliar a definição de *imagem como forma fora de lugar*, acentuando aquilo que não pode ser apreendido pela clareza do significado, através de um jogo de descontinuidades e amalgamentos, onde contínuo e descontínuo, evidências e enigmas, integridades e destroços, opacidade e transparência não cessam de se rearticular. Em *MÁCULA* (1994), com o acréscimo de um texto em braile na parede, vidro soprado e tubos de órgão compõem uma instalação, amalgamada por sal, parafina, breu, gás hélio e gesso. O recurso do braile volta no ano seguinte para escrever *Milk way* numa parede e duplicar um enigma feito de alumínio fundido, vidros, isopor, vaselina e parafina. Ainda em 1995, 13 lâminas de mármore e granito fendem um solo cimentado, feito uma inscrição na terra (*LAGES*) e, no ano seguinte, 12 covas revestidas com concreto apresentam o formato do bloco de granitos que é depositado em cada uma (*MATAÇÃO*).

Voltando a Emanuele Coccia, compreende-se que a imagem é aquilo que permite ao sujeito apropriar-se de algo sem transformar sua natureza nem o objeto de que se faz semelhante. Sendo através de imagens que o sensível pode ser transmitido, a vida sensível é aquilo pelo qual toda coisa não é redutível a si mesma, multiplicando-se e vivendo para além do sujeito, podendo ser infinitamente apropriável<sup>6</sup>. Por sua vez, refletindo sobre a história da forma, Henri Foucillon<sup>7</sup> argumenta que nenhuma forma conserva sua integridade, mas impõe incessantemente uma desagregação, sendo que é através das metamorfoses artísticas que sobrevivem ao esvaziamento de seu conteúdo e periodicamente se revigoram. Conforme este historiador da arte, assim como a vida espiritual não coincide necessariamente com os eventos históricos, a vida das formas não se ajusta automaticamente à vida social. Saber que os fatos se sucedem na ordem cronológica não é tudo, posto que as marcações temporais não são como uma fita métrica a pontuar um espaço entre aparentes ou indiferentes vazios. Do mesmo modo que existem *graves confusões entre a cronologia e a vida, entre a referência e o fato*, a forma artística tem menos a ver com uma sucessão cronológica e mais com um campo de incidências que é sempre *constituído e constituidor* de precocidades e

---

<sup>6</sup> Idem, ibdem.

<sup>7</sup> FOCILLON, Henri. **Vida das formas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, cap. V.

sobrevivências, antecipações e atrasos, atualidades e inatualidades. De sua parte, ao reconhecer uma afinidade entre a literatura e a moda, por serem ambas uma combinatória infinita de elementos, cujas formas não cessam de se alterar, sendo que a transgressão seria a sua forma mais radical, Roland Barthes as considerou como *uma língua falada por todos e desconhecida de todos*. Assim, para pensar estas duas estruturas moventes e imprevisíveis, seria preciso tanto considerar a instabilidade de suas significações, como ir além da mera morfologia, podendo-se melhor compreender que *existe uma história das formas, das estruturas das escritas, que têm o seu tempo próprio ou, mais exatamente, seus tempos: plural a que justamente se resiste*<sup>8</sup>.

**A persistência escorregadia das imagens.** Assim como suas pinturas acabaram por se desdobrar em objetos e instalações, para além de palavras e textos apresentados nos trabalhos plásticos, Nuno Ramos acabou por tornar-se escritor de contos (*O Pão do Corvo*, Ed 34, 2001; *Ó*, Ed. Iluminuras, 2008; *O Mau vidraceiro*, Ed. Globo, 2010), *poesias* (*Cujo*, Ed. 34, 1993; *Junco*, Ed. Iluminuras, 2011) e de *ensaaios* (*Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*, Ed. Globo, 2007; *A construção do vento*, Ed. Marca d'água, 1996; *A espera de um sol interno*, *Jornal do Brasil*, 2001). *Incursionou ainda por livros-objeto como BALADA (livro atravessado pela bala de um revólver, Editora 34, 1995) e CALDAS AULETE (cinco volumes do dicionário com letras cavadas em homenagem a Nelson Cavaquinho)*. A este propósito, na entrevista concedida a Rodrigo Naves, o artista observa que: *O fascínio de lidar com coisas não nomeadas terminou se impondo, compondo uma trama opaca e espessa em que os nomes tendem a uma estranheza noturna, em que os sons lutam para chegar ao sentido*<sup>9</sup>. Sendo cada uma de suas obras, ao mesmo tempo grandiosa e precária, determinada e indecisa, sua linguagem poética tomou a palavra como uma classe particular de objetos, mais uma camada que, sem cobrir nem descobrir, acaba por compor algo indecifrável ou informe:

Não sei como coisas tão díspares se juntam pelo nome (...) Decifrar o que está escrito não nos aproxima do mundo -- ao contrário: nos afasta, porque transforma as coisas em meros suportes (...) E todavia o

<sup>8</sup> BARTHES, Roland. Sobre o sistema da moda e a análise estrutural das narrativas. In: **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>9</sup> Transformar a desmesura em liberdade, in: **Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves**, 28/11/2011, conforme site do artista.

mundo é uma escrita, porque a escrita também, como o mundo, é apenas uma certa disposição da matéria no espaço.

É neste sentido que a palavra se tornou um meio de acessar a imagem, sendo contemplada na obra e também como obra, comparecendo não como verdade, mas como matéria. Já em 1990 a estranheza entre o título e o teor da obra se faz presente, seja nos fragmentos que escreve no chão de *Breu e teia*, seja nos desenhos que faz com tinta sobre papel em *Palavras douradas*. Algo desta disparidade reaparece em **VIDROTEXTO** (1991), onde o artista assinala que: *Há também um branco súbito em meio ao granito gris e comprimindo (com buracos moles conquistados) o vidro transparente (com opacidades conquistadas), couros que são peles, peles que são carne, carnes que são osso, ossos brancos e a felicidade.*

A questão parece remeter ainda ao enigma da matéria, em como fazer uma coisa se transmutar em outra: a vida em arte, o mistério em coisa, o indecifrável em obra. Assim, a inscrição de letras e textos nos seus trabalhos plásticos remete à sua condição de *porta-enigmas*, guardando uma proximidade muito íntima entre leitura e escritura, unificando signos gráficos e linguísticos para situar-se num estado primordial que oblitera o sentido e realiza um arremesso na direção contrária a uma memória interiorizante. Ao abordar a escritura, ao mesmo tempo, como signo arbitrário e também como liame, o artista acaba por afirmar a linguagem como advento de um jogo que se lança para fora do abrigo, apontando para a desconstrução das significações e inscrevendo-a como uma imagem que expele sua diferença e alteridade, permitindo deslindar que não é por uma cegueira que não podemos reconhecer a plenitude de seu sentido, mas porque o próprio visível que se expõe nos cega.

É o caso de **UMA NOITE** (2006), onde quatro esculturas formadas por lâminas de mármore suportam vidro soprado contendo vaselina, sendo que nas suas extremidade se inscreve um diálogo truncado com uma frase de Sherazade e outra do sultão que a condenou a morte:

Veículo de metamorfose e a alegoria, o vidro soprado acomoda-se à pedra não porque ali esteja à vontade, mas porque não há outro lugar para onde ir; e a pedra lhe resiste não por vontade de domínio, mas porque é densa demais para se mexer. O polimento contrasta com a definição frouxa dos contornos. (...) uma formalização interrompida,

incompleta. Liquefação e transformação ainda são sugeridas, mas de maneira aforística<sup>10</sup>.

Há ainda uma outra sorte de palavras, que não estão escritas, mas são matéria de vídeos e performances. Ao trabalhar as instalações sonoras, incluindo poemas e músicas, Nuno Ramos toma para si o problema da *imagem acústica* como matéria distinta da realidade mundana, modulando-a como um vivido que não está nem no mundo nem num outro mundo, semelhante a uma energia opaca situada entre o aparecer e sua significação. No vídeo *LUZ NEGRA* (2002) sete alto-falantes são colocados em covas e cobertos por terra. De suas entranhas chega o som abafado da música de Nelson Cavaquinho. Em *PAGÃO* (2003) uma instalação transcreve partituras de Pixinguinha com vaselina pelas incisões de parede e em *CHORO NEGRO* (2004), breu derrete depois de aquecido sobre mármore enquanto se ouve uma composição dedicada a Paulinho da Viola. Ampliando este caráter da palavra indomável e da imagem intraduzível, em *AI DE MIM* (2006) duas esculturas com placas de ouro e vidro reproduzem texto de Nuno Ramos, encontrando-se num extremo uma voz feminina e noutra uma voz masculina, duplicidade que ocorre de modo semelhante através dos dois conjuntos de caixas de som de *CAROLINA* (2006). Mais irônico é o caso de *VAI-VAI* (2006) em que burros portando alto falantes em que se ouvem fragmentos de música permanecem diante de montes de feno e sal. Em cada um destes casos parece vigorar mais uma metáfora obliterada do que uma alegoria. Evidenciando que a linguagem é plena de imagem, embora nem por isso comunicável, surgem trabalhos compostos por objetos sons e projeção visual: em *Hora da razão* (2009), também chamada de *CHORO NEGRO 2*, estruturas formam uma espécie de três frágeis abrigos em cujas paredes de vidro transparentes vê-se escorrer um breu aquecido que derrete, enquanto isto acontece e conjugando forma e não-forma, pelos monitores de cada um se apresentam interpretes que cantam o tema que deu nome à obra. Ainda neste campo em que imagem é montagem e cintilação, encontra-se *VERME* (2010), composta por duas esferas de areia prensada que projetam filme onde cada personagem recita um texto de Nuno Ramos.

Vistas em seu conjunto ou individualmente, observa-se que suas obras são tanto constituídas por persistências e apagamentos, como constituidoras de alterações e

---

<sup>10</sup> O limite da matéria, in: **Revista Bravo!** Ano 3, n. 30 (março 2000), p. 109, conforme site do artista.

deslocamentos. Sendo portadoras de uma alteridade, cuja significação só acontece no oco da sua singularidade irreduzível, configuram-se tanto como *aquilo que é*, como *aquilo que sempre esteve lá*<sup>11</sup>. Recusando o que não se deixa resumir pela simplicidade de um presente, o artista toma para si a tarefa de um constante trabalho de desconstrução da forma conhecida, domada pela consecutividade e pelo arbítrio, em proveito de uma cumplicidade com o transbordamento das imagens e o deslizamento das linguagens. Assim, se é procedente o fato de que Nuno Ramos pertence a uma linhagem de artistas que ao longo do século XX se empenharam em desconstruir as formas conhecidas para alcançar novas possibilidades artísticas, também o é o fato de que frequenta um campo indiviso, que procura escapar da clausura do tempo, tal como ponderou Borges ao abordar o sonho na mesma clave das listras do tigre, do mapa, da biblioteca, do espelho, do labirinto, etc, sabendo que *no sonho há formas que se repetem e talvez não haja nada além de formas (...)*<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup>DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: UNESP, 1973, p.80 a 87.

<sup>12</sup>BORGES, Jorge Luis. De alguém a ninguém. In: **Obras completas, vl. II**. São Paulo: Globo, 2000.