



Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

Ministry of Culture presents
Banco do Brasil presents and sponsors

NUUNO RAMOS

O DIREITO À PREGUIÇA

THE RIGHT TO LAZINESS

27 DE ABRIL A 27 DE JUNHO DE 2016
APRIL 27 THROUGH JUNE 27, 2016

1ª EDIÇÃO
CCBB BELO HORIZONTE MG
TISARA
2016

7 APRESENTAÇÃO INTRODUCTION
Centro Cultural Banco do Brasil

8 O DIREITO À PREGUIÇA
THE RIGHT TO LAZINESS

13 ATAQUE À MÚSICA MUSIC ASSAULTED
Joca Reiners Terron

30 O GRITO / JOSÉ (PAREDE 1)
THE SCREAM / JOSÉ (WALL 1)

40 HORA DA RAZÃO (CHORO NEGRO 3)
TIME OF REASON (BLACK CRY 3)

50 LARANJA, VERMELHO E AMARELO /
O PIRATA DA PERNA DE PAU (PAREDE 2)
ORANGE, RED AND YELLOW /
THE PIRATE WITH A PEG LEG (WALL 2)

60 CALDAS AULETE (paraNelson 3)
CALDAS AULETE (forNelson 3)

64 CASCADURA – GANGORRA 2
CASCADURA – SEESAW 2

76 NO SÉ (O TEMPLO DO SOL)
NO SÉ (THE TEMPLE OF THE SUN)

94 VOU PARTIR (paraNelson 4) – GANGORRA 1
I’M LEAVING (forNelson 4) – SEESAW 1

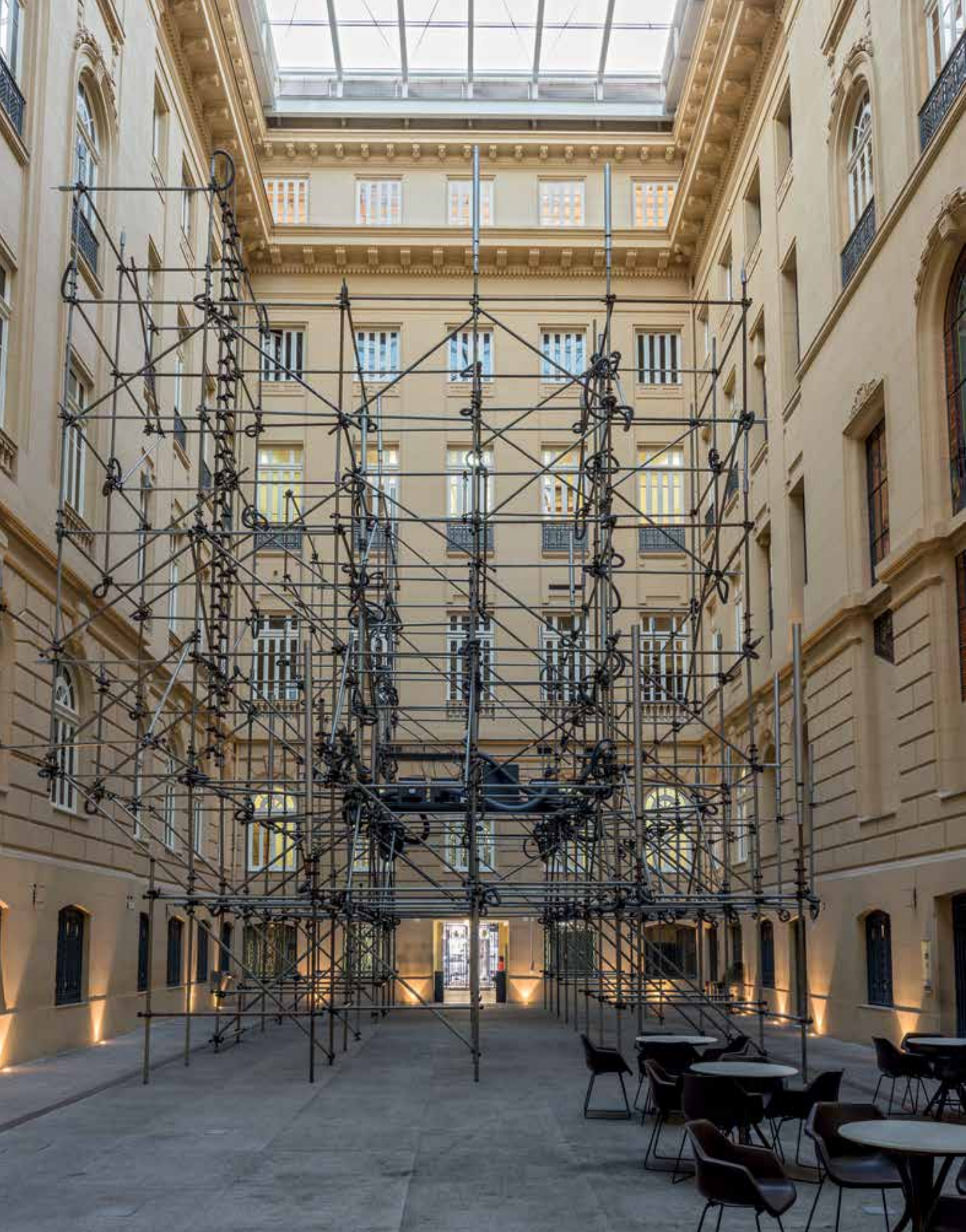
104 CONFISSÕES DE UMA MÁSCARA
CONFESSIONS OF A MASK

106 TUDO FALA EVERYTHING SPEAKS
Flora Süssekind

132 BALADA
BULLET

138 TEXTOS EM INGLÊS
TEXTS IN ENGLISH

152 TRADUÇÃO DOS ÁUDIOS
AUDIO TRANSLATION



O Centro Cultural Banco do Brasil Belo Horizonte tem o prazer de apresentar a exposição “O direito à preguiça” do artista Nuno Ramos. Um dos grandes nomes da arte brasileira, Nuno produz desde a década de 1980, e seu trabalho foge a regras e classificações. São pinturas, desenhos, vídeos, performances, esculturas e instalações, nos quais matérias das mais distintas se combinam em uma convivência instável e insólita.

“O direito à preguiça” se estabelece na força dos opostos, em que multidão e solidão, cheio e vazio, realidade e sonho convivem, ou melhor, são forçados pelo artista a conviver. De presença inquietante, os trabalhos nos intimam ao seu espaço, nos tornam mais um dos corpos estranhos das obras.

Assim, os universos literário, musical e visual se integram para constituir a obra de Nuno Ramos, em um mundo que foge ao convencional, desconfigura a realidade e reconfigura o espaço do Centro Cultural Banco do Brasil Belo Horizonte. Com esta mostra a instituição reafirma seu compromisso de fomentar a produção de arte contemporânea, oferecendo ao seu público programação de referência no cenário cultural.

Centro Cultural Banco do Brasil

O DIREITO À PREGUIÇA

Os tubos da estrutura em andaime são conectados a 106 tubos de órgão. Uma ventoinha manda ar por todo o andaime até encontrar os tubos adequados, fazendo com que toquem o “Samba de uma nota só”, música de Tom Jobim e letra de Newton Mendonça, em nova configuração, quase em câmara lenta, de autoria de Leandro Cesar e Nuno Ramos (*Samba de uma nota sóóó*). Essa programação é feita por meio de um *software* que mantém essa composição em *loop*

THE RIGHT TO LAZINESS

The tubes of the scaffolding structure are connected to 106 organ pipes. A fan blows air into the entire scaffolding structure until air finds the right pipes and causes them to play the “One-Note Samba”, a tune by Tom Jobim and lyrics by Newton Mendonça, in a new, nearly slow motion configuration devised by Leandro Cesar and Nuno Ramos (“One-Note Samba”). This song is looped via software







ATAQUE À MÚSICA (OU A RAZÃO MONSTRUOSA DE NUNO RAMOS)

Joca Reiners Terron

O mero fato de um artista enérgico como Nuno Ramos nomear sua individual com o título de “O direito à preguiça” é indicativo do que virá ao se cruzar o arco de entrada que conduz ao pátio oitocentista do prédio do CCBB em Belo Horizonte. Basta encarar a enorme estrutura de andaimes que cede nome à mostra, com sua intrincada construção tubular que levou quarenta e cinco dias para ser montada e testada para o espectador se deparar com a ironia dessa nomeação emprestada ao libelo publicado em 1880 por Paul Lafargue, uma defesa do direito ao ócio do proletariado francês (que cumpria então expedientes que atingiam as 12 horas diárias). O efeito “aurático” desse andaime-órgão se estende às outras peças exibidas e, em diversas delas, mais do que a santificação do pecado capital da preguiça, o que se vê é seu oposto, o fazer poético diante da instabilização da tradicional atitude estética do espectador.

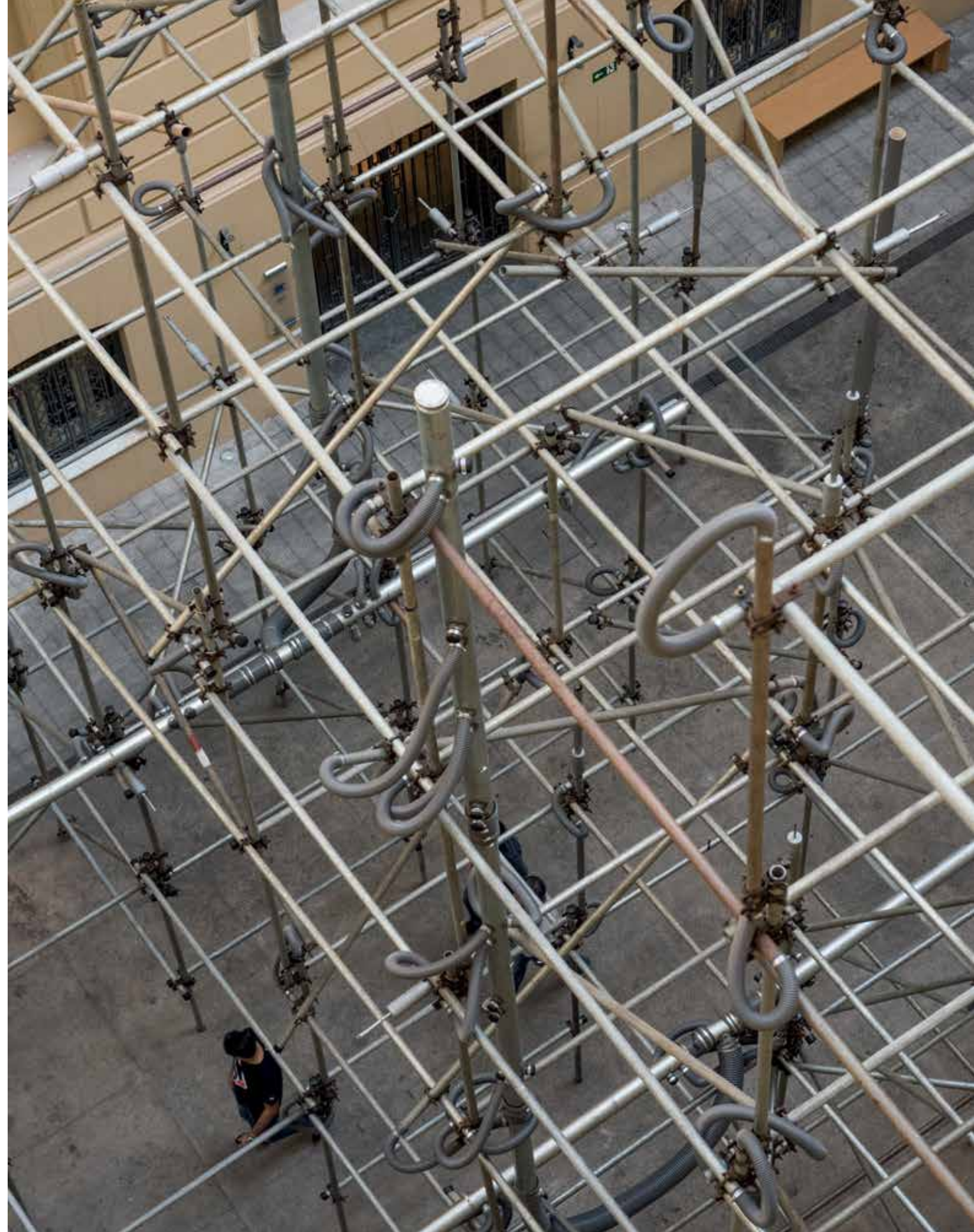
De fato, o conjunto da obra do artista transpira trabalho. Caminhar por seu ateliê em uma rua repleta de oficinas mecânicas e galpões arruinados no Cambuci, em São Paulo, é suficiente para se constatar a carga irônica do título da mostra: a descomunal energia implícita em cada quadro, o labor em cada estrutura metálica, o dispêndio de força no mais mínimo desenho, esforço exterior ao resultado concreto que vibra em torno de objetos e se arrasta pelo trajeto do privilegiado visitante, a intensidade física dos gestos necessários para a sua realização. Seria fundamental refletir acerca do impacto no observador de peças tão agressivas quanto os quadros da série “Sem título” compostos de tubos de aço inoxidável, chapas de latão e cobre, plásticos, tecidos e tinta a óleo, expostos no ateliê. Ao estacar em frente de um deles, o visitante é tomado por certo pânico que se agudiza com afã interpretativo à beira do estresse: qual é o lugar daquele que observa essas instalações que retiram ao próprio espaço expositivo sua legitimidade mais consolidada, invadindo o espaço do observador?

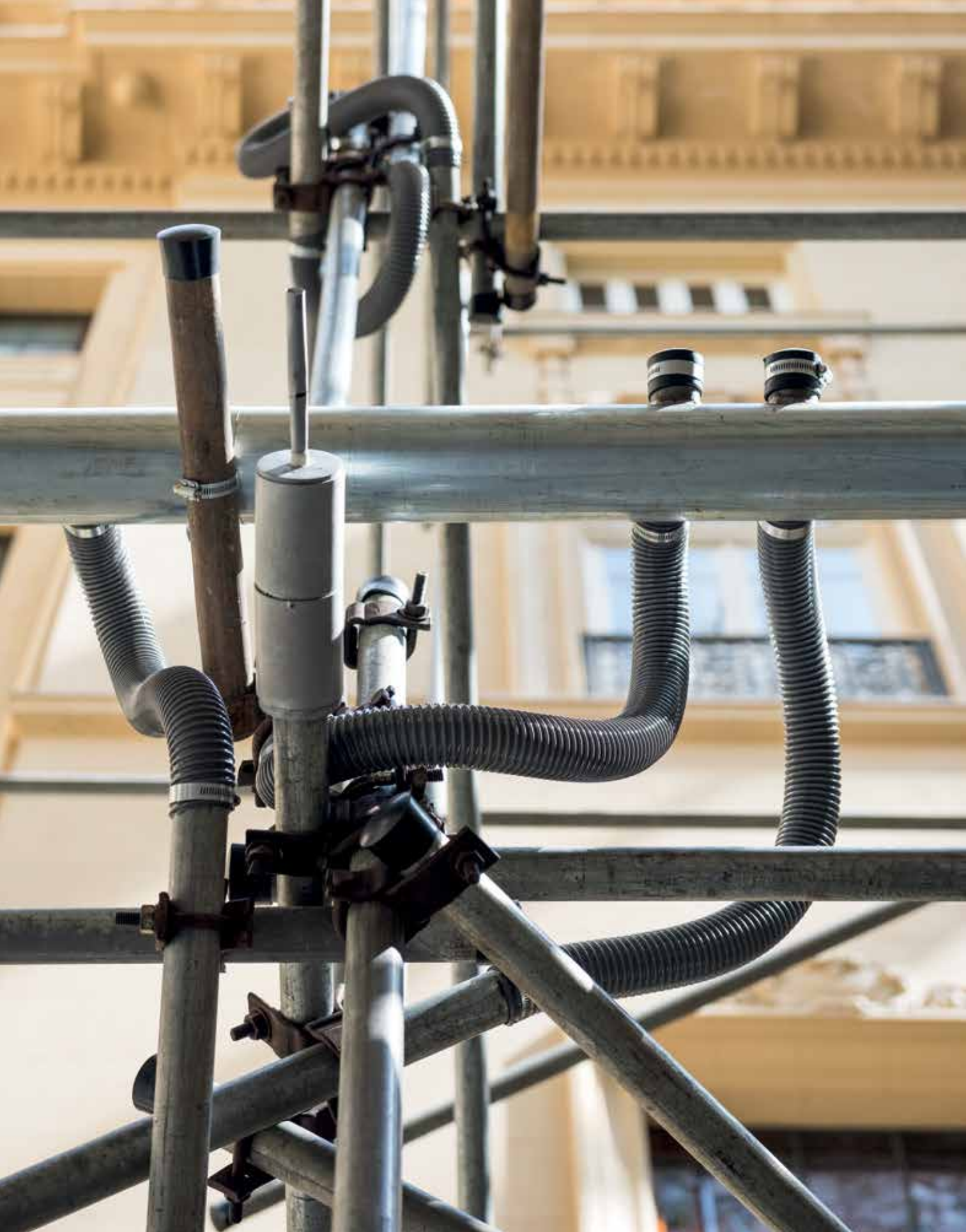
Em Belo Horizonte, na noite do *vernissage*, as pessoas adentraram o prédio do CCBB sem atinar com a dimensão dessa armadilha: passavam sob a estrutura de tubos com ar de quem atendia ao convite em endereço errado. O pátio estaria em reforma, por que aquele andaime

estava ali? Entre vinte e trinta de seus tubos originais foram substituídos por flautas retiradas de um órgão musical, que se confundiam visualmente à estrutura de mais de 15 metros de altura e cento e seis tubos. Disfarçava-se o perigo, e a plateia seguia desavisada. Ao erguer de taças de *prosecco*, um *software* começou a tocar em *loop* o “Samba de uma nota sóóó”, composição de Nuno Ramos com Leandro César a partir da canção de Tom Jobim e Newton Mendonça, e uma ventoinha com três foles a impulsioná-lo por meio dos tubos de andaime, até que encontrassem as flautas retiradas ao órgão ali incorporadas quase que imperceptivelmente. Enquanto o som de pesadelo roubava da canção tão conhecida do público qualquer aspecto de dócil familiaridade, o incômodo aterrissava no pátio do CCBB. Olhares de estranhamento dirigidos ao alto. O caminho das taças até a boca era interrompido pelo som ensurdecedor. Vozes que subiam para superar o obstáculo sonoro subtraindo amenidade à conversação.

A incompreensão demonstrada pelos olhares a esmo logo deu lugar à curiosidade diante da maquinação, ao interesse pelo funcionamento da máquina (William S. Burroughs: “somos máquinas”; Andy Warhol: “quero ser máquina”). Essa algaravia de vozes se incorporou à brutalidade sonora do ambiente. Em termos de fruição, a frustração da expectativa não deixa de propor igualmente uma experiência estética. Doze vezes mais lento, a composição derivada do samba de Tom e Newton Mendonça não parece ter qualquer nota reconhecida pelos presentes em seu andamento letárgico, assim como as flautas pertencentes ao órgão eram indistinguíveis dos tubos do andaime. Nesse estado de suspensão, as pessoas progressivamente rumaram ao interior do prédio como se penetrassem as dependências de Locus Solus, sem esperança nem temor.

No romance homônimo de Raymond Roussel (1877-1933), convidados visitam Locus Solus, um parque pertencente a Martial Canterel. O eminente cientista e inventor leva seus colegas a um passeio por sua propriedade, conduzindo-os de máquina em máquina cujos princípios, além da “relojaria invasiva” detectada por Roger Vitrac, seriam jogos de mecânica que se destinavam ao transbordamento poético sem desprezar os aspectos destrutivos resultantes da precisão absoluta. Talvez nesse livro de 1914 tão admirado por Duchamp, Roussel tenha estabelecido, *avant la lettre*, a ética do espectador de instalações artísticas na modernidade, procedimento adotado inconscientemente pelos convidados da mostra do CCBB ao se depararem com os dois aquários em forma de cunha criados por Nuno Ramos, uma peça inédita que lembra a proa de um navio que fendeu a parede, deformando-a de ambos os lados: a violência do resultado, indescritível em sua forma oxidada a partir de chapas de aço preenchidas pela passividade contrastante dos peixinhos que nadam conforme o alto-falante recita leilões da Christie’s das obras *Vermelho/Amarelo/Laranja*, de Mark Rothko, e *O grito*, de Edvard Munch. À crescente (e algo abstrata) contagem dos milhões de dólares do lei-





loeiro é contrastado o verso da parede deformada pela proa da cunha, onde se ouve, respectivamente, a voz de Braguinha cantando a marchinha “Eu sou o pirata da perna de pau/ do olho de vidro/ da cara de mau”, e a quebradiça voz de Carlos Drummond de Andrade recitando “E agora, José?”. A imagem violenta da cunha é diluída em toda essa ternura, ou vice-versa, e logo o público começou a abandonar suas taças de bebida pelos cantos do CCBB. Conforme rumavam às salas contíguas, o papo diminuía. O baque foi sentido, mas seria assimilado?

Em comentário crítico ao mencionado romance de Roussel, o poeta John Ashbery comenta que “à medida que o grupo de convidados passeia pelo local, Canterel lhes mostra invenções cada vez mais complexas e estranhas. A exposição é invariavelmente seguida pela explicação, a fria histeria da primeira cedendo lugar às inúmeras ramificações da segunda”.

Congelado pela histeria da exposição, o público de “O direito à preguiça” carece de explicações: Nuno Ramos não cede, aparentemente, às “inúmeras ramificações” propiciadas por elas, preterindo-as em favor das perguntas absurdas, cortantes, divertidas, indispensáveis e oportunas da performance *O templo do sol (no sé)*, na qual um ator nu deitado e coberto de pó de cal responde questões feitas pela gravação sempre com a mesma resposta, que intitula a obra: *O que fazer com a Estética da Fome de Glauber Rocha agora que os pobres parecem obesos? Quantos quilômetros de profundidade tem a fossa mais profunda? Rir diminui as chances de ter câncer? Posso enfiar até o fundo? Pedófilos são piores que alcaguetas? Alcaguetas são piores que torturadores? Hipócritas são piores que todos os anteriores?*. Em silêncio, a procissão de espectadores responde mentalmente “no sé”, talvez sem considerar aquilo ressaltado por Boris Groys, de que o artista é um fornecedor de experiências estéticas, incluindo aquelas produzidas com intenção de frustrar ou modificar a sensibilidade estética de quem observa.

No caso específico de parte significativa dos trabalhos reunidos por Nuno Ramos nesta mostra, o contrário também pode ser verdadeiro, dado o teste de resistência aplicado a alguns materiais reconhecidamente pertencentes ao repertório afetivo do artista, como as canções de Nelson Cavaquinho, Braguinha e Batatinha. Marcada desde a peça de abertura por itens do cancionário popular brasileiro, exemplificado pela referida distorção do “Samba de uma nota só”, a individual explora o que pode haver de antitético nas contraposições familiar/incômodo (ou preguiça/faina), extraindo o inquietante do insuspeito habitual. Em *Gangorras*, o queijo de polpa processado a partir de jornais que carregam a palavra “tempo” no nome (*El Tiempo*, *The Irish Times*, *Financial Times*, *The New York Times*, *O Tempo* etc.), ou a cachaça destilada por um trombone em oposição a vinte e quatro fotogramas do documentário de Leon Hirschman dedicado ao sambista carioca, presente na gangorra em perfeito equilíbrio (de um lado, uma caixa de som que toca “Vou partir”, de Nelson Cavaquinho; no outro, Carmen Miranda canta o

refrão de “Lá em Cascadura”, de Assis Valente) dão tento da monstruosidade racional de Nuno Ramos diante de seus afetos mais profundos, desmontados como se uma criança desmontasse seus brinquedos prediletos para compreender seu funcionamento.

Ainda em *Locus Solus*, os convidados de Canterel são conduzidos ao mosaico de dentes com um enorme diamante feito de vidro preenchido com água onde uma dançarina flutua, e a um gato sem pelos chamado Khóng-dek-lên. Depois de serem apresentados à cabeça mumificada de Danton, prosseguem à passagem central, a mais longa do livro: a descrição de oito curiosos *tableaux vivants* dispostos em uma enorme cela de vidro. Neles, os atores são apresentados como sendo na verdade pessoas mortas que Canterel ressuscitou com “ressurrectine”, um fluido inventado por ele que, ao ser injetado em um cadáver fresco, faz com que o mesmo interprete continuamente o incidente mais importante de sua vida.

De maneira aproximada, a consciência de Nuno Ramos parece operar por vias de uma clara engenhosidade que se dispõe a objetivos quase inescrutáveis, de profundo negativismo e violência tanto sintática quanto crítica em relação ao papel do museu ou da submissão estética do artista diante da mercantilização de seu trabalho, negociando assuntos de interesse público – a abstração dos preços e da especulação, o esvanecer do tempo, e a subordinação da produção artística ao consumo da arte nos espaços tradicionais de exibição – às claras, porém por vias obscuras. A engenhosidade quase patológica dessas obras, semelhante à de Canterel, com sua mecânica perfeita, exclui o design em um mundo onde justamente o design substituiu a ideia de natureza e de Deus (novamente Groys), gerando monstros sonhados pela razão.

Em “O direito à preguiça”, o ataque de Nuno Ramos a seus afetos mais próximos, por exemplo, a música de Nelson Cavaquinho, eleva o grau de iconoclastia pessoal originado no filme *Luz negra*, de 2002 (codirigido por Eduardo Climachauska), no qual sete gigantesco alto-falantes despejando a canção “Juízo final” são enterrados em covas com seu som ligado, buscando obstruir as ondas sonoras transmitidas através da terra despejada sobre eles. *Choro negro*, de 2004, assim como *Hora da razão*, presentes na mostra do CCB-BH, investigam os limites da veiculação da música pelas ondas do ar, dispersando elementos reconhecíveis de canções tão familiares a ponto de serem a representação simbólica da cultura que as originou. Como em testes de resistência de materiais executados em instalações anteriores, quase todas (e aqui podemos citar o breu usado nessas duas obras recém-mencionadas), desta vez Nuno Ramos testa raivosamente sua matéria-prima mais afeita, e com isso verifica também do que é feito o público (de “ressurrectine”, provavelmente, e enfim revividos pelas obras expostas na mostra, os espectadores regressam às ruas da cidade com sua percepção mais aguçada).





Flauta 13 / Si Natural - B / 123,4Hz /
Linha 5 / Coluna E / 4° Andar



Flauta 12 / Si Bemol - Bb / 116,5Hz /
Linha 4 / Coluna C / 6° Andar



Flauta 65 / Fá Sustenido - F# / 739,9Hz /
Linha 2 / Coluna B / 5° Andar



Flauta 92 / Si Bemol - Bb / 932,3Hz /
Linha 4 / Coluna F / 4° Andar



Flauta 67 / Sol Sustenido - G# / 830,6Hz /
Linha 3 / Coluna B / 4° Andar



Flauta 67 / Sol Sustenido - G# / 830,6Hz /
Linha 3 / Coluna B / 4° Andar



Flauta 28 / Sol Sustenido - G# / 415,3Hz /
Linha 6 / Coluna F / 2° Andar

Samba de uma nota sóóó

O direito à preguiça

Música: Tom Jobim
Recriação: Leandro César
e Nuno Ramos

Sheet music for "O direito à preguiça" by Tom Jobim, arranged by Leandro César and Nuno Ramos. The score is in 4/4 time, marked with a tempo of 140. It features three staves: Grupo 3 (top), Grupo 2 (middle), and Grupo 1 (bottom). The key signature is one sharp (F#). The music is divided into sections marked with Roman numerals I, II, and III. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, along with a list of chords at the bottom: Bm7, Bb7(b9), Am7(b11), Abmaj7(#11), Ab7(#11), Dm7, Db7(b9), Cmaj7(b9), Cm7(b9), Cm6, Bm7, Bb7(b9), Am7(b11), Abmaj7(#11), Ab7(#11), G6, and Cm7.

Samba de uma nota só

Antonio Carlos Jobim & Newton Mendonça
vers. Antonio Carlos Jobim
Arranjo: Paulo Jobim

Sheet music for "Samba de uma nota só" by Antonio Carlos Jobim & Newton Mendonça, arranged by Paulo Jobim. The score is in 4/4 time, marked with a tempo of Moderato. It features three staves: Grupo 3 (top), Grupo 2 (middle), and Grupo 1 (bottom). The key signature is one sharp (F#). The music is divided into sections marked with Roman numerals I, II, and III. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords, along with a list of chords at the bottom: Bm7, Bb7(b9), Am7(b11), Abmaj7(#11), Ab7(#11), Dm7, Db7(b9), Cmaj7(b9), Cm7(b9), Cm6, Bm7, Bb7(b9), Am7(b11), Abmaj7(#11), Ab7(#11), G6, and Cm7.

Eis a - qui es - te sam - bi - nha Fei - to nu - ma no - ta só Ou - tras
This is just a lit - tle sam - ba Built up on a sin - gle note Oth - er

no - tas vão en - trar Mas a ba - se é u - ma só Es - ta
notes are bound to follow But the root is still that note Now this

ou - tra é con - se - quên - cia Do que a - ca - bo de di - zer Co - mo eu
new one is the con - sequence Of the one we've just been through As I'm







O GRITO / JOSÉ (PAREDE 1)

Estrutura metálica, aquário, peixe, parede, alto-falantes.
Áudio do leilão de *O grito*, de Edvard Munch (1899), na Christie’s, em 2 de maio de 2012
Do outro lado da parede:
Áudio de Carlos Drummond de Andrade lendo o poema “José” (1942)

THE SCREAM / JOSÉ (WALL 1)

Metal structure, fishbowl, fish, wall, people speaking.
Audio of the auction of “The Scream”, by Edvard Munch (1899), at Christie’s, that took place on May 2, 2012
On the other side of the wall:
Audio of Carlos Drummond de Andrade reading the poem “José” (1942)



And now to our major moment Edward Munch, The Scream, from 1895, here it is. And I start the bidding here at 40 million dollars, 41, 42, 43 already, 43 million, 44 is here, 45 in the room, 46, 47 in the room, 48 is already there, 48 is on my left, 49 that party, 50 in the room, and 50 is already in the room. I can see you sir. 51, 52, in the room at 52, 53, 54, 55, new bidder, 56 in the room, 57 the patio, 58 in the room, 59 with Charlie, 60 in the room. Now 60 is in the room. 61, 62, 63, 64, 65 ahead of you, 66 in the room. Charlie? 67, 68, 69, 70, 71, 72, at 72, 73...

... It is Charlie’s bid at 107. At 107 millions dollars then. Stef? Which are you talking to? At 107. No? Are we done? Is he out? Sure, sure? At 107 million dollars then. It is not yours. It is Charlie’s bid at 107. Anybody else? At 107 millions dollars then. Happy? No? At 107 million dollar it is Charlie’s bid against to Stefan, I shall sell it then for the historic sum of 107 million dollars. Hammer. Sold. Thank you, Charlie.

And now we’ll have quick a word to say now the world record for any work of art sold at auction is this painting, Edward Munch the Scream, and it makes with buyers premium 119,900 million dollars.







JOSÉ

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
Você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,

sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio – e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais!
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse,
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sozinho no escuro
qual bicho do mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja do galope,
você marcha, José!
José, para onde?



HORA DA RAZÃO (CHORO NEGRO 3)

Estrutura metálica com resistências, vidro, monitores, breu.
A canção “Hora da razão”, de Batatinha, é cantada em três monitores. Uma placa de breu derrete sobre os vidros
Intérpretes: Rômulo Froes, Clima, Nina Becker

TIME OF REASON (BLACK CRY 3)
Metal structure with resistances, glass, monitors, pitch.
The song “Hora da Razão / Time of Reason”, by Batatinha, is sung in three monitors.
A pitch plate melts on the glasses
Performers: Rômulo Froes, Clima, Nina Becker









Se eu deixar de sofrer
Como é que vai ser
para me acostumar?

Se tudo é carnaval
Eu não devo chorar
Pois eu preciso me encontrar

Sofrer também é merecimento
Cada um tem seu momento
Quando a hora é da razão

Alguém vai sambar comigo
E o nome eu não digo
Guardo tudo no coração

If I no longer suffer
How will I
get used to it?

If everything is carnival
Then I should not cry
As I need to find myself

Suffering is also a question of deserving it
Everyone has his moment
When the time of reason comes

Someone will dance a samba with me
Whose name I will not tell
I keep it all in (my) heart



LARANJA, VERMELHO E AMARELO /
O PIRATA DA PERNA DE PAU (PAREDE 2)

Estrutura metálica, aquário, peixe, parede, alto-falante.
Áudio do leilão de *Laranja, vermelho e amarelo*, de Mark Rothko, na Christie's,
em de 8 de maio 2012
Do outro lado da parede:
Áudio da marcha *O pirata da perna de pau*, de Braguinha (1947), cantada por
Nuno Roland

ORANGE, RED AND YELLOW / THE PIRATE WITH A PEG LEG (WALL 2)
Metal structure, fishbowl, fish, wall, people speaking.
Audio of the auction of "Orange, red and yellow", by Mark Rothko, at Christie's,
that took place on May 8, 2012
On the other side of the wall:
Audio of the carnival tune "O pirata da perna de pau / The pirate with a peg leg",
by Braguinha (1947), sung by Nuno Roland









Eu sou o pirata da perna de pau
Do olho de vidro, da cara de mau
Eu sou o pirata da perna de pau
Do olho de vidro, da cara de mau

Minha galera
Dos verdes mares não teme o tufão!
Minha galera
Só tem garotas na guarnição

Por isso se outro pirata
Tenta a abordagem
Eu pego o facão
E grito do alto da popa
“Opa! Homem não!”

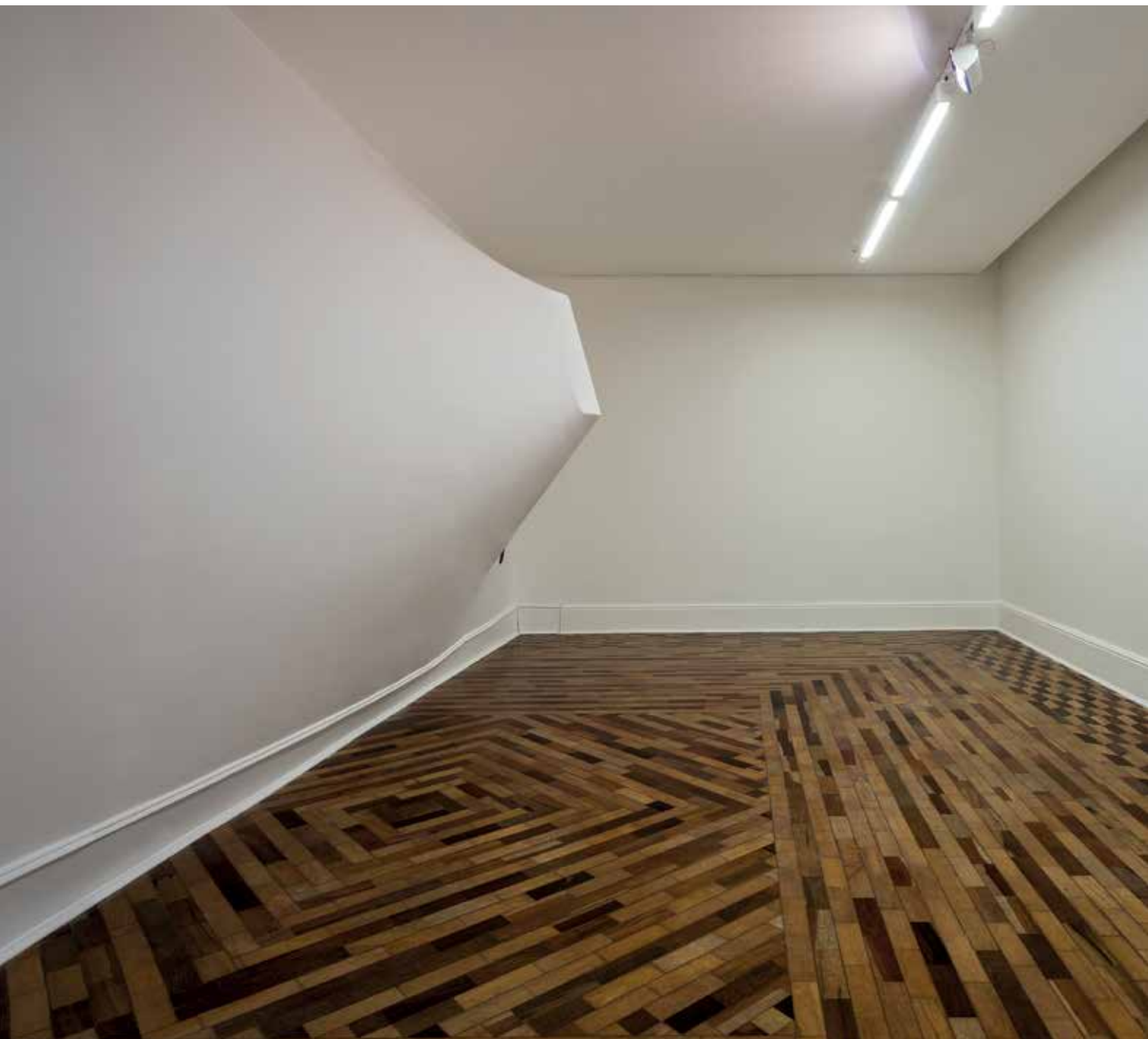
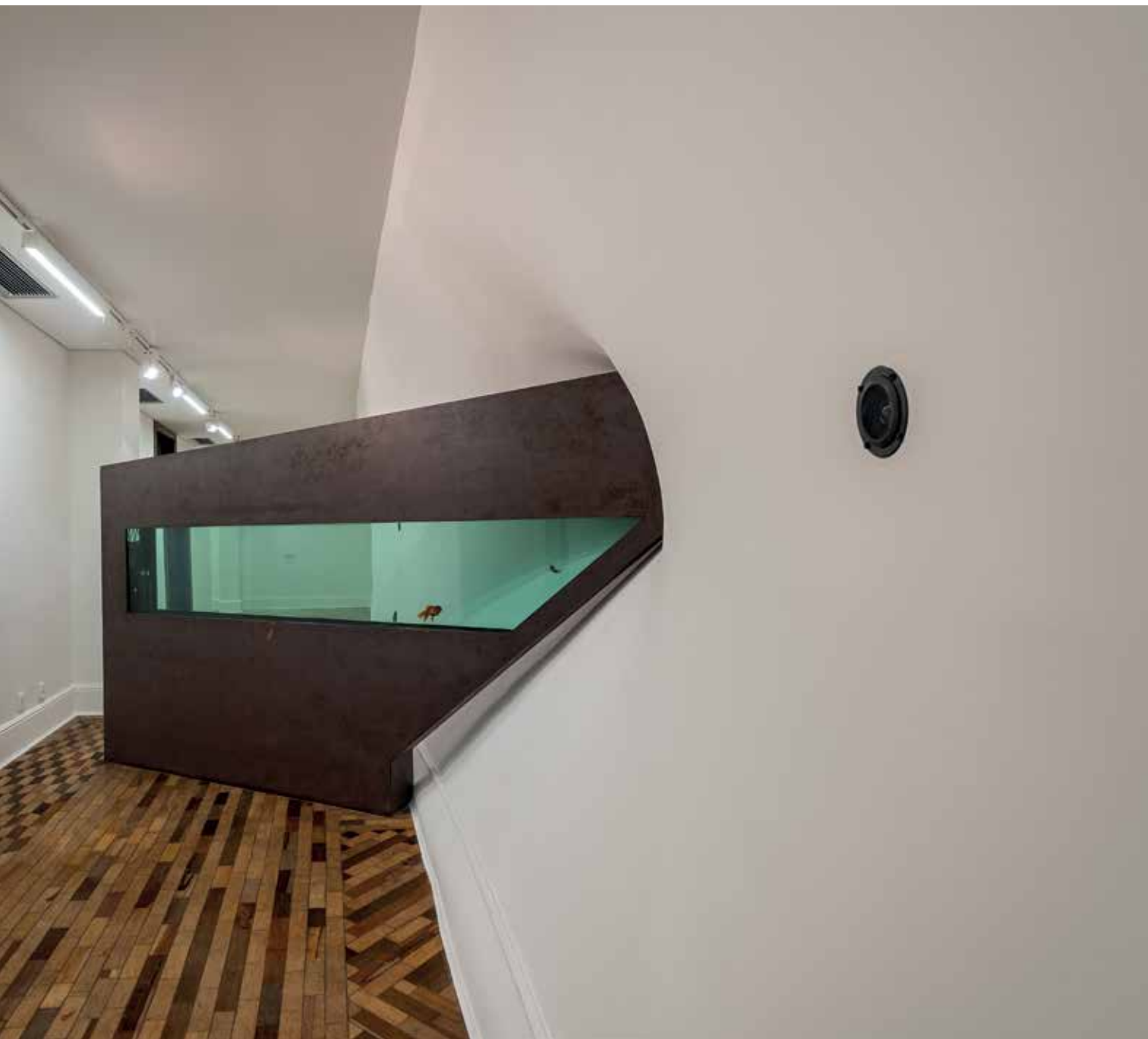
I am the pirate with a peg leg
Glass eye and angry face
I am the pirate with a peg leg
Glass eye and angry face

My galley
Fears no typhoon on the green seas!
My galley
There’s only girls as a crew

So if any other pirate
Tries to approach
I get my knife
And yell right from the stern
“Hey! No men may come in!”

and lot 20 is next. The Mark Rothko Orange Red Yellow from 1961, the big Rothko showing on the screen and illustrated and described in your catalogues. and 24 million starts, 24 million dollars now, 24 million, 25 million, 26 million, 26, 27 million, 28 million, 29 million, 30 million, 31 million, 32 million, 33 million, Mark’s bid at 34 million, 35 million, 36 million with Lowe. 37 million against you Lowe, 37, 40 million, Ernie’s bid at 40 million. Four of you in a huddle there. 41, 2, 42 million dollars, Mark’s bid and out. 42 million. 43 million with Amy now and 43 million dollars against you Mark of 43, 44 million. Mark’s bidder at 44 million now, 44 million dollars, with Mark at 44 million, at 44 million dollars, Marks bid at 45 million, 46 million, still against you Amy at 46 million dollars, at 46 million million now, Mark’s bid at 46 against you Amy at 46 million against the room, 46 million five hundred thousand, a spirited bid there at 46 million 5, 47 million with Mark at 47 against you Bret, and against you Amy, 47 million dollars five hundred thousand against you Mark...

...77 million dollars against you Bret, 77 million, at 77 million dollars, lussie’s bidder at 77 million against you Bret and against you Mark, at 77 million dollars, final warning now at 77 million, not yours Bret, not yours Mark, is with lussie at 77, 77 million five hundred thousand, at 77 million five hundred thousand, now you are in again at 77 million five? Give me 78? At 77 million five hundred thousand now, 77 million five with Bret, oh I see it, and 77 million five, at 77million five hundred thousand, bidding is with Bret, it is against you lussie, allright I believe you, 77 million five, and selling to Bret Spitoe final warning, hold on at 77 million five hundred thousand. Bret Spitoe with 77 million five.



CALDAS AULETE (paraNelson 3)

Dicionário Caldas Aulete, espelho, caixa de acrílico.
“A nossa vida é tão curta”, verso do samba “Eu e as flores”, de Nelson Cavaquinho,
cavado nas páginas dos cinco volumes do dicionário Caldas Aulete”

CALDAS AULETE (forNelson 3)
Caldas Aulete dictionary, mirror, acrylic box.
“Our life is so short” from the samba “Me and the flowers”, by Nelson Cavaquinho,
carved on the pages of the five volumes of the Caldas Aulete dictionary



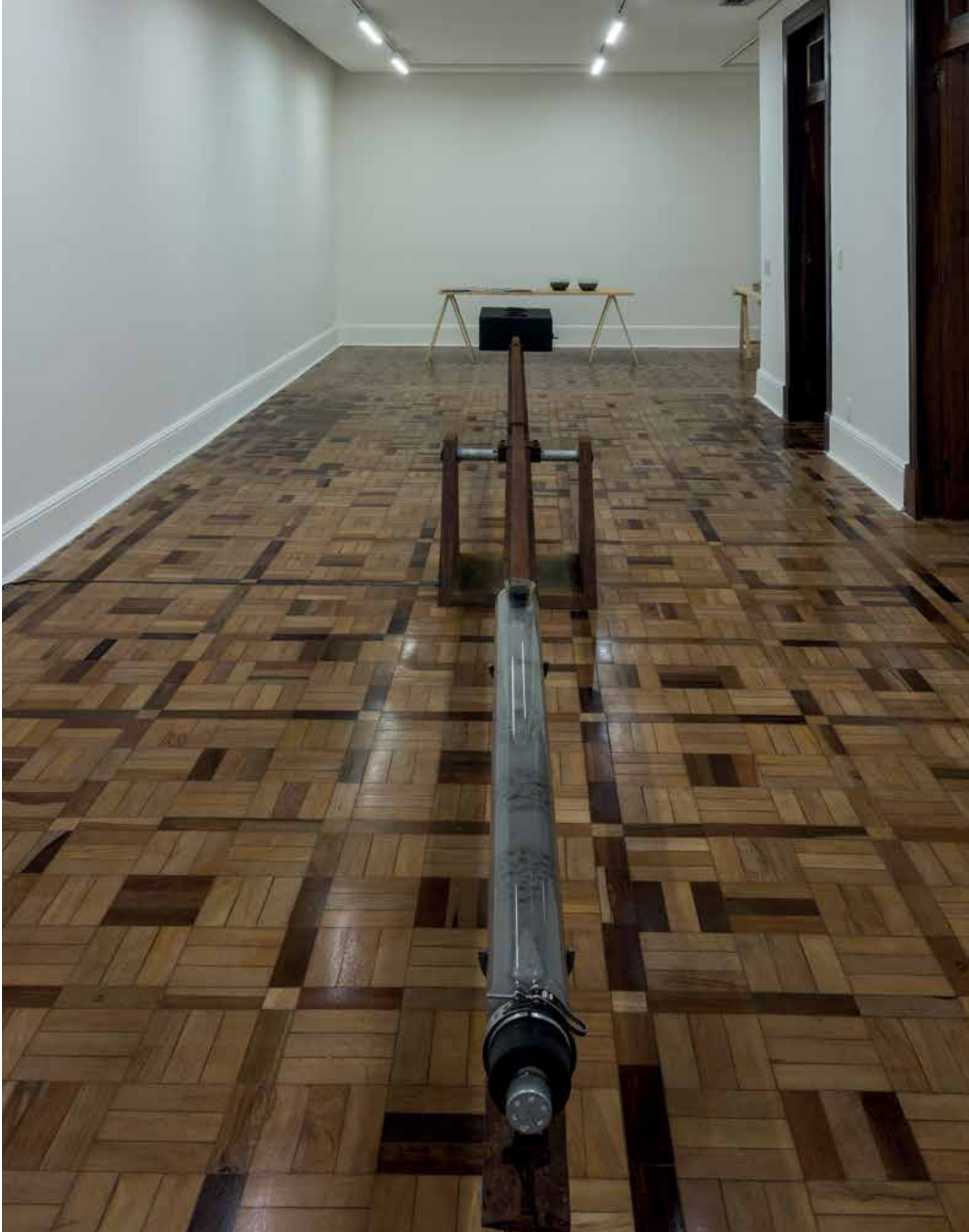


CASCADURA – GANGORRA 2

Trilho de aço, caixa de som, tubo de vidro, liquidificador, levedura, leite, polpa de jornal, queijo.
Gangorra equilibrada entre caixa de som com áudio de Carmen Miranda cantando o refrão “Isso não se atura/ Lá em Cascadura”, do samba “Isso não se atura”, de Assis Valente (1935), e tubo de ensaio com motor liquefazendo polpa de jornais.
Mesa com jornais que têm a palavra “tempo” no título (*O Tempo*; *New York Times*; *El Tiempo*; *Los Angeles Times*; *Sunday Times*). Processo de produção de queijos com a polpa desses jornais: leite, fermento, levedura, polpa e queijo. Impressão em *silk* com o título “Cascadura”

CASCADURA – SEESAW 2

Steel track, loudspeaker, glass tube, blender, yeast, milk, newspaper pulp, cheese.
A well-balanced seesaw with a loudspeaker playing Carmen Miranda singing the chorus “Isso não se atura/ Lá em Cascadura - This is no tolerated / In Cascadura”, from the song “Isso não se atura / This is not tolerated”, by Assis Valente (1935), and a test tube with a motor blending pulp.
Table with newspapers with the word “time” in the title (*O Tempo*; *New York Times*; *El Tiempo*; *Los Angeles Times*; *Sunday Times*). Process for producing cheese from the pulp of such newspapers: milk, leaven, yeast, pulp and cheese. Silkscreen printing with the title “Cascadura”









Isso não se atura, meu bem,
lá em Cascadura

Lá em Cascadura
isso não se atura.

This is not tolerated
in Cascadura.

In Cascadura
this is not tolerated.







NO SÉ (O TEMPLO DO SOL)

Tapete, plantas, terra, cal, alto-falantes, episódio “O Templo do Sol”, de Tintim, cadeira, aparelho de som, performance do ator Aury Porto.

Em “O Templo do Sol”, o professor Girassol usa inadvertidamente uma pulseira sagrada inca. Como teria cometido um grave sortilégio, é sequestrado e levado para o Peru. Tintim e o capitão Haddock vão atrás do amigo e apresentam sua foto aos índios, que respondem invariavelmente “No sé”.

Performance: o ator despe-se, cobre-se de cal e responde “No sé” a todas as perguntas emitidas pela cadeira-aparelho de som. Sua voz é amplificada no tapete-jardim-alto-falante

NO SÉ (THE TEMPLE OF THE SUN)

Rug, plants, earth, lime, loudspeakers, Tintin’s episode “O Templo do Sol / The Temple of the Sun”, chair, stereo, performance actor Aury Porto.

In “The Temple of the Sun”, professor Calculus inadvertently uses a sacred Inca bracelet. As in a kind of serious spell, he is kidnapped and taken to Peru. Tintin and captain Haddock go after their friend and show his photo to the Indians, who always answer “No sé / I don’t know”.

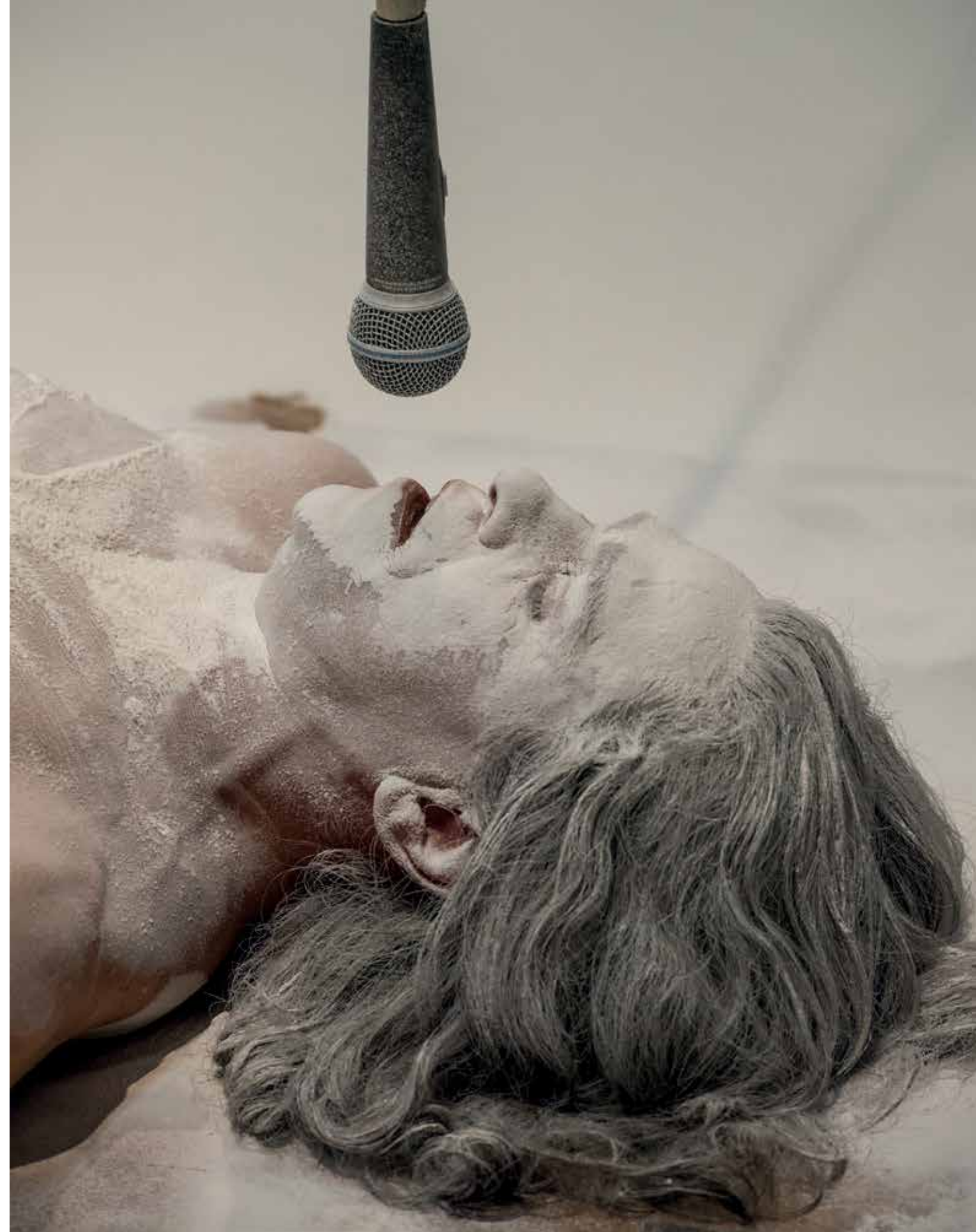
Performance: an actor gets undressed, covers himself or herself with lime and answers “No Sé” to all the questions asked by the chair-stereo. The voice is amplified in the rug-garden-loudspeaker







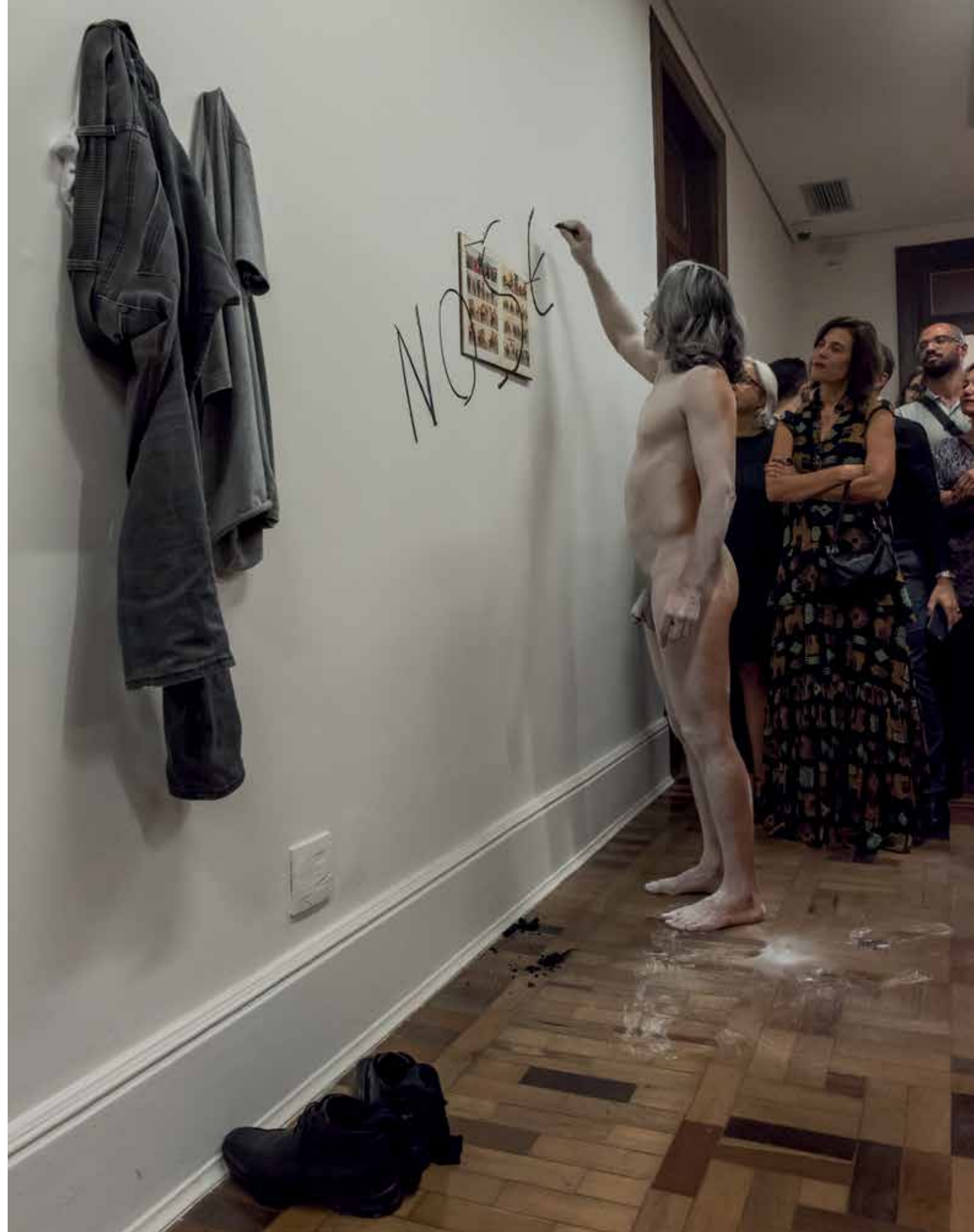






Onde está Girassol?	Os juízos sintéticos <i>a priori</i> existem?	Sócrates suicidou-se?	Qual o nome desta rua?	Em que dedo da mão o papa usa o anel papal?	O cinema argentino sabe contar uma história mas o brasileiro parece sempre preso ao próprio umbigo?
Deus existe?		Rothko suicidou-se?	O circular passa aqui?		
Quanto é 2 + 2?	Por quanto tempo o capitalismo tardio permanecerá tardio?		O Gabão fica na África?	Qual a fórmula da Coca-cola?	
Qual o peso químico do hidrogênio?	O samba está para o Brasil como o jazz está para os Estados Unidos?	O acidente de carro em que Jackson Pollock morreu pode ser considerado suicídio? Caso a resposta seja afirmativa, pode-se dizer que os passageiros que morreram nesse mesmo acidente, em que Pollock dirigia, foram assassinados?	Quer pegar? Pôr a mão? Morder?	Deus joga dados?	Quer saber de uma coisa?
Será possível?	Machado de Assis é melhor que Henry James?		Faz de novo?	Tomate é fruta ou legume?	O Brasil é um país exaustivo?
O exame de próstata é humilhante para o homem?	Pelé é melhor que Maradona?	Allan Kardec conversava mesmo com os mortos?	Anunciaram, garantiram, que o mundo ia se acabar?	Toma com açúcar ou com adoçante?	A nova classe média se exprime pelo consumo?
Quantos dedos há em uma mão?	Os atos de poder perpetrados pelos astecas sobre os povos que dominavam seriam caracterizados hoje como crimes de guerra?	Que horas são?	O que fazer com a “estética da fome” de Glauber Rocha agora que os pobres parecem obesos?	Ajuda aqui?	Lembra-se de mim?
Se uma economia cresce 6% ao ano com reservas cambiais de 14% do tesouro, a poupança média deve ser menor ou maior do que 15% do PIB?	A antropologia torna tudo aceitável, incluindo a amputação clitoral?	Abril é o mês mais cruel?	Quantos quilômetros de profundidade tem a fossa oceânica mais profunda?	A fotografia de Einstein mostrando a língua terá inspirado o famoso logotipo dos Rolling Stones?	Me fode de quatro?
Napoleão era baixo?	O suicídio cultural é uma forma de resistência? Incendiar uma biblioteca é uma forma de resistência? Queimar uma igreja? Dar um tapa na cara do ministro da Cultura? Cuspir no candidato ao Prêmio Camões?	Quantas vezes Meryl Streep foi indicada ao Oscar?	Rir diminui as chances de ter câncer?	Prefere papai-mamãe?	
Quem deixou a vida para entrar na história?	Os lábios de Angelina Jolie são machistas?		Qual o recorde mundial dos 100 metros rasos?	<i>Os caprichos</i> de Goya são caprichosos? <i>Os desastres da guerra</i> de Goya são desastrosos?	
Estátuas em praça pública são a pior forma de esquecimento?		Os lábios de Angelina Jolie são agentes do imperialismo?	Posso enfiar até o fundo?	Cavalos dormem de pé?	Pode fotografar sem <i>flash</i> ?
A globalização uniformiza as culturas?	O desinteresse de Rimbaud pela literatura depois de seus 19 anos é um desvio de personalidade ou um limite da própria literatura?	Os lábios de Angelina Jolie não são nada disso?	Pedófilos são piores que alcaguetas? Alcaguetas são piores que torturadores? Hipócritas são piores do que todos os anteriores?	A santa pomba voa? Caga? Come? Pia? Morre?	O inferno são os outros?
A uniformidade das culturas é ruim?		Eu sou o pirata da perna de pau?		Lady Gaga é gaga?	Esquizofrênicos gozam?
Quem inventou o para-raios?	Países com passado escravocrata serão para sempre países violentos?		Dar esmolas contribui para o bem-estar dos miseráveis?	Sem os alimentos transgênicos a população mundial passaria fome?	Pra que mentir tanto assim?
Civilizações próximas aos trópicos têm tendência autoritária?	Por delicadeza perdi minha vida?	A sexualização exclusiva dos próprios órgãos sexuais, em detrimento da pansexualidade walt whitmaniana, é uma forma de repressão? Em outras palavras, deveríamos ter tesão pela mobília da nossa casa? Pelos tapetes? Pelo aparelho de TV? Pelas avencas? Pelos cachorros de rua? Pelos moribundos? Pela pelúcia do falso casaco de pele?	O ato sexual sem penetração anal é um ato completo?	Qual a cor dos teus olhos?	Tu sabes que eu já sei que tu não gostas de mim?
Ouviram do Ipiranga às margens plácidas?	Van Gogh suicidou-se?		O que matou os dinossauros?	A arte de vanguarda sobreviveria sem patrocínio estatal?	Onde está Girassol?
	Gilles Deleuze suicidou-se?		A punheta tem valor profilático?	Por que não?	
			As paralelas se encontram no infinito?	O que não se pode dizer deve-se calar?	
			Para onde vão as línguas mortas?	Esse cachorro morde?	
				Sem lenço ou sem documento?	





VOU PARTIR (paraNelson 4) – GANGORRA 1

Trilho de aço, caixa de som, trombone de vara e trompete *pocket eagle* adaptados, mosto, vidro, aquecedor, mangueiras.

Gangorra equilibrada entre caixa de som com áudio completo do filme *Nelson Cavaquinho*, de Leon Hirszman (1969), e dois instrumentos musicais – um trombone de vara e um trompete *pocket eagle* – que destilam cachaça.

Mesa com vídeo em *loop* de um segundo do filme de Leon Hirszman; uma tira do positivo dos 24 quadros deste segundo; edição de 24 litros da cachaça Vou Voltar, com rótulo próprio, produzida durante a exposição. Em cada litro produzido durante a exposição, será recortado e depositado um *frame* dos 24 quadros deste segundo do filme original

I’M LEAVING (forNelson 4) – SEESAW 1

Steel track, loudspeaker, adapted trombone and Eagle pocket trumpet, must, glass, heater, hoses.

A balanced seesaw with a loudspeaker with the full audio of the movie “Nelson Cavaquinho”, by Leon Hirzmann (1969), on the one side and two musical instruments – a trombone and an Eagle pocket trumpet – distilling *cachaça*.

Table with a 1-second looped video of Leon Hirzmann’s movie; a strip of the positive of the 24 frames of that second; 24 l edition of the *cachaça* “Vou Voltar /I’ll be back”, with the original label, produced during the exhibition. For every liter of *cachaça* produced during the exhibition, one of the 24 frames of original second of the movie will be cut and deposited in the respective bottle











CONFISSÕES DE UMA MÁSCARA

Guache, carimbo e papel de ouro e prata sobre papel. 56 x 76 cm

CONFESSIONS OF A MASK
Gouache, seal and gold and silver paper on paper. 56 x 76 cm



TUDO FALA

Flora Sússekind

Chama a atenção de imediato, na prosa de Nuno Ramos, o modo como ela parece emergir de uma desorganização. “A obra deve arrastar tudo consigo”, diz ele no diário que acompanhou a montagem de *Minuano*, trabalho realizado na fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina em 2000. Deve arrastar “a intenção, a ideia, o esboço, o livro de anotações, a biografia do artista e sua própria montagem”.¹ Uma acumulação de coisas, registros e materiais diversos, por vezes dissonantes, que configuram (e não apenas nas obras plásticas) “territórios instáveis”,² e, com frequência, violentamente expansivos.

É o caso dos seus quadros imensos dos anos 1980 e 1990, espécies de quadros-relevos, nos quais, além de tinta e resina, justapõem-se tecidos, espelhos, plásticos, feltro, cordas, gavetas, folhas, metais, garrafas, vidros – arestas que se projetam irregularmente para fora, parecendo lançar-se, assim, na direção de quem os observa. E destruindo qualquer possível zona de conforto contemplativa. Uma desmesura potencial que se contrapõe, no entanto, nesses trabalhos, a certa delimitação

É *difícil entender a desordem*
(Sebastião Uchoa Leite, “Cortes/Toques”)

do espaço, imposta pelas lonas e pelos suportes de madeira que os sustentam. Algo que se manifestaria em proporções bem maiores no modo como, nas décadas seguintes, algumas de suas ocupações e edificações em galerias e museus ganhariam escala ampliada, criando uma espécie de monumentalidade, de grandeza atravancada, desconfortável. De que são exemplares, para lembrarmos trabalhos recentes, os dois barcos de pesca (um com onze e o outro com sete metros), encalhados um no outro e cobertos de sabão, de *Mar morto* (2009); as esferas imensas (de areia prensada) empregadas em *Verme* (2010); a estrutura com mais de 1.500 objetos e com dois globos da morte acoplados a ela, em *O globo da morte de tudo* (2012); ou, em *Aí, pareciam eternas!:* *três lamas* (2012), as reproduções, em escala real, de telhados e pedaços de três casas (em que o artista viveu) mergulhados em grandes tanques de lama recortados no chão de uma galeria em Belo Horizonte.

Algo semelhante acontece em seu trabalho literário, como já observou Vilma Arêas,³ marcado, ele tam-

¹ RAMOS, Nuno. “Minuano [diário de um trabalho]” In: *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007, p. 222.

² NAVES, Rodrigo. “Nuno Ramos: uma espécie de origem”. In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 321.

³ Cf. Vilma Arêas. “As metamorfoses de Nuno Ramos”. Disponível em: http://nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=29.





bém, pela proliferação e pela sobreposição de modos expositivos, gêneros, formas discursivas – sucedendo-se ou geminando-se anotações, minienredos, parábolas, aforismos, descrições, diálogos, coros, diários de trabalho, exercícios ensaísticos, colagens de textos diversos. Diferentes manifestações literárias que se acham imbricadas, por sua vez, a materialidades também distintas, apresentando-se sob a forma de livros, de “vidrotextos”, de gravações, canções, locuções ao vivo, ou de palavras escritas de várias maneiras – sobre o mármore (como no *Monólogo para um cachorro morto*), moldadas em alto e baixo-relevo (como em *Solidão, palavra* ou *Que*), cavadas em livros (como em *Caldas Aulete*), em paredes (*Pagão*), ou expostas, noutras ocasiões (como em *111*), em grandes letras de vaselina. Tão grandes, em certas obras, que os fragmentos textuais parecem sequer caber inteiramente nas superfícies em que se projetam – expondo-se, assim, então, sobretudo como interrupções, como descontinuidades em meio a um conjunto massivo, vasto.

Acumulação, indeterminação

Não é apenas a emergência textual que se expõe, porém, como conflituosa, dramatizando-se, nas configurações diversas que assume o seu trabalho, esse compartilhamento, e as analogias, os contrastes, as dissonâncias e as antinomias que se encontram ativos ou potenciais nessas acumulações. Não se trata, contudo, de desorganizações que signifiquem propriamente um ter para onde voltar, a prefiguração de um retorno “para organização anterior”, mas, sim, uma desconfiança da delimitação,

uma vontade de “deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece”⁴ – para lembrar o começo de *A paixão segundo G. H.*, obra cuja ressonância é sensível na escrita e nas formulações estéticas de Nuno Ramos. Pois o grau de instabilidade desses campos de força plásticos ou verbais criados por ele não parece permitir maiores acomodações ou algum descanso. E, do ponto de vista das operações postas em jogo nesses trabalhos, sublinham-se simultânea e contraditoriamente tanto os processos sistemáticos de compilação, fusão, quanto a consciência das heterogeneidades que escavam e restringem, de dentro, essas expansões.

“A obra vem como um rumor de coisas transparentes, opostas, choque de pássaro e cortiça presos no mesmo varal. Anuncia, com um silvo aflito, sua chegada radiante”, lê-se ainda em *Minuano*, “mas seu fôlego é curto, parece que morre com esse silvo, sendo logo acossada pela consciência pânica de ser preciso *encarná-la* antes que desapareça”.⁵ Uma reflexão análoga parece conduzir tópicos privilegiados de alguns de seus textos – o da provisoriedade, da transformação, do enlace entre materialização, intensidade sensível, e dissipação potencial. Como é o caso da forma de vida informe e semiafundada no chão calcário, de “Ele canta”, cujo descanso, no fim da tarde, propicia um canto que se propaga em assobios e cantoria generalizada até que “de repente se cala e nunca sabemos se vai voltar a cantar”.⁶ Como é o caso, também, da sucessão de incêndios sonhados em *Cinza* aos quais se seguem recomposições e “depois o mesmo sonho e a dissipação novamente”.⁷ “Por baixo de toda e qualquer ordem reluz uma sentença de morte”,⁸ anuncia

⁴ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, s/d, p. 7.

⁵ RAMOS, Nuno. “Minuano (diário de um trabalho)” In: *Ensaio geral*. Op. cit., p. 228

⁶ RAMOS, Nuno. “Ele canta”. In: *O pão do corvo*. São Paulo: 34, 2001, p. 14.

⁷ Id. *ibid.*, p. 31.

⁸ RAMOS, Nuno. “O aguilhão da ordem”. In: *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010, p. 119.

a citação de Canetti que inicia um mini-texto de *O mau vidraceiro*. Sentença que acompanha igualmente as figurações em processo, que tendem, como se viu, à precariedade ou – como tematizam diretamente tantos de seus textos – a formas diversas de suspensão. “Parecem perder sentido conforme ganham corpo”,⁹ diz-se das palavras. Daí a sucessão de suspensões. Do “um dia desses vou tocá-la”,¹⁰ de “O velho em questão”, ao “Aquele postigo é baixo, acho que conseguiria pular, mas duvido que faça isso”,¹¹ com que se encerra “A única chance dela”. Talvez se possa lembrar, nesse sentido, breve reflexão adorniana sobre o conceito de tensão em *Experiência e criação artística*. E a noção mesma de obra como relação ao seu outro, à sua antinomia, como campo de forças, conjunto de relações de tensão. “Pausa agitada de uma coisa não ser outra”,¹² lê-se em *Cujo*. “Mediante a sua tensão interna”, diz Adorno, “a obra define-se como um campo de forças mesmo na suspensão da sua objetivação”.¹³

Talvez se possa pensar num livro como *Cujo*, de 1993, independentemente da variação de inflexão que distingue as formas breves que o compõem, como uma reflexão continuada sobre a vontade de objetivação e as travas propositadas à determinação da forma que têm caracterizado os registros de Nuno Ramos sobre suas experiências de trabalho. Não se pode tomá-lo, no entanto, como uma espécie de poética compilada ou algo assim. Pois mesmo nos trechos que a rigor se desejam mais próximos ao proverbial ou ao assertivo, há fugas explícitas ao estritamente normativo, mesmo que pudesse se tratar de um normativo pessoal e intransferível.

A simples identificação de um lagarto, num dos fragmentos, é significa-

tiva desse ponto de vista. Pois, uma vez expressa, é, de imediato, posta em dúvida. E de um “Hoje vi um lagarto” passa-se para “uma folha que parecia um lagarto” e, dessa folha, para “uma pedra que parecia uma folha”. Finda a gradual identificação, porém, toda a operação se veria definitivamente solapada: “Então é uma pedra, pensei desinteressado”.¹⁴ E, se esse fragmento parece brincar, meio casualmente, com percepções cotidianas, com as hesitações que cercam essas percepções, e biografar de modo irônico uma aparição que se espera seja vista como banal, como irrelevante; noutros momentos, o que passa a estar em pauta aí são as agitações da forma, é o que move os experimentos plásticos ou verbais.

Quando se sugerem, a certa altura, noutra anotação, afirmações escultóricas de presença (paradoxalmente via instabilidade), logo se passa de uma exposição de métodos particulares de “instabilização” para um comentário mais geral sobre a necessidade de essa presença ser de duração limitada. “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?”,¹⁵ pergunta-se, então, em seguida. Muitas vezes as anotações assumem, ao contrário, tom predominantemente descritivo – parecendo-se de fato relatar experiências concretas e listar materiais e operações semelhantes aos exigidos pelo trabalho do artista naquele momento. Breu, vidro, feltro, sal, cera, cal, espelho, lama oleosa; costurar, derreter, afundar, transformar; expansão, choque, instabilidade. Alguns desses fragmentos podem mesmo ser levados a uma espécie de extremo do descritivo, convertendo-se em listas – ora brevíssimas (“Alho, chicletes”¹⁶), ora vastíssimas (“Poroso, caudaloso, branco, espumante, em ro-

⁹ RAMOS, Nuno. “Um comunicado sobre as palavras”. In: *O pão do corvo*. Op. cit., p. 18.

¹⁰ RAMOS, Nuno. “O velho em questão”. In: *O pão do corvo*. Op. cit., p. 29.

¹¹ RAMOS, Nuno. “A única chance dela”. In: *O pão do corvo*. Op. cit., p. 47.

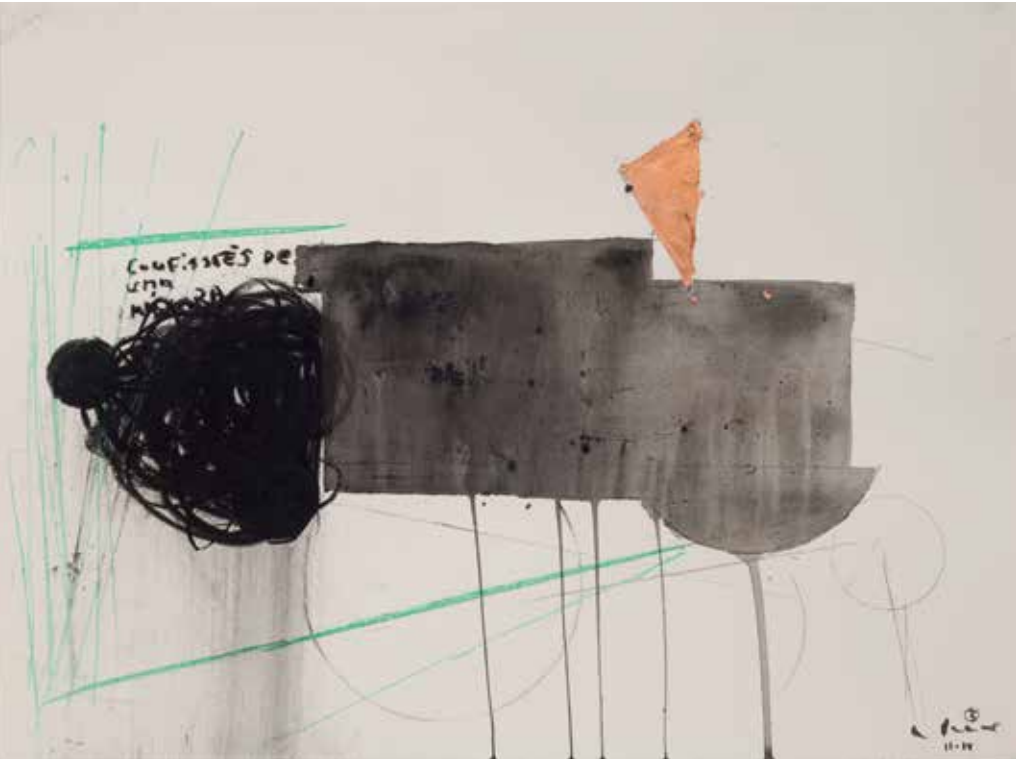
¹² RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: 34, 1993, p. 41.

¹³ ADORNO, T. W. *Experiência e criação artística*. Lisboa: 70, 2003, p. 60.

¹⁴ RAMOS, Nuno. *Cujo*. Op. cit., p. 21.

¹⁵ Id. *ibid.*, p. 33.

¹⁶ Id. *ibid.*, p. 55



tação, Maelstrom, bolhas, borbulhante, sem osso, líquido, insosso, coalhada [...]”¹⁷ e assim por diante, ao longo de uma página e meia).

Com frequência, porém, essas notas são submetidas a mutações internas, mudam de tom ou de registro e o que era descrição pode ir se convertendo em reflexão, em reflexões mínimas, aliás, por vezes meio que deixadas intencionalmente pela metade. Como acontece no apontamento que trata da operação de passar “o asfalto frio sobre o breu” e do seu resultado visível (“uma espécie de borracha brilhante, mineral”), mas que se transformaria, adiante, numa breve consideração sobre a forma, sobre a recusa à determinação (“queria que ela aparecesse por si só”), a um nome ou a um ponto de repouso: “Precisava erguer aquilo, dar forma, mas não sabia como determinar essa forma. Não sei por que qualquer escolha parecia tão falsa”.¹⁸

Noutras ocasiões, passa-se, ao contrário, do narrativo para o descritivo, ou da notação visual para a reflexão vocabular. Lembre-se, nesse sentido, o belo fragmento que começa assim: “Eu estava próximo aos destroços dos cipós”. Com um eco de Edgar A. Poe, trata-se da história de uma morte lenta, por afundamento, construída de modo semelhante a um conto de horror, e com o *crescendo* de intensidade que costuma caracterizá-los. “A lama daquele lugar já chegara à minha cintura”, anuncia-se a certa altura. Nesse fragmento também se sugerem, no entanto, significativas alterações territoriais. Dentre elas, uma espécie de fuga repentina à retórica do suspense em direção a um imaginário não mais narrativo, mas plástico: “Porque eu estava morrendo [eu era uma escultura morrendo, um peso, um contorno sendo tragado por outro corpo de menor densidade [...]]”.¹⁹

Muda-se, portanto, assim, em meio ao relato, não apenas de uma lógica textual para um efeito plástico, mas a referência mesma à primeira pessoa do singular, que orientava a narração, parece se tornar duvidosa quando a fonte emissora, a princípio empática, vê-se retratada não mais como gente, mas como obra, como coisa. Uma virada expressiva a que se seguiria ainda outra, cujo pretexto é uma caixa de fósforos encharcada (que o narrador traz no bolso), e por meio da qual se acrescentaria, ao final, um redimensionamento meditativo a essa tensão entre plástico e ficcional, encerrando-se o fragmento com a ênfase na beleza sibilante da palavra “fósforo” e com a afirmação autoirônica (já que se está literalmente à beira da morte) da fragilidade do belo.

É interessante observar que, nessas formas breves que constituem *Cujo*, em especial nas que são movidas a variações internas mais sensíveis de registro e tom, parecem prefigurar-se os melhores segmentos dos livros seguintes de Nuno Ramos. Como a relação entre fotográfico e verbal em *Minha fantasma* e em *Junco*, como as interferências de vozes, os coros e textos presentes em algumas de suas instalações, de que a série de *Falas* (incluindo alto-falantes incrustados a elementos escultóricos) é particularmente exemplar. E também, com mais intensidade talvez, como a circulação irônico-anárquica (entre o meditativo e o narrativo, entre cuidado descritivo e uma dimensão hipotético-ensaística) que move a escrita de um livro como *Ó*, que parece dialogar diretamente, expandindo-as, com as operações de flutuação, indeterminação e potencialização da língua que caracterizam a prosa de *Cujo*.



¹⁷ RAMOS, Nuno. *Cujo*. Op. cit., p. 45-49.

¹⁸ Id. *ibid.*, p. 19.

¹⁹ Id. *ibid.*, p. 33.

Forma e mundo

Ao lado desse modo acumulativo, das configurações dinâmicas, e de registros propositadamente indeterminados, talvez se possam salientar, porém, ainda outras formas ativas de desorganização atuando na vertente literária do trabalho de Nuno Ramos. Uma desorganização de categorias, limites, temas, vozes; uma invalidação de elementos usualmente cruciais, estruturais, na composição e na recepção textuais – inclusive de algumas das chaves mestras (como as articulações conflituosas entre ficcional e documental, construtivo e expressivo, figuração e volatização) por meio das quais se tem pensado a literatura no Brasil – e não apenas, como se sabe, nas últimas décadas.

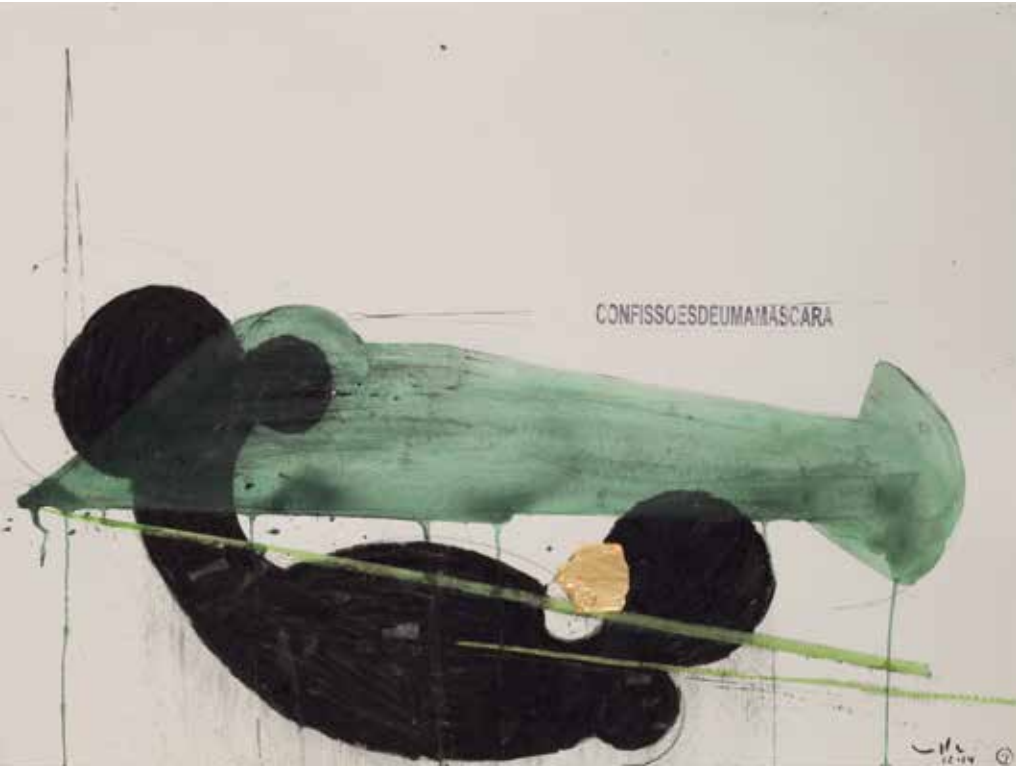
Parte do desconforto que os escritos de Nuno Ramos costumam provocar parece ligar-se, no entanto, não apenas a essas desorganizações categoriais, mas, sobretudo, à exposição de uma complexidade, na hora atual, talvez mais ampla do que a do horizonte crítico-conceitual preferencial e de parte do campo literário que se defronta com ela. Uma experiência de desorientação categorial que, entretanto, não é exclusiva, evidentemente, de sua produção textual. Lembrem-se, nessa linha, entre outras produções relativamente recentes, da relação perversamente não ilustrativa entre os materiais compilados nas colagens de Valêncio Xavier; da duplicação (por vezes à beira do autoanulatório) da trama na ficção de Bernardo Carvalho; dos monólogos desinteriorizados e movidos a repetições formulai-cas de André Sant’Anna; de *Os anões*, de Verônica Stigger, livro-coisa cuja pesada miniaturização parece eludir satiricamente o aforismático e as microfo-

calizações que, todavia, o orientam; do encaixe mutuamente instabilizador de ensaísmo e ficção em *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho, ou de escrita e paradoxo, em *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago; do diálogo entre retrato (de um personagem, Júnior) e uma invasão desfiguradora de grafismos em *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli; da revisão, por Marília Garcia, do relato de viagens como experimento narrativo entre gêneros, como “engano geográfico”, ou da passagem do decalque territorial à sua des-homogeneização e desordem, como faz Zulmira Ribeiro Tavares com São Paulo em *Região*.

Talvez haja algo desconcertantemente peculiar nos procedimentos empregados nos textos referidos, mas que se mostram particularmente desconfortáveis quando o que se sugere é um domínio para além de uma retórica do “literário” ou das reiteradas oposições entre documento e ficção, entre expressivo e construtivo, que têm definido o “literário” no Brasil. Sobre-tudo quando se movem para além até mesmo dos critérios habituais de definição de um território ficcional – como aquela zona surda, cinza, na qual se constituem obras como *H*, de Carlito Azevedo, ou, de modo diverso, *Cujo*, *Minuano*, *Minha fantasma* e *Ó*, de Nuno Ramos. Obras nas quais se intensificam, igualmente, tanto a resistência “à tentação de inventar uma forma”,²⁰ de que fala Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.*, ou ao compromisso com a fixação de um estilo, quanto o “hiato entre forma e mundo”, ambos se atolando, porém, “na terra de ninguém que os separa”,²¹ como já observou Lorenzo Mammi, sobre o trabalho do artista, em *Noites brancas*.

²⁰ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Op. cit., p. 7.

²¹ MAMMI, Lorenzo. Introdução. In: *Noites brancas*. São Paulo: Casa da Imagem, 1988, p. 9.



O que não significa, em absoluto, nessas obras, um apagamento da prosa do mundo, da experiência da realidade. Ou um abandono do esforço de formalização. Justo o oposto. A própria escrita apresentando-se, aí, com certa brutalidade, como algo que “se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar”,²² sob a forma de “textos em que alguma coisa se descola daquilo que sendo narrado”, em que algo parece transbordar, “alguma coisa que não pertence à economia daquilo que está sendo narrado salta para fora”.²³ E exponenciando-se, nesse movimento, não apenas a concretude convulsa da escrita, da escrita como experiência, e não como estilo ou partilha genérica, mas, também, a consciência do mundo, da violência do mundo e da matéria, e sua resistência, ganham singular espessura, nessas obras, nas quais se exercitam formas “ásperas”, inquietantemente de perto, de visualização. Não é de estranhar, então, que Rodrigo Naves assinale certo aspecto escultórico nos exercícios de escrita de Nuno Ramos. Pois, se, por vezes, o artista, em sua obra plástica, “esculpe com o verbo”,²⁴ no campo da literatura, procuraria “instilar nas palavras um peso que as impeça de serem apenas abstrações”,²⁵ com o resultado problemático de ter de lidar “com palavras encaroçadas” e com o terreno pantanoso – de uma espécie de hiperconectividade – no qual convivem potenciais elementos de composição.

Trabalhos como esses explicitam, simultaneamente, perceptível descompasso entre, de um lado, organização conceitual e esquemas interpretativos pautados em dualidades que se desejam meta-históricas, como as expostas anteriormente (ou em oposição por

vezes simplificada entre retração e expansão territorial), e, de outro, a complexidade histórica da experiência presente. O que sugere a necessidade de outras formas de compreensão crítica da produção contemporânea, e de uma redefinição de marcos institucionais persistentes que se já não dão conta do campo literário, este, no entanto, parece, por vezes, negar a própria complexificação e insistir em pautar-se por eles.

Mesmo depois do restabelecimento político-institucional de um regime democrático no país, no que diz respeito à cultura literária brasileira, tem-se assistido, nas últimas décadas, à expansão de disposição regressiva e a um esforço de recomposição do domínio das Belas Letras, manifesto, dentre outros aspectos, em crescente neutralização da dimensão crítica, numa partilha menos porosa entre gêneros, em retorno facilitador a modos oitocentistas de composição, fabulação e tipificação, no elogio ao domínio técnico de formas fixas, ao impressionismo personalista e a alguns *topoi* de fácil reativação, como o da prática autojustificada da literatura desde que em função documental ou testemunhal. O que, não à toa, resultaria, a certa altura, em novos retornos naturalistas, desta vez tendo como modelos hermenêuticos a antropologia e a geografia urbanas, e como territórios privilegiados as periferias das grandes cidades brasileiras.

Cidade de Deus, de Paulo Lins, seria obra-chave desse retorno. A sequência romanesca intitulada por Luiz Ruffato de “Inferno provisório”, e voltada para a formação e para as transformações da sociedade brasileira a partir da década de 1950, teria, por sua vez, como modelos explícitos, o ciclo *Les Rougon-Macquart*, de Émile Zola, e o ciclo *Brasileiros*



²² LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Op. cit., p. 2.

²³ Nuno Ramos. “Entrevista”. Disponível em <http://rascunho.com.br/nuno-ramos/> p.3.

²⁴ NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: um materialismo invulgar. In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 282.

²⁵ Id. *ibid.*

antigos e modernos, planejado por Aluísio Azevedo em 1885, e ao longo do qual trataria da sociedade brasileira desde a Independência até o fim da monarquia. Nos dois casos (o da obra de Paulo Lins e o da produção romanesca de Ruffato), trata-se de obras que se inscrevem em vertente hermenêutica do romance brasileiro, pautada no inventário de signos sociais a rigor menos evidentes, que lhes caberia “dar a ver” aos leitores. O que se realiza por meio de operações de visualização cujos recursos de inteligibilidade, narração e encadeamento, orientados no prototípico e num universo definido, ordenado, de referência, despotencializariam, no entanto, as perquirições e decifrações que se expõem aí, mas que parecem ancoradas numa semântica alegoricamente pré-dada. E cuja relevância documental, sem mudanças de registro capazes de afetar e reformular as formas narrativas, ou de ampliar o espectro de escuta da própria contemporaneidade, tende a definhar irremediavelmente.

A inflexão neonaturalista não é, no entanto, elemento isolado no movimento de institucionalização da vida literária que se mostra crescentemente abrangente no Brasil das últimas décadas. Reconfiguração cultural de tendência anacronizante, de um lado; e, de outro, perceptível esforço de fortalecimento interno do mercado literário, com a ampliação de suas extensões internacionais (evidenciada pela inserção das multinacionais Penguin, Santillana, Leya, Babel e da venda de livros eletrônicos via Amazon e iTunes), com um calendário ativo de prêmios, feiras, bolsas de criação artística e extensão cultural, intensificação da divulgação de autores locais. Os dados da pesquisa “Produção e vendas do setor editorial brasileiro”,²⁶ divulgados em julho de 2012, apontam

pequeno crescimento anual de 6% no número de novos títulos editados, de 7% no de livros vendidos, e de 7,3% no faturamento do setor (o que, reduzida a taxa de inflação, converte-se, porém, em apenas 0,8%), e vendas, no entanto, ainda diretamente dependentes das compras governamentais²⁷ que, entre 2005 e 2011, teriam crescido 130%. Dado significativo, assinalado por Paulo Werneck, ao comentar o “catálogo curto e de alto giro” das casas editoriais de maior faturamento no país, e o movimento de massificação do mercado, seria, por outro lado, “a queda de qualidade nas listas de mais vendidos”.

Desse ponto de vista, parecem convergir, de certo modo, então, as duas linhas de força da regulação institucional e comercial expansiva por que passa a produção editorial brasileira. Pois, ao enlace entre massificação e “queda de qualidade”, parece possível acrescentar enlace igualmente crescente entre institucionalização da vida cultural, legitimação de repertórios e de procedimentos já automatizados de escrita e avaliação, e neutralização (muitas vezes pela inclusão em nichos críticos peculiares, por uma setorização hiperestetizante) da repercussão de obras e ações com maior capacidade de deslegitimação desse quadro e de reconfiguração e potencialização da experiência literária.

“Tudo muito nomeado, todo mundo sabe muito bem quem é, o público sabe qual experiência vai sofrer, o artista sabe qual experiência vai dar”,²⁸ comentaria Nuno Ramos, sobre o contexto contemporâneo de criação no país, em entrevista ao jornal *Gazeta do Povo*, de Curitiba, em novembro de 2011. “A arte existe para furar”, acrescentaria, “o que eu quero é ver onde é que está esse rolê [...], pegar onde é que está o movimento

²⁶ Pesquisa realizada anualmente pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) e pela Câmara Brasileira do Livro (CBL). Cito aqui o relatório referente aos anos de 2011-2012.

²⁷ Ler, a respeito, os artigos “O mercado de livros e a vinda dos estrangeiros”, de Paulo Werneck (publicado na *Folha de S. Paulo* em 23 de dezembro de 2012), e “Mercado editorial brasileiro cresce pouco e preço do livro diminui”, de Maria Fernanda Rodrigues (divulgado em 11 de julho de 2012 pelo jornal *O Estado de S. Paulo*).

²⁸ Nuno Ramos. “Entrevista”. Disponível em <http://rascunho.com.br/nuno-ramos/> p.13.



de superação disso”.²⁹ Se essas declarações, ligadas aí, sobretudo, ao campo das artes plásticas, sublinham um projeto consciente de atuação, talvez seja o caso de, voltando ao seu trabalho literário, verificar que operações, no seu caso, esforçam-se para redimensioná-lo e apontam, ao mesmo tempo, para um movimento complexo, mas sensível, de singularização da própria dicção.

Não que, ao longo desse processo, Nuno Ramos também não tenha se ancorado, por vezes, em modelos literários pré-formatados e de efeito previsível. É o que parece acontecer em *O mau vidraceiro*, de 2011. Aí, ao contrário de uma massa discursiva que parece se construir meio de fora, constituindo-se, como em *Cujo* e *Ó*, por meio de exterioridades ativas no âmbito de variáveis registros e dicções de referência, o que se sublinha é certa inserção aparentemente menos problemática no campo literário e a própria capacidade de rearticulação de procedimentos e modelos textuais já bastante em uso. Não à toa, ao contrário da forma “sempre em potência e nunca completamente determinada” de seus trabalhos, nesse livro em particular, chamam a atenção não apenas a preocupação com tramas discerníveis, mas, igualmente, certa urgência em delimitá-las, em construir finais para esses relatos, por vezes com dominância humorística (veja-se “Deusa gorda”), por vezes via elevação, com tom enobrecido como o adotado em “Música”.

Em *O pão do corvo* também há uma investigação mais focada – e de dentro – sobre elementos estáveis do próprio campo literário, evidenciada pela exploração recorrente de frases curtas, de dicção mais direta, e de exercícios narrativos em geral breves e moldados na parábola. Mas, aí, ao lado de

maior homogeneização de tom e processo narrativo, trabalha-se tanto com o fragmento isolado, a parábola minúscula, quanto com conjuntos textuais nos quais se exercita uma narratividade simultaneamente despedaçada e sequencial, de que são exemplares textos como “Dentro do pátio sem luz” – movido, de modo formulaico, por uma ação repetida e pelo retorno de idêntico segmento frasal (“e entro no pátio sem luz”) – e “Morrer bem” – relato meditativo em trilha dupla, de um lado, voltado para a força de desagregação que habita a figura, a formalização, e, de outro, para a imersão no mundo físico e a prática do aprendizado da morte. Desdobramento reflexivo encravado, ainda, em dois modos de olhar (de cima – em direção ao peito e ao ventre; do rés do chão – em direção à cidade, às paredes, casas, ao viaduto), que se definem em meio a quadro agônico-ficcional mínimo.

Analógico dissimilar

Há muitos “como” na prosa de Nuno Ramos. Desde *Cujo*. Nesse livro, em especial, os paralelismos são expostos muitas vezes com todas as letras, com a devida ênfase nas conjunções subordinativas comparativas, e em quaisquer possíveis sinais indicativos de relações de correspondência. Exemplo mínimo: “No aquário, como um peixe que conhece o vidro”.³⁰ Outro início de fragmento, também com rastro relacional explícito: “Eu estava me arrastando, como um bicho com um espinho na pata”.³¹ Em outros segmentos, ainda, suprime-se o “como” e, todavia, a analogia está lá: “A carne é o ponteiro grande. Os ossos, o pequeno”.³² Sabe-se que é da condição humana e de sua relação



²⁹ Nuno Ramos. “Entrevista”. Disponível em <http://rascunho.com.br/nuno-ramos/> p.14.

³⁰ RAMOS, Nuno. *Cujo*. Op. cit., p. 51.

³¹ Id. *ibid.*, p. 41.

³² Id. *ibid.*, p. 57.

com o tempo que se fala aí. Noutros textos, o “como” se faz presente, mas falta algum dos elementos ao qual se possa direcioná-lo. É o caso de: “Como um camaleão que, por exacerbação de seu próprio conceito, tivesse uma única aparência” (provavelmente, a do próprio camaleão).³³ Compreende-se, sem maior dificuldade, o conceito em pauta, mas propositamente não se indica a que se refere o “como” inicial, que, mesmo parecendo sobrar, funciona aí no sentido de construir uma dimensão de incompletude explícita para o apontamento. E de tematizar – por exacerbação metamórfica – a própria onipresença do procedimento analógico ao longo do livro.

Um princípio que, entre aproximações e dissimilaridades, move algumas das transições de um plano a outro, de um modo discursivo a outro, muitas vezes contribuindo decisivamente para o funcionamento do campo operatório intratextual, mas que, no caso de obras como *Minha fantasma* (2001) e *Junco* (2011), orientaria de modo mais global o projeto inteiro dos livros. Neles, não é apenas no âmbito dos segmentos textuais que se operam as correspondências, mas também na justaposição de duas linguagens – literária e fotográfica.

Minha fantasma é o diário escrito pelo artista durante o período, em 1998 e 1999, em que sua mulher viveu com um quadro grave de depressão. O livro se divide em três seções (“Minha fantasma”, “Meu cansaço” e “Meu mar”), que se encontram internamente segmentadas, por sua vez, em fragmentos dotados de certa autonomia que descrevem o corpo, o choro, os remédios da mulher, e uma casa onde não parece haver “nada fora da sua melancolia”.³⁴ Não se chega a armar propriamente, aí, porém, uma história evolutiva do desenvolvimento e do

tratamento da depressão. Nem se estabelece um compromisso ilustrativo direto entre o texto e as fotografias de Eduardo Ortega que foram incluídas no livro.

Há a série de fotos de um cômodo vazio, algumas delas com a presença do artista nu – deitado no chão desse quarto, com o corpo enquadrado por recortes feitos a cal, e por vezes com a figura (enegrecida ou esbranquiçada) meio que se confundindo a esses fragmentos do solo. E se essas fotos, e essa horizontalidade do corpo inerte, parecem dialogar em particular com as duas últimas seções do livro, que tratam do cansaço, por outro lado, apresentam incômoda independência, interferindo, mais do que ilustrando as páginas do diário. O fato de se nomear, de cara, o fotógrafo, identificado como alguém de fora do quadro familiar, mesmo que o objeto das fotos seja o autor-narrador, já cria uma região menos pessoal no interior do livro. Ainda mais quando se pensa em fotos bastante semelhantes, da fotógrafa Alix Cléo Roubaud nua, num ateliê vazio, que constituem a série *Si quelque chose noir*, de 1980. Trata-se, como se sabe, do conjunto de fotos que deveria ter sido incluído (não o foi por conta da sua morte) em livro do mesmo nome do marido, o poeta Jacques Roubaud. A associação das fotos do artista nu, deitado no chão, e do ambiente igualmente nu que o abriga e isola, aos referidos autorretratos de Alix Cléo Roubaud é quase inevitável. E aproximar um desses conjuntos de imagens ao outro, mais do que acoplá-los exclusivamente a contexto autobiográfico específico, contribui, assim, para acentuar disjunções entre os dois territórios – o das imagens fotográficas e o das anotações.

Junco, reunião de poemas escritos ao longo de catorze anos e publi-



³³ RAMOS, Nuno. *Cujo*. Op. cit., p. 67.

³⁴ RAMOS, Nuno. “Minha fantasma”. In: *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007, p. 378

cados em 2011, parece ecoar não só a organização compósita – fotográfico-co-textual – de *Minha fantasma*, mas talvez também imagem sugerida sem maior ênfase, a certa altura, no livro, do corpo da mulher como “articulado em longos juncos moles”,³⁵ e lembrando figuras de Egon Schiele. O que ofereceria hipotético terceiro termo à estrutura figural duplicada – e em variação – de série poética constituída, de um lado, por um cachorro morto estendido no asfalto, de outro, por juncos úmidos, moles, jogados na beira do mar. E à qual se acrescentaria ainda a sucessão de imagens fotográficas (de cachorros e de juncos) que acompanha a sequência textual.

Se essa sucessão de desdobramentos sublinha, de um lado, as correspondências internas entre as duas séries poéticas (a canina e a vegetal) e, de outro, entre as duas linguagens (visual e verbal) que as registram, ela certifica, simultaneamente, no entanto, certa impossibilidade de espelhamento. Há, de um lado, um quase excesso de remissões. Do ponto de vista das fotos, caule e cão são expostos em posições praticamente idênticas, e o acinzentado da impressão avizinha areia e asfalto. Da perspectiva do poema, ao cão se assinalam propriedades vegetais e se animaliza o junco, que se chama, em dado momento, de cão-lagarto. A ênfase é no analógico, mas as mesmas fotos que reforçam similaridades evidenciam, também, as diferenças materiais entre cão e junco. E sugerem outro tipo de relação (não de reduplicação ilustrativa) entre as séries poéticas e fotográficas, complexificando, em planos heterogêneos, o modo paralelístico (movido a similaridades) que se parecia reforçar.

Qual o meu nome, cachorro?

O analógico, no âmbito do trabalho literário de Nuno Ramos, em vez de princípio organizacional simples, por meio do qual se assinalariam vínculos precisos, parece se comportar, então, sobretudo, como recurso de ativação de variações e de enfrentamento entre planos dissimilares de várias ordens. Uma versão mais exasperada dessas conjunções postas em regime de cisão potencial são as *Falas*, instalações escultórico-sonoras, cujos textos, em geral, fundem materiais bastante diversos, enquanto interferem, simultaneamente, com a ocupação espacial pensada pelo artista.

Por vezes mesclam-se letras de canções populares a comentários e interferências que se sobrepõem a elas. Como em “Vai vai”, de 2006, cujo ponto de partida são os primeiros versos de “Se todos fossem iguais a você”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que aparecem cantados e desmontados por uma série de comentários que, divididos em três vozes (da água, do sal, do feno), projetam-se de caixas de som misturadas a burricos, barris de aço cheios d’água, e montes de sal e de feno.

Em outros trabalhos sequer se operam inserções no texto-base. É o caso de *Hora da razão (Choro negro III)*, em que três grandes abrigos assimétricos de vidro, semelhantes a lápides, parecem dialogar com blocos de breu derretido. De dentro desses abrigos funéreos, monitores sempre ligados apresentam as versões de três músicos (Rômulo Fróes, Paulo Climachauska e Nina Becker) para a canção “Hora da razão”, de Batatinha. Produzindo-se, assim, diálogo suplementar ao que se opera entre vidro e breu, entre essas



³⁵ RAMOS, Nuno “Minha Fantasma”. Op. cit., p. 377.



vozes individualizadas, entoando invariavelmente, mas em timbres diversos, as mesmas palavras.

Por vezes, operam-se fusões mais vastas que, em um trabalho como *Mar morto*, por exemplo, alcançariam resultado belíssimo. Aí, em caixas de som situadas na traineira e na canoa (engavetadas e remodeladas em sabão), constrói-se diálogo entre voz individual e voz coral, cujo ponto de partida é exatamente o encalhe, a hipótese do naufrágio. Ouve-se, assim, de um lado, saindo da traineira, em voz masculina individualizada, trecho constituído de fragmentos de “Um lance de dados”, de Mallarmé, da *História trágico-marítima*; de *Tufão*, *O espelho do mar* e *O negro do Narciso*, de Conrad; de *Moby Dick*, de Melville; e do poema “O homem do violão azul”, de Wallace Stevens. E, de outro lado, ouve-se, a partir da canoa, em coro de vozes também masculinas, segmento textual extraído de tragédias de Ésquilo (*As coéforas*, *As eumênides*, *Agamenon* e *Os persas*) e de Sófocles (*Ajax*).

Há instalações em que não é pela incorporação de fragmentos de variada extração que se produz essa zona textual mista, de forte presença (sonora, visual) ao lado ou dentro de trabalhos escultóricos de materiais diversos. É o caso de *Monólogo para um cachorro morto* (2008), obra constituída de duas fileiras de lâminas de mármore, com um vão relativamente pequeno (20 cm) entre elas, na qual a tensão material envolve o contraste entre mármore e som, e entre materialidades textuais distintas – filme, voz, palavras em relevo – guiadas pela retomada de figura privilegiada em sua obra – a do cachorro morto.

Nessa instalação, divisa-se, na face interna de uma das lâminas de mármore, o texto esculpido do monó-

logo, iluminado por lâmpadas e reatores incrustados em outra das pedras. Na face externa de outra lâmina, há um monitor exibindo filme em que o artista, depois de encostar o carro numa estrada (onde se vê um cachorro morto), coloca uma pequena base de mármore no chão e, sobre ela, um aparelho de som cujos alto-falantes, voltados para o animal, reproduzem o “Monólogo para um cachorro morto” na voz do autor, com diversas interferências, porém, de sons incidentais de automóveis passando. O texto, todo ele pautado no endereçamento, na interlocução com o cadáver do animal esquecido na rodovia, terminaria numa série de interrogações que parecem intensificar certa mudança de registro, em direção a uma potência dialógica na qual ganham relevo a força inerte e o silêncio do morto.

Ventríloquos de coisas

Essas inserções de vozes e de matéria textual no âmbito de instalações plásticas, nas quais se amplifica propositadamente o seu grau de interferência, encontrariam contrapartida na obra literária do artista. A tensão entre linguagem e matéria, forma e mundo, forçando, aí, uma espécie de presença verbal das coisas, de resistência da matéria, de certo modo, proporcional à imposição verbal no campo plástico. Sem que, no entanto, um campo atrofie ou assimile o outro, sem que se perca a presença discrepante de ambos. Se “na verdade, a bagunça e a desordem são o que resta da promessa de harmonia, de sermos sequestrados pelo acaso, incluídos numa cifra de poeira e ventania”, como se lê em “Canhota, bagunça, hidrelétricas”, segmento de *Ó*.

O que, nesse livro, em particular, apontaria para a configuração de contraste persistente entre a voz meditativa que domina os textos e uma voz das coisas, da matéria do mundo, que, em itálico, distinguiria as seções intervalares, chamadas de “ós”, que irrompem, vez por outra, ao longo da obra. Ou, como se lê no “Quarto ó”: “minha tarefa: dar à voz a matéria – tinta, pano –, dar à matéria a sua voz, não por medo de perdê-la, ao contrário, só me interessa o que teve força, caráter, para se perder de mim”.³⁶

O que se procura intensificar, nessas intromissões, são exatamente as forças de pressão mútua. Mesmo que, no âmbito verbal, o grau de diferenciação das massas textuais, se às vezes aciona recursos gráficos, opera, sobretudo, por modulação. *Ó* já se inicia, aliás, com uma discussão sobre semelhança e estranhamento. Entre o sujeito textual e o corpo. “Meu corpo se parece muito comigo, embora eu o estranhe às vezes”:³⁷ é o começo do livro. Hiato que passa por reflexões sobre o sujeito, o envelhecimento, a linguagem, por formas de pensar a temporalidade, o aprendizado, e, no último texto do livro, volta-se, em registro humorístico, ao estranhamento inicial com o próprio corpo.

“No espelho”, o segmento final, parece mesmo refigurar intencionalmente o segmento inicial de *Ó*, intitulado “Manchas na pele, linguagem”. Nesse primeiro texto do volume, projeta-se, como modelo textual, o ensaio, e como motes evidentes, reativados nos demais segmentos, as reflexões de Montaigne sobre os fenômenos sensíveis, a consciência do corpo, a experiência. O tom reflexivo parece quase colado mesmo à perspectiva de perto, à flutuação de exemplos e temas, à forte presença do mundo, que caracterizam a escrita de

Montaigne. Sugerindo-se, com certa serenidade, em dado momento, que a linguagem aprendesse com o “amálgama de carne e tempo” que é o corpo: “É da morte, da velhice, da perda de contato que a linguagem deveria se alimentar”.³⁸ No trecho final do livro, porém, a observação da vida corporal parece se exasperar, e transbordar, de certa forma, o registro ensaístico.

O espetáculo da própria decrepitude, a verificação minuciosa das manchas, camadas cartilaginosas e clareiras de envelhecimento que se infiltram no corpo, levando o narrador de “No espelho” a se despir e a realizar autoexame desesperado sobre a pia do banheiro de um restaurante, de onde se veria, em seguida, expulso. Não sem antes voltar o olhar marcado por essa hiperconsciência temporal também para a mulher, o que levaria à percepção microscopicamente ampliada dessa outra pele, na qual descobre sardas, pintas, que, como uma fila de formigas e vermes sinalizando, de modo alarmante, estado de decomposição iminente.

Esse díptico em dois tons (primeiro, ensaístico; depois, farsesco) que se esboça nas suas extremidades, sublinha, com particular intensidade, as variações de tom e os retornos de motivos, argumentos, “ós” que constituem o livro. Pois se trata, aí, fundamentalmente, de “enlouquecer o ocorrido”, “injetar variantes nele”, “mostrá-lo sempre à beira do apagamento, sempre à borda de outra interpretação”.³⁹ Apontando-se, nessas flutuações, para operação essencial à escrita de Nuno Ramos – a de um consciente entrar e sair do modo ficcional.

Não à toa, algumas das mínimas tramas que surgem, nesses textos, apresentam-se ora como hipóteses, ora como empréstimos alheios (de trechos de



³⁶ RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 155.

³⁷ Id. *ibid.*, p. 11.

³⁸ Id. *ibid.*, p. 27.

³⁹ Id. *ibid.*, p. 167.

Thomas Bernhard, Poe], ora como segmentos incrustados em pseudoensaios como na história do professor Ancona e de sua teoria da inexpressividade narrada em “Bonecas russas, lição de teatro”. Como se algo a que talvez se possa definir como uma “ambição de presença” fizesse solapar, a todo o momento, via dicção ensaística, a voz narrativa.

O que, ao final de *Ó*, apontaria, no entanto, na direção de contrapartida discursiva, sugerida pela súbita figuração farsesca de um pensamento que parece tornar-se exterior a si mesmo, e olhar-se no espelho, e pela mudança no modo de presença do sujeito no próprio discurso. Movimento de ficcionalização presente tanto nas formas breves, quanto nos seus escritos mais extensos, que se enuncia, to-

davia, de lugar bastante diverso daquele em que parece se formular boa parte da literatura brasileira recente. A rigor, para além do território institucional da literatura, e das formulações mais habituais sobre documento, testemunho, ficcionalidade. Numa espécie de lugar instável, de “transformação da cultura em matéria”,⁴⁰ e, no entanto, de cunho também hipotético-conceitual, que, marcado pelos deslizamentos entre imaginação narrativa, formas diversas de modulação meditativa e de materialidade textual, emprestaria uma intensidade singular de presença, e tal força de manifestação à experiência literária, que, à maneira do que realizou Carlito Azevedo em *Monodrama*, parece instabilizar, e arrastar com ela, os impasses do campo literário do que emerge.

⁴⁰ RAMOS, Nuno. “Entrevista”. In: KLABIN, Vanda (org.). *Fruto estranho*. Rio de Janeiro: MAM, setembro de 2010, p. 23.



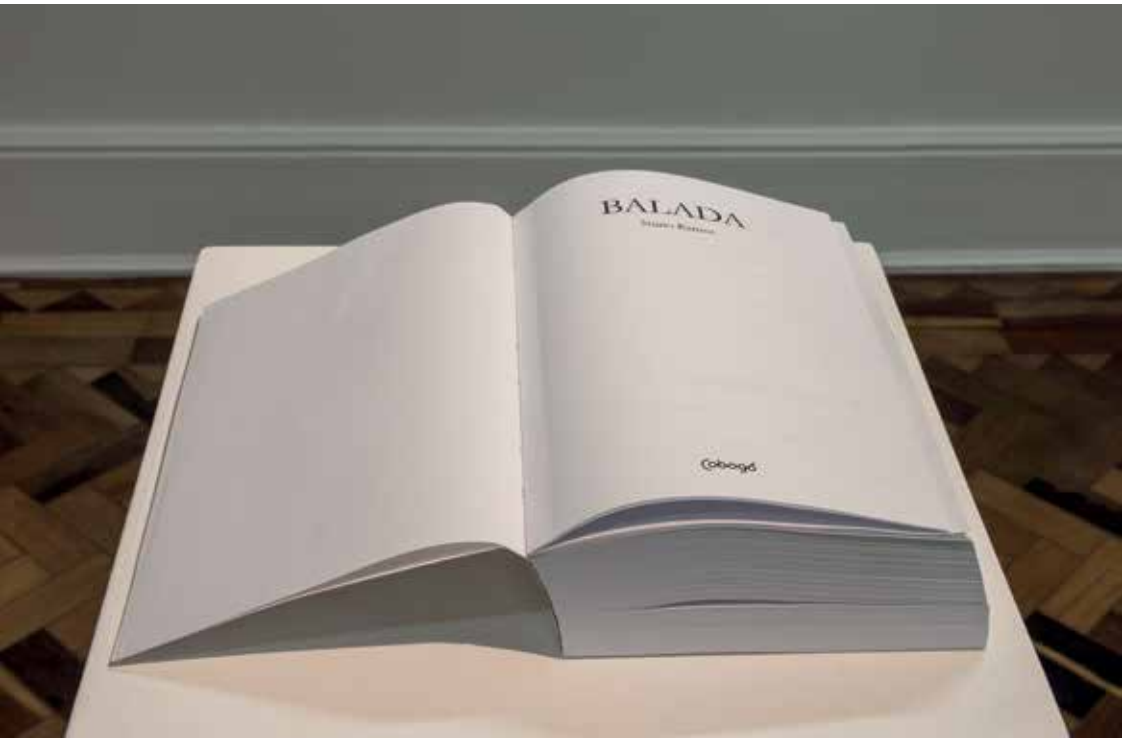
BALADA



Livro, pólvora, bala.
Livro de 896 páginas atravessado por uma bala de revólver, que se aloja ali dentro à altura da página 700. Tiragem de 100 exemplares, 70 no calibre 38, e 30 no calibre 22

BULLET

Book, gunpowder, bullet.
Book with 896 pages hit by a revolver bullet, which gets stuck in it by page 700. Print run of 100 copies, 70 for .38 and 30 for .22 caliber







ENGLISH



Centro Cultural Banco do Brasil Belo Horizonte is pleased to present the exhibition *O direito à preguiça* [The Right to Laziness] by artist Nuno Ramos. One of the great names of Brazilian art, Nuno has been active since the 1980s, producing an oeuvre that defies all rules and classifications. His production includes paintings, drawings, videos, performances, sculptures and installations, in which the artist takes a wide range of materials and combines them into an unstable and uncommon coexistence.

O direito à preguiça is based on the power of opposites, in which multitude and solitude, fullness and void, reality and dreams coexist – or, to state it more accurately, are forced to do so by the artist. With an uneasy presence, the artworks beckon us into their space, transforming us into another one of the strange bodies they consist of.

Thus, the literary, musical and visual universes are integrated to constitute Nuno Ramos’s work, in a world that lies outside conventionality, disconfiguring reality and reconfiguring the space of Centro Cultural Banco do Brasil Belo Horizonte. With this show the institution reaffirms its commitment to encourage the production of contemporary art, offering a programming that brings its public into contact with significant references in the cultural scene.

Centro Cultural Banco do Brasil

MUSIC ASSAULTED
(OR THE MONSTROUS
REASON OF NUNO RAMOS)
By Joca Reiners Terron

The simple fact that such an energetic artist as Nuno Ramos names his individual exhibition as “The Right to Laziness” is an indication of what is to come when one crosses the entry arch leading to the 19th century patio of the CCBB building in Belo Horizonte. When visitors see the huge scaffold structure – after which the exhibition is named – with its intricate tubular structure that took forty-five days to be assembled and tested, they face the irony behind the title of the Paul Lafargue’s libel, published in 1880, for the French workers’ right to be lazy (they worked up to 12 hours a day). The auratic effect of the scaffold-organ extends to the other pieces in the exhibition and in many of them, more than “sanctifying” the deadly sin of sloth, the very opposite is seen, that is, poetry made by unstabilizing the visitor’s traditional esthetic attitude.

In fact, the collection of the artist’s work exudes labor. Wandering about his atelier in a street full of mechanical workshops and ruined warehouses at Cambuci, São Paulo, is sufficient to notice the irony that impregnates the title of the exhibition: the colossal implicit energy conveyed in each picture; the labor behind every metal structure; the force spent in the smallest drawing, an effort that is external to the concrete result vibrating around the objects and extends along the visitors’ privileged way; the physical intensity of the gestures that are necessary to make it. It would be crucial to think about the impact on the visitors who see pieces as aggressive as the pictures of the “Untitled” series, formed by stainless steel tubes, brass and copper plates, plastics, fabrics, and oil paint, exhibit



at the artist’s atelier. When standing before any of those pictures, the visitor becomes uneasy, which gets more and more intense as the interpretation drive is taken to its limit: What is the place of those who stare at these installations, which obtain their most consolidated legitimacy from the exhibition space itself by invading the visitor’s space?

In the city of Belo Horizonte, on the opening night, visitors got into the CCBB building without noticing the dimension of this ‘trap’: they walked under the tube structures as though they went to a party at a wrong address. The patio would seem to be under repair, so why was the scaffold there? Between twenty and thirty of the original scaffold tubes were replaced with pipes from a pipe organ and these camouflaged with the over 15-meter long structure featuring one hundred six tubes. This would keep the danger hidden and the public would move forward unwary. When the visitors raised their glasses of prosecco, a software started playing “One-Note Samba” in looping, a song with lyrics by Nuno Ramos and Leandro César based on an original tune by Tom Jobim & Vinícius de Moraes. Then, a small fan with three bellows would run it through the scaffold tubing until they found the organ pipes incorporated–nearly inconspicuously–into the scaffold. While a nightmare sound took away any feeling of sweet familiarity feeling from such a tune that the public

knew so well, discomfort was installed at the CCBB patio. Doubtful eyes looked above. The course of the glasses up to the mouth was broken by a deafening sound. The voices became louder to overshadow the noise barrier and turning the conversation less pleasant.

The misunderstanding demonstrated by the random sights soon turned into curiosity about the machine and how it worked (William S. Burroughs: “we are machines”; Andy Warhol: “I want to be a machine”). Such a confusion of voices was incorporated into the brutality of the surrounding sound. In terms of enjoyment, frustrating expectations would also propose a certain esthetic experience. Played twelve times slower, the composition based on the Tom & Vinícius’ samba does not seem to have any of its notes recognized by the visitors as they lethargically walk, neither are the organ pipes as an integral part of the scaffolding. Like in a state of suspension, the visitors progressively marched into the building as though they got into the premises of a Locus Solus, with neither hope nor fear.

In the homonymous novel by Raymond Roussel (1877-1933), a group of colleagues is invited to visit Locus Solus, the park owned by the prominent scientist and inventor Martial Canterel. As the group tours the estate, Canterel shows them machines the principles of which, in addition to the “invasive complication” as pointed out by Roger Vitrac, would by mechanical games intended to give rise to poetic expression without disregarding the destructive aspects resulting from absolute precision. Roussel may have established, *avant la lettre*, in this 1914 book, so admired by Duchamp, the ethics of the visitors of modern art installations, a procedure that is unconsciously used by the guests of the exhibition at the CCBB when they face two wedge-formed aquariums created

by Nuno Ramos, a unique piece that resembles the bow of a ship breaking through the and deforming it at both sides. The violence of the result cannot be described in its oxidized form based on steel plates filled by the contrasting passiveness of fish swimming as the loudspeaker recites Christie’s auction of Mark Rothko’s “Red/Yellow/Orange” and Edvard Munch’s “The Scream”. As the millions of dollars keep going up as the auctioneer (somehow abstractly) chants the bids, a contrast occurs on the opposite side of the wall, deformed by the wedge-shaped ship bow, when the voice of Brazilian composer Braguinha singing the Carnival tune “*Eu sou o pirata da perna de pau/ do olho de vidro/ da cara de mau*” (“I am the pirate with a peg leg / with a glass eye/ and an angry face”) and the fragile voice of Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade reciting “*E agora, José?*” (“What about now, Joseph?”) are heard. The violent image of the wedge vanished into tenderness, or vice-versa, and the public soon left their drinks aside to sing along at CCBB. As they went to the near rooms, the conversation faded gradually. They felt the impact, but would they assimilate it?

In his introduction to Roussel’s novel, poet John Ashbery says that “as the group tours the estate, Canterel shows them inventions of ever-increasing complexity and strangeness. Again, exposition is invariably followed by explanation, the cold hysteria of the former giving way to the innumerable ramifications of the latter”.

Frozen by the hysteria of the exhibition, the public of “In Praise of Sloth” needs some explanations: Nuno Ramos seems not to compromise to the “innumerable ramifications” provided by the explanations and gives preference to absurd, sharp, fun, indispensable and convenient questions about the performance “The Temple of the Sun (*No*

Sé - I don’t know)”, where a naked actor lying down is covered in powdered lime answers to questions asked by a recorded voice always the same way, which names the work: “What should we do with Glauber Rocha’s Esthetic of Hunger, as the poor now look obese? How deep is the deepest trench? Does laughing reduce the risk of developing cancer? May I put it all the way in? Are pedophiles worse than stool pigeons? Are stool pigeons worse than torturers? Are hypocrites worse than all of the foregoing?”. In silence, the procession of visitors would mentally answer “*no sé*” (I don’t know), perhaps without considering, as Boris Groys once stated, that the artist is a provider of esthetic experiences, including those produced with the purpose of frustrating or modifying the beholder’s esthetic sensitivity.

In the particular case of a significant portion of the works curated by Nuno Ramos for this exhibition, the opposite may also be true, as a result of the endurance tests applied to some materials that are known to be part of the artist’s emotional repertoire, like songs by Nelson Cavaquinho, Braguinha, and Batatinha. This exhibition, since from the opening piece, is pinpointed by popular Brazilian tunes, as shown in the distortion of “One-Note Samba” mentioned above, and explores any possible antithesis when comparing familiar/annoying (or sloth/labor) by bringing to light the uneasiness of the usual unsuspecting. In “*Gangorras*” (“Seesaws”), the pulp ‘cheese’ processed from newspapers having the word “time” in the name (*El Tiempo*, *The Irish Times*, *Financial Times*, *The New York Times*, *O Tempo* etc.), or the cachaça distilled in a trombone opposed to twenty-four frames from Leon Hirszman’s documentary dedicated to Nelson Cavaquinho, present in a perfectly balanced seesaw (on the one

side, a loudspeaker playing “Vou partir” (“I will leave”), by Nelson Cavaquinho; on the other, Carmen Miranda sings the chorus of “Lá em Cascadura” (“In Cascadura”), by Assis Valente), provide awareness of the rational monstrosity of Nuno Ramos considering his deepest affections, which are disassembled as if a child would disassemble his favorite toys to grasp how they work.

Still in Locus Solus, Canterel guests are driven to the mosaic of teeth with a huge glass diamond filled with water in which a dancer floats, and to a hairless cat called Khóng-dek-lên. After being introduced to the mummified head of Danton, the guests keep moving towards the central passage, the longest passage of the book: the description of eight curious *tableaux vivants* arranged in a huge glass cell. Inside this cell, the actors represent deceased people who were risen again by Canterel with “ressurectine”, a fluid he invented to be injected in the body of someone who have just deceased, and it makes the person keep performing over and over again the most important incident of his or her life.

If we analyze closely, Nuno Ramos’ conscience seems to work in a ingenuous way with almost inscrutable purposes, of deep negativity and both critical and syntactic violence compared to the role of the Museum or the artist’s aesthetic submission he faces when he sees his work commercialized, negotiating issues of public interest — the abstraction of prices and speculation, the slipping away of time, and the subordination of artistic production to the consumption of art in traditional spaces — all of it very clear, but performed in obscure ways. The almost pathological ingenuity of these works, like Canterel’s work with its perfect mechanics, deletes the design in a world where the very design is replacing the idea of nature and God (again Groys), creating monsters envisioned by reason.

In “The Right to Laziness”, Nuno Ramos’ attack to his closest affections, for example the music of Nelson Cavaquinho, raises the degree of personal iconoclasm originated in the 2002 film *Luz Negra* [Black Light], (co-directed by Eduardo Climachauska), in which the song “Final judgment” can be heard from seven gigantic speakers buried in graves with the sound on, seeking to block the sound waves transmitted through the earth that is thrown on them. *Choro negro* [Black Cry], from 2004, and *Hora da razão* [Reason time], present on the CCB-BH exhibition, investigate the limits of the airing of music by the waves of the air, scattering recognizable elements of familiar songs to the point they become a symbolic representation of the culture that originated them. Just like happened in the material resistance tests performed in almost all previous facilities, (and we can mention here the pitch used in these two above-mentioned works), this time Nuno Ramos angrily tests the raw material he is more accustomed to, and by doing so it is also possible to learn what the public is made of (probably “ressurectine”, that they lived again represented by the works in the exhibition, and that the viewers will return to the streets of the city).

JOSE

What about now, José?
The party is over,
the light is off,
the people went away,
the night got chilly,
What about now, José?
What about you?
You that have no name,
that mock at others,
You that write verse,
you that love, do you protest?
What about now, José?



You got no woman,
you got no speech,
you got no affection,
you can no longer drink,
you can no longer smoke,
nor spit,
the night got chilly,
the dawn did not break,
the streetcar did not come,
the smile did not come,
utopia did not come,
and everything is over
and everything ran away
and everything got moldy.
What about now, José?

What about now, José?
Your sweet word,
your moment of fever,
your greed and fast,

your library,
your gold mine,
your glass suit,
your incoherence,
your hatred, - what about now?

With the key in the hand
you want to open the door,
there is no door, though;
you want to die in the ocean,
but the ocean dried up;
you want to go to Minas,
but there’s no Minas anymore!
José, what about now?

If only you could scream,
If only you could moan,

If only you could play
the Viennese waltz,
If only you could sleep,
If only you could get exhausted,
If only you could die...
But you do not die,
you a tough guy, José!

Alone in the dark
like an animal in the forest,
with no Theogony,
with no naked walls
to lean against,
with no black horse
that escapes from galloping,
you march, José!
José, where to?

NO SE

Where is Professor Calculus?

Does God exist?

How much is 2 + 2?

What is the chemical weight of
hydrogen?

Is that possible?

Can male orgasm be a multiple
orgasm?

Is prostate examination humiliating to
men?

How many fingers are there in one
hand?

If an economy grows 6% a year with
14% in treasury exchange reserves,
should average savings be less or
more than 15% of the NGP?

Was Napoleon short?

Who left his own life to enter history?

Are statues in public squares the worst
for of oblivion?

Does globalization make cultures
uniform?

Is cultural uniformity bad?

Who invented the lightning rod?

Do civilizations close to the tropics
have an authoritarian bias?

Did you hear it at the Ipiranga’s placid
bank?

Do synthetic judgments exist in
principle?

For how long will late capitalism
remain late?

Does samba stand for Brazil as much
as jazz stands for the United States?

Is Machado de Assis better than Henry
James?

Is Pelé better than Maradona?

Could the acts of power exercised
by the Aztecs over the peoples they
dominated be currently characterized
as war crimes?

Does Anthropology make everything
acceptable, including clitoris
amputation?

Is cultural suicide a form of
resistance? Setting fire to a library
is a form of resistance? How about
burning a church? How about slapping
the Minister of Culture on the face?
How about spitting at a nominee to the
Camões Prize?



Is Rimbaud’s lack of interest in
literature after 19 years old is a
personality disorder or a limit of
literature itself?

Will countries with a slavery past
always be violent?

Did I lose my life for kindness’ sake?

Did Van Gogh commit suicide?

Did Gilles Deleuze commit suicide?
Did Socrates commit suicide?

Did Rothko commit suicide?

Can the car crash that killed Jackson
Pollock be considered suicide? If the
answer is yes, could we say that the
passengers who also died when the
car that Pollock drove crashed were
assassinated?

Did Allan Kardec really talked to the
dead?

What time is it?

Is April the cruelest month?

How many times was Meryl Strip
nominated to the Oscar?

Are Angelina Jolie’s lips chauvinist?

Are Angelina Jolie’s lips agents of
imperialism?

Are Angelina Jolie’s nothing of this?

Am I the pirate with a peg leg?

Is the exclusive sexualization of one’s own genitalia, rather than Walt Whitman’s pansexuality, a form of repression? In other words, should we feel lust for our home’s furniture? What about the rugs? What about the TV set? What about the maidenhair fern? What about street dogs? What about dying people? What about the plush of the fake fur coat? What is the name of this street?

Does the shuttle bus come this way?

Is Gabon located in Africa?

Would you like to catch it? Touch it? Bite it?

Would you do this again?

Did they announce, ensure, that the world would end?

What should we do with Glauber Rocha’s so-called “aesthetics of famine”, now that the poor seem to be obese?

How many kilometers deep is the deepest ocean trench?

Does laughing reduce the chances of developing cancer?

May I stick it all the way in?

Are pedophiles worse than an informer? Are informers worse than torturers? Are hypocrites worse than all of the foregoing?

Does giving alms contribute to the welfare of the poor?



Is a sexual intercourse without anal penetration a full intercourse?

What killed the dinosaurs?

Does masturbation have a prophylactic value?

Do parallels meet in infinity?

Where do dead languages go?

On which finger does the pope wear his papal ring?

What is the Coca-Cola formula?

Does God play dice?

Is tomato a fruit or a vegetable?

Do you have it with sugar or sweetener?

Would you help me out?

Would Einstein’s photo showing his tongue have inspired the famous Rolling Stones’ logo?

What is the world record of the 100 m race?

Do horses sleep standing up?

Does the holy dove fly? Does it defecate? Does it eat? Does it chirp?

Does it die?

Does Lady Gaga stammer?

Would the world population starve without transgenic food?

What is the color of your eyes?

Would avant-garde art survive without the government’s sponsorship?

Why not?

What cannot be said must remain silent?

Does this dog bite? With neither a handkerchief nor documents?

Does the Argentinian cinema know how to tell a story and the Brazilian one seem to be always stuck to its own reality?

Do want to know something?

Is Brazil an exhausting country?

Is the new middle class characterized by consumption?

Do you remember me?

Would fuck me doggy style?

Or do you prefer it missionary style?

Are Goya’s *caprichos* actually capricious? Are Goya’s Disasters of War actually disastrous?

May I use the restroom?

Could you get me the salad, please?

May I take photos without flash?

Is hell the others?

Do schizophrenic cum?

Why do you lie so much?

You already know that I know that you don’t love me anymore?

Where is Professor Calculus?



EVERYTHING SPEAKS Flora Sússekind

It is hard to understand chaos.
(Sebastião Uchoa Leite, “Cortes/Toques”)

What immediately stands out in the Nuno Ramos’ prose is how it seems to emerge from a certain chaos. “The work seems to drag everything along”, as the author writes in his diary that followed the setting of *Minuano*, a work set on the border of Brazil, Uruguay, and Argentina in 2000. It should take along “the intention, the idea, the draft, the diary, the artist’s biography and his own setting”.¹ An accumulation of things, records, and diverse materials, albeit sometimes dissonant, configuring (not only in visual arts works) “unstable territories”,² often violently expansive.

1 RAMOS, Nuno. “Minuano (diário de um trabalho)” In: *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007, p. 222.

2 NAVES, Rodrigo. “Nuno Ramos: uma espécie de origem”. In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 321.

This is the case of his huge pictures from the 1980’s and 1990’s, a sort of relief-pictures, where not only paint and resin are applied, but also fabrics, mirrors, plastics, felt, ropes, drawers, leaves, metals, bottles, glass – edges protruding irregularly from the canvas and seeming to move towards the beholder. And so destroying any contemplative comfort zone possible. However, it is like a potential disproportion in these works that opposes to a certain delimitation of space imposed by the canvases and the wooden piles supporting them. Something that would take much larger proportions, throughout the decades to come, in the way some of their occupations and constructions in galleries and museums would increase in scale, creating some sort of monumentality, or a cramped, uncomfortable grandeur. Some recent works that illustrate this include the two fishing boats (one 11 m and the other 7 m long), grounded on one another and covered with soap, in *Mar morto* (“Dead Sea”) (2009); the immense (pressed sand) spheres in *Verme* (“Worm”) (2010); the structure consisting of more than 1,500 objects and with two death globes attached in *O globo da morte de tudo* (“The Globe of the Death of Everything”) (2012); or the full-size reproductions, as shown in the work *Aí, pareciam eternas!:* *três lamas* (“Then they looked eternal!: *Three muds*”) (2012), of the roofing and parts of three houses (where the artist lived) drowned in big mud tanks cut on the floor of an art gallery in Belo Horizonte.

Something similar occurs to the author’s literary work, as already noted by Vilma Arêas,³ which is also charac-

3 In Vilma Arêas. “As metamorfoses de Nuno Ramos”. Available at: http://nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=29.



terized by the proliferation and overlapping of modes of exposition, genres, discursive forms—with subsequent or aggregated annotations, mini-plots, parables, aphorisms, descriptions, dialogs, choirs, work diaries, essay exercises, and collages of various texts. Distinct literary forms that are interwoven with equally distinct materials appear as books, “glass texts”, recordings, songs, live narrations, or words written in many ways – on marble (as in *Monólogo para um cachorro morto* - ‘*Monologue for a dead dog*’); carved in high and low relief (as in *Solidão, palavra ou Que* - ‘*Solitude, word or What*’); carved on books (as in *Caldas Aulete*); on words (*Pagão* - ‘*Pagan*’); or exhibited, in other occasions (as in *111*), in large-size petroleum jelly letters. Their size was so impressive that the text fragments in certain works seem to barely fit entirely on the surfaces they are projected on – so they are exhibited especially as breaks or discontinuities against a vast, massive ensemble.

Accumulation, indetermination

Not only the urgency of the text is exposed as conflicting, as reflected in the many configurations assumed by Nuno Ramos’ work like sharing, but also the analogies, contrasts, dissonances, and antinomies that are found to be active or potential in such accu-

mutations. However, it does not mean disorganizations that necessarily imply a place to come back to, the prefiguration of a return “to the previous state of things”, but the suspicion that a delimitation might occur, the wish to “leave this form to form itself like a crust that hardens naturally”⁴ – just to remind of the beginning of *A paixão segundo G. H.* (*‘The Passion according to G.H.’*), by the Brazilian Ukraine-born writer Clarice Lispector, a book whose resonance may be noticed on Nuno Ramos’ writing and esthetic formulations. The level of instability of such visual or oral field forces created by Mr. Ramos does not seem to allow any further accommodation or rest. Also, from the standpoint of the operations discussed in those works, both the systematic processes of compilation, merger and the awareness of heterogeneities are simultaneously and contradictorily underpinned, which processes go more deeply into and limit such expansions from within.

In Nuno’s work *Minuano*, “the work come as a rumor of clear, opposite things, shock of a bird and cork hanging in the same clothes’ line. It announces, as a distressed hissing, its radiant arrival”, “but it would not last long, it seems to die with the hissing and soon followed by the anxious awareness that on must *incarnate* it before it vanishes”.⁵ An analogous reflection seems to conduct special topics of some of his texts – temporariness, transformation, the intersection of materialization, sensitive intensity, and potential dissipation. That is the case of the shapeless form of life half-sunken in calcareous floor in “*Ele canta*” (“He sings”), whose rest in the late afternoon inspires a song that prop-

agates in whistling and general singing until “it suddenly silences and we never know whether it will ever be sung again”.⁶ This is also the case of the succession of fires dreamt of in *Cinza* (“Ash”), which is followed by reconstitutions and “after the same dream and dissipation occur over again”.⁷ “Beneath all commands glints the harshness of the death sentence”,⁸ states Canetti’s quote initiating a small text in *The bad glazier*. This sentence also accompanies the figurations in progress, which tend to precarious, as seen before, or – as many of his texts have so directly addressed – to different forms of suspension. “They seem to lose sense as they take shape”,⁹ relating to words. Thence, we have a succession of suspensions: from “any time soon I will touch it”,¹⁰ in “O velho em questão” (“The old



in question”), to “That port is low, I think I could jump over it, but I am not sure I would”,¹¹ and finally “Her only chance”. Maybe a brief consideration by Adorno could be brought to one’s mind regard-

ing the concept of tension in ‘*Experience and artistic creation*’. Also the very idea of a work as a relation with its opposite, its antinomy, as a force field emerging from a whole set of tension relations. “An agitated pause as one thing is not something else”,¹² as in *Cujo* (“Whose”). “By means its internal tension”, says Adorno, “the work is defined as a force field even when its objectification is suspended”.¹³

We could possibility think about a book like *Cujo*, dated 1993, regardless of the varying inflection that distinguishes the brief forms it is composed of, as a continued consideration on the will to objectify and the deliberate blocks to determining the form that have characterized Nuno Ramos’ records on his working experiences. However, we could not take them as some sort of compiled poetry or something similar. Because even in sections which in principle are desired to be more proverbial or assertive in tone, there are explicit escapes from the strictly normative aspect, including a personal, not transferable normative one.

The simple identification of a lizard in one section plays a significant role in justifying this view. Because, once it is expressed, it is immediately questioned. From a sentence like “*Hoje vi um lagarto*” (“I saw a lizard today”), we get to “*uma folha que parecia um lagarto*” (“a leaf that looked like a lizard”) and, from that leaf we have “*uma pedra que parecia uma folha*” (“a stone that looked like a leaf”). Once this gradual identification is over, however, the entire operation would be definitively undermined: “Então é uma pedra, pensei desinteressado” (“So it’s a stone, thought I uninterested”).¹⁴ Also, although this section seems to slight-

ly and casually play with daily perceptions—and the hesitations that are behind them—and ironically record an apparition which is expected to be seen as trivial, irrelevant, in other moments it is the agitations of the form that become relevant, the very factor that moves visual or oral experiments.

In another annotation, when sculptural statements of a certain presence are suggested at a given time (paradoxically via instability), then we move from the exposition of personal “destabilization” methods to a more general comment on the need for such presence to be limited in duration. “Aflição diante das coisas que duram. *Para quem elas duram?*” (“Anxiety caused by things that last. *For whom* do they last?”¹⁵ is the question. Many times the annotations assume a predominantly descriptive tone, though – they actually seem to describe concrete experiences and list materials and operations which are similar to the ones required by the artist’s work in that moment. Pitch, glass, felt, salt, wax, lime, mirror, oily mud; sewing, melding, sinking, transforming; expansion, shock, instability. Some of these fragments may even be taken to some extreme kind of description and be converted into lists – sometimes very concise ones (“*Alho, chicletes*” / “Garlic, chewing gums”¹⁶), sometimes very vast (“Poroso, caudaloso, branco, espumante, em rotação, Maelstrom, bolhas, borbulhante, sem osso, líquido, insosso, coalhada [...]” / Porous, voluminous, white, foamy, rotating, Maelstrom, bubbles, bubbling, boneless, liquid, tasteless, curd”¹⁷), and so forth, for one and a half pages).

However, such notes are frequently subject to internal mutations,

they change in tone or register and what used to be a description may turn into reflection, minimal reflections which are sometimes intentionally left in half. Como happens to the annotation that addresses the action of applying “cold asphalt to pitch” and the visible result thereof (“*uma espécie de borra-*



cha brilhante, mineral” / “some sort of brilliant, mineral rubber”), which would then turn into a brief consideration on the form, on the refusal to being determined (“*queria que ela aparecesse por si só*” / “I wish it would appear by itself”) to a name or a rest stop: “*Precisava erguer aquilo, dar forma, mas não sabia como determinar essa forma. Não sei por que qualquer escolha parecia tão falsa*” / I needed to build that, give a form to it, but I didn’t know how I could determine this form. I’m not sure why any choice seemed so false”).¹⁸

In other occasions, we have the very opposite; we shift from narrative to descriptive, or from visual notation to vocabulary reflection. In this regard, we should note this beautiful fragment: “*Eu estava próximo aos destroços dos cipós*” / “I was close to the wrecks of the vine”. By echoing Edgar A. Poe, it relates to the story of a slow death by sinking constructed like a horror short story and with their typical *crescendo* of intensity. “*A lama daquele lugar já*

chegara à minha cintura” / “The mud from that place had already reached my waist”, is said at a given moment. However, significant territorial changes are also suggested in this section. These include a kind of sudden escape from the thriller rhetoric in favor not of a narrative imagination, but a visual one: “*Porque eu estava morrendo (eu era uma escultura morrendo, um peso, um contorno sendo tragado por outro corpo de menor densidade [...])*” / Because I was dying (I was a dying sculpture, a weight, a contour being absorbed by a less dense body [...]).¹⁹

Therefore, based on that comment, it is not only a textual logic that changes to a visual effect, but the very reference to the first person singular, which steered the narration and now becomes doubtful when the emission source, in principle sympathetic, is no longer portrayed as a person, but as a work, a thing. This expressive change would be followed by another one, the reason of which is a soaked matchbox (inside the narrator’s pocket) and through which a meditative re-dimensioning would eventually be added to the tension between ‘visual and ‘fictional’, and the section would finish with an emphasis to the sibilant beauty of the word “*fósforo*” (“match”) and the self-ironic statement (as one is literally about to die) regarding the frailty of beauty.

It is interesting to note that, in such brief forms that constitute *Cujo*, in particular those driven by internal variations that are more sensitive to register and tone, the best sections of Nuno Ramos’ following books seem to be prefigured. Like the relationship between the photographic and oral in *Minha fantasma* / ‘My ghost’ and *Junco* / Reed, like the interferences of voices, choruses and texts present in some of his in-

4 Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, not dated, p. 7.

5 RAMOS, Nuno. “Minuano [diário de um trabalho]” In: *Ensaio geral*. Op. cit., p. 228

6 RAMOS, Nuno. “Ele canta”. In: *O pão do corvo*. São Paulo: 34, 2001, p. 14.

7 Id. *ibid.*, p. 31.

8 RAMOS, Nuno. “O agulhão da ordem”. In: *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010, p. 119.

9 RAMOS, Nuno. “Um comunicado sobre as palavras”. In: *O pão do corvo*. Op. cit., p. 18.

10 RAMOS, Nuno, “O velho em questão”. In: *O pão do corvo*. Op. cit., p. 29.

11 RAMOS, Nuno, “A única chance dela”. In: *O pão do corvo*. Op. cit., p. 47.

12 RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: 34, 1993, p. 41.

13 ADORNO, T. W. *Experiência e criação artística*. Lisboa: 70, 2003, p. 60.

14 RAMOS, Nuno. *Cujo*. Op. cit., p. 21.

15 Id. *ibid.*, p. 33.

16 Id. *ibid.*, p. 55

17 Id. *ibid.*, p. 45-49.

18 Id. *ibid.*, p. 19.

19 Id. *ibid.*, p. 33.

stallations, e.g. the *Falas* / ‘Talks’ series (including loudspeakers inlaid in sculpture elements). In addition to it, perhaps more intensely, there is the ironical-anarchic circulation (between the meditative and the narrative, descriptive care and a hypothetical, essay-like dimension) that inspires a book like *Ó* / ‘Look at this’, which seems to dialog directly, expanding it, with operations that cause de language to float, make it indeterminate and potentializes it – features that characterize the prose of *Cujo*.

Form and world

In addition to the accumulative mode, dynamic configurations and deliberately indeterminate records, we could point out other active forms of disorganization operating in the literary branch of Nuno Ramos’ work. A disorganization of categories, limits, topics, voices; an invalidation of usually crucial, structural elements in text composition and reception – including some of key elements (like the conflicting articulations between fictional and documental, constructive and expressive, figuration and volatilization) according to which literature in Brazil has been discussed not only, as it is known, just for the past decades.

Part of the uneasiness that Nuno Ramos’ works are used to cause seems nevertheless to be reconnected not only to said disorganizations of categories, but also in particular to the exposition of complexity, in current time, that is perhaps even wider than that of the preferred critic-conceptual horizon and of part of the literary field that opposes to it. A category disorganization experience that evidently is not exclusive to Mr. Ramos’ text output. In this regard, we should remember, among other relatively recent works, the wickedly

non-illustrative relation between the materials compiled in Valêncio Xavier’s collages; the duplication (sometimes on the edge of being self-annulling) of the plot in Bernardo Carvalho’s fiction; the outspoken monologs driven by formulaic repetitions of André Sant’Ana’s works; *Os anões* / The dwarfs, by Verônica Stigger, an object-book the miniaturization of which seems to satirically elude the aphorisms and micro focuses that guide it; the mutually unstabilizing match between essayism and fiction in *História natural da dita-*



dura / Natural History of Dictatorship, by Teixeira Coelho, or between writing and paradox in *O falso mentiroso*, by Silviano Santiago; the dialog between portrait (of character Júnior) and the disfiguring invasion of graphisms in *A arte de produzir efeito sem causa* / The Art of Producing Effects Without a Cause, by Lourenço Mutarelli; the revision, by Marília Garcia, of travel annotations as a narrative experiment between genres, a “geographic mistake”, or the transition from territorial decal to the corresponding de-homogenization and disorder, as Zulmira Ribeiro Tavares does with the city of São Paulo in her work *Região* / Region.

Something astonishingly peculiar may occur to the methods used in said texts, which are particularly uncomfortable when a domain is suggested which goes beyond a “literary”

rhetoric or the continued oppositions between reality and fiction, between expression and construction, which have defined what is “literary” in Brazil. This is particularly applicable when they go beyond the usual criteria that define a fictional territory – like a blind-spotted grey zone where works like *H*, by Carlito Azevedo, or, in another way, *Cujo*, *Minuano*, *Minha fantasma*, and *Ó*, by Nuno Ramos thrive. Works where both resisting “the temptation of creating a form”,²⁰ as in *A paixão segundo G.H.*, or the commitment to defining a style, and the “gap between form and world” are equally intensified and get ‘stuck’ “in the no-man’s land that separates them”,²¹ as noted by Lorenzo Mammi on the artist’s work in *Noites brancas* / White Nights.

However, this does not mean at all that the prose of the world, the experience of reality, would be removed from the above works. Or that a formalization effort would be abandoned. Not at all. The style here is developed rather brutally, like something that “is done gradually and painfully – by crossing even the opposite of what is to approach”,²² in the form of “texts where something detaches from what is being narrated”, where something seems to overflow, “something, which does not belong to the conciseness of what is being narrated, overflows”.²³ This action not only boosts the convulsive concreteness of writing as an experience and not as a style or generic sharing, but also the awareness of the world, of violence of the world and matter, and the respective resistance, and both are given special relevance in those

20 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Op. cit., p. 7.

21 MAMMI, Lorenzo. Introdução. In: *Noites brancas*. São Paulo: Casa da Imagem, 1988, p. 9.

22 LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Op. cit., p. 2.

23 Nuno Ramos. Interview. Available on <http://rascunho.com.br/nuno-ramos/> p.3.

works, where “coarse” forms are developed – disturbingly when seen up close. Therefore, it comes as no surprise that Rodrigo Naves identifies a certain sculptural aspect of Nuno Ramos’ writing exercises. Because if the artist sometimes “sculpts with words”²⁴ in his visual work, in Literature he would manage to “assign words a weight that prevent them to be mere abstractions”,²⁵ and the problematic result would require him to deal “with confused words” on a marshy terrain – some kind of hyper-connectivity – where potential composition elements coexist.

Works like these simultaneously explicit a noticeable mismatch between conceptual organization and interpretation schemes based on dualities that long to be meta-historical, like those mentioned before (or in a sometimes simplified opposition between territorial shrinkage and expansion), and the historical complexity of the present experience. This suggests the need for other forms of critical understanding of contemporary works and for redefining persistent institutional landmarks which are no longer able to cover the literary field, which seems to sometimes deny its own complexity and insist on being guided by such landmarks.

Even after democracy was re-established in Brazil, considering the Brazilian literary culture, we have experienced the expansion of a regressive disposition in the past decades, as well as an effort to re-compose the literature domain. This is reflected, *inter alia*, in an increasing neutralization of the critical dimension, a less porous sharing among genres, and an easy return to forms of composition, fantasy and typification so characteristic of the 19th century, like a praise to the techni-

24 NAVES, Rodrigo. Nuno Ramos: um materialismo invulgar. In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 282.

25 Id. *ibid*.

cal domain of fixed forms–the personalist impressionism and some easily reactivated *topoi*, like the self-justified practice of literature–, as long as they come in a documental or testimonial fashion. This would eventually result in new returns to naturalism, but now having as urban anthropology and geography as hermeneutical models and the suburbs of larger Brazilian cities as privileged territories.



Cidade de Deus / City of God, by Paulo Lins, would be a key work of such return. The novel-like sequence named “Temporary hell” by Luiz Ruffato and oriented towards the formation and transformations of the Brazilian society since the 1950’s would have as its explicit models the ‘*Les Rougon-Macquart*’ cycle, by Émile Zola, and the ‘*Brasileiros antigos e modernos*’ / Old and Modern Brazilians cycle, as planned by Aluísio Azevedo in 1885, which would study the Brazilian society from the Independence up to the twilight of monarchy. In both cases (Paulo Lins and Ruffato) we address works involved in a hermeneutical branch of the Brazilian novel based on the inventory of less evident social signs, which should be revealed to the readers. This is achieved with visualization operations the intelligibility, narration and sequencing resources of which, as oriented by prototypes and a defined, orderly, reference universe, would weaken the investigations and the decoding exposed

in it, but which seem to be anchored in an allegoric predetermined semantics. The corresponding documental relevance, with no changes in register capable of affecting and reformulating narrative forms or expanding the range of awareness of the own contemporaneity, tends to die hopelessly.

However, the neo-naturalist inflexion is not an isolated element in the movement of institutionalizing the literary life, which has become increasingly wide-ranging in Brazil in the past decades. A cultural reconfiguration with an obsolete-biased trend on the one side and a noticeable effort to strengthen the literary market internally on the other, with increasing international penetration (as evidenced by the presence of multinational publishers like Penguin, Santillana, Leya, Babel and the e-books sold on Amazon and iTunes), in addition to an active calendar of awards, shows, art creation scholarships and cultural extension programs, a more intense promotion of local authors. Data collected by the research “Production and sales in the Brazilian publishing sector”,²⁶ made public in July 2012 sign a slight annual increase of 6% in the number of new titles published, 7% for books sold, and 7.3% in revenues (which, deducting the inflation rate, translates into just .8%). These figures also include sales, which are still highly dependent of governmental purchases²⁷, which would have

26 Survey conducted annually by the National Union of Book Publishers (SNEL) and the Brazilian Book Chamber (CBL). Quoting the report for the years 2011-2012.

27 In this regard, please read the articles “O mercado de livros e a vinda dos estrangeiros / The book market and the arrival of the foreigners”, de Paulo Werneck (published at *Folha de S. Paulo* on Dec. 23, 2012) and “Mercado editorial brasileiro cresce pouco e preço do livro diminui / Brazilian publishing market grows little and book price sinks”, by Maria Fernanda Rodrigues (released on Jul. 11, 2012 by the newspaper *O Estado de S. Paulo*).

increased by whooping 130% between 2005 and 2011. As stated by Brazilian publisher and journalist Paulo Werneck when commenting on the “lean, fast-selling catalogs” of the best-selling publishers in Brazil, such data is actually relevant, and the market heady dissemination movement would, on the other hand, represent “the lower quality of the best sellers lists”.

From this perspective, the lines of force of both institutional regulation and commercial expansion, which the Brazilian publishing production has gone through, seem to converge in a certain way. Because of the link between heavy dissemination and “lower quality”, one could add a similarly increasing link between the institutionalization of cultural life, legitimation of repertoires and already automatic writing and evaluation procedures, as well as neutralization (often by insertion into peculiar critical niches due to a hyper-estheticizing sectorization) da impact of works and actions with a higher capacity to de-legitimize this situation, as well as reconfigure and boost the literary experience.

“So many names, everyone knows very well who they are, the public knows the experience it will enjoy, artists know the experience they will provide”,²⁸ as Nuno Ramos commented on the current panorama literary creation in Brazil in an interview to *Gazeta do Povo*, a newspaper from Curitiba, in November, 2011. “The purse of art is to break in”, he added, “I want to see where all this activity is [...], to spot where the attitude to overcome it all is”.²⁹ If such statements, related especially to visual arts, would underpin a deliberate acting project, then he should, regarding his literary output, check which operations struggle to re-di-

28 Nuno Ramos. Interview. Available on <http://rascunho.com.br/nuno-ramos/> p.13.

29 Id. *ibid.*, p. 14.

mension his work and simultaneously point towards a complex yet sensitive move to singularizing diction itself.

It does not mean that Nuno Ramos sometimes may not have not relied on pre-formatted literary models and with a predictable effect throughout this process. This seems to be the case in *O mau vidraceiro* / ‘The bad glazier’, of 2011. Here, instead of having a discursive mass that seems to be constructed as if from the outside—and this happens in *Cujo* and *Ó* through exteriorities acting on variable registers and reference dictions—, the stress here is on a certain insertion that is apparently less problematic in literature and the very capacity of giving new life to depleted text procedures and models. Not for nothing, unlike the “always evident but never totally determined” form of his works, this particular book highlights not only a concern with distinguishable plots, but also a certain urge to delimitate them by writing ends to such stories, sometimes with humor (see “Deusa gorda / Fat goddess”), sometimes with an uplifted mood, as in “Música / Music”.

O pão do corvo also depicts a more focused investigation – from within – about stable elements of the literary field itself, as evidenced by the recurring use of short sentences, more direct in tone, and generally brief, parable-based narrative exercises. Here, a more homogenous tone and narrative process works hand in hand with isolated fragments, short parables, as well as text blocks using a simultaneously broken and sequential narration. Examples of this practice include “Dentro do pátio sem luz / Into the lightless patio” – a repeated action and repetition of the same phrasal segment (“e entro no pátio sem luz / and [then] I get into the lightless patio”) are used as a formula – and “Morrer bem / To die well”

– a two-biased meditative story: on the one side, the disaggregation force that is within formality and, on the other, the immersion into the physical world and the practice of learning how to die. This consideration also unfolds into two views (top view – chest and stomach; bottom view – city, walls, houses, viaduct) defined within a minimal agonistic, fictional framework.



Dissimilar analog

Several ‘likes’ can be found in Nuno Ramos’ prose since his *Cujo*. Here, in particular, parallelisms are often fully exposed with proper emphasis in subordinate comparative conjunctions and in any possible sign indicating correspondence relations. A small example: “*No aquário, como um peixe que conhece o vidro* / In the fishbowl, like a fish that is aware of the glass”.³⁰ Another section containing an explicit relational footprint: “*Eu estava me arrastando, como um bicho com um espinho na pata* / I was crawling like an animal with a spike stuck in his paw”.³¹ In other sections, the ‘like’ is omitted, but the analogy nevertheless remains: “*A carne é o ponteiro grande. Os ossos, o pequeno* / The flesh is the hour hand. The bones, the minute one”.³² Here, it is clear that we are

30 RAMOS, Nuno. *Cujo*. Op. cit., p. 51.

31 Id. *ibid.*, p. 41.

32 Id. *ibid.*, p. 57.

talking about the human condition and its relation with time. In other texts, the “like” is also present, but some element to which it may be directed to is missing. That is the case of: “*Como um camaleão que, por exacerbação de seu próprio conceito, tivesse uma única aparência* / Like a chameleon that had one single appearance due to the exacerbation of its very concept” (probably the appearance of the chameleon itself).³³ The concept discussed here can be understood without difficulty, although it is not indicated what the initial “like” relates to; even though it seems to remain, it works as to construct a dimension of explicit incompleteness for the note and to address – via metaphorical exacerbation – the very omnipresence of the analogic process throughout the book.

This principle, with its approximations and dissimilarities, moves some of the transitions from one plane to another, from a discursive mode to another, often contributing materially to the way the intratextual operation field works, but in works like *Minha fantasma* (2001) and *Junco* (2011), it would guide the entire book project in a more global fashion. Such correspondences operate not only in text sections, but also by juxtaposing two languages – literature and visual arts.

Minha fantasma is the diary kept by the author between 1998 and 1999, when his wife suffered from severe depression. The book is split into three sections (“Minha fantasma”, “Meu cansaço” and “Meu mar” / “My ghost”, “My exhaustion” and “My sea”), which in turn are internally segmented into rather independent blocks describing his wife’s body, weeping, medicine, and a house where nothing seems to exist “that escape her melancholy”.³⁴ However, there

33 Id. *ibid.*, p. 67.

34 RAMOS, Nuno. “Minha fantasma”. In: *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007, p. 378



no such a thing as a history of how the depression progressed and its treatment. Nor any direct illustrative connection between the text and the photos by Eduardo Ortega included in the book.

There are several photos of an empty room and some of them depict the artist naked lying on the floor with the body framed by lime cuts; sometimes the image itself (either blackened or whitish) seems to intermingle with such floor fragments. As much as these photos and the horizontality of the still body seem to dialog in particular with the last two sections of the book addressing exhaustion, they show an inconvenient independence that interferes more than as shown on the diary pages. Naming a photographer who is not a family member, even though the subject of the photos is the author and narrator, immediately creates a less personal zone in the book. Especially when one is talking about photos that are very similar to those of photographer Alix Cléo Roubaud naked in an empty studio, as part of the *Si quelque chose noir* series (1980). As it is known, this is a set of photos that should have been included (but was not due to Mrs. Roubaud’s death) in a book written under that title by her husband, the French poet Jacques Roubaud. Associating the photos of the artist lying naked on the floor and the equally bare studio that shelters and isolates him with Mrs. Roubaud’s self-portraits is almost inev-

itable. And bringing one of such sets of imagens closer to one another, rather than just inserting them into a particular, exclusively autobiographic context, highlights the differences between both territories – those of photographic images and annotations.

Junco, a collection of poems written throughout fourteen years and released in 2011, seems to echo a composite organization – photos and text – of *Minha fantasma*, but also to slightly suggest the image of the body of the author’s wife as “articulated into long, flexible reeds”,³⁵ like Egon Schiele figures. This would infer a third element to the two-image structure – with variation – of a poem series comprising, on the one side, a dead dog lying on the asphalt and, on the other, by soft wet reeds lying by the sea and, as this third element, by the succession of photos (dogs and reeds) that goes along with the text sequence.

If this series of events underpins both the internal correspondences between the two poem series (dog and reeds) and the two languages (photos and text) that record them, it simultaneously demonstrates a certain impossibility of reflection. On the hand, there is almost an excess of references. From the photo perspective, both trunk and dog are exhibited in virtually identical positions and the greyish aspect of the image associates sand with asphalt. From the poem perspective, the dog is attributed plat properties and the reed is assigned animal ones, so much so that the dog is called a lizard dog. The emphasis here is on the analysis; however, the same photos that stress any similarities also make evident the material differences between dog and reed. They also suggest another kind of relation (not one of illustrative rep-

35 RAMOS, Nuno “Minha Fantasma”. Op. cit., p. 377.

lication) between the poem and photo series, thus turning the parallel (similarity-driven) mode, which was intended to be reinforced, more complex in heterogeneous planes.



What is my name, dog?

Analysis, considering Nuno Ramos' literary work, instead of being a simple organizational principle, by which precise links are identified, seems to behave especially as a means for activating variations and conflict between different plans of various kinds. A more exasperated version of such conjunction, as put under a potential division system, can be verified in *Falas*—installations mixing sculpture and sound the texts for which amalgamate quite distinct materials while they simultaneously interfere with the way the space is occupied as envisioned by the artist.

Sometimes popular song lyrics are merged with comments and interferences that come on top of them. As in "Vai vai" (2006), the start point of which are the first verse from "*Se todos fossem iguais a você* / If only everyone were like you", by Tom Jobim and Vinícius de Moraes, which are presented sung yet deconstructed by number of comments that are split into three voices (water, salt, hay) and delivered via loudspeakers mixed with donkeys, steel barrels full of water, and loads of salt and hay.

Other works hardly feature insertions into the base text. That is the case of *Hora da razão (Choro negro II)* / Time of reason (Black weeping II), where three big asymmetric glass shelters, like tombstones, seem to dialog with molten pitch blocks. Inside such creepy shelters monitors always on show the versions of three musicians (Rômulo Fróes, Paulo Climachauska, and Nina Becker) for the song "*Hora da razão*", by the Brazilian composer Batatinha. This produces a dialog that is supplementary to the one between the glass and the pitch, between such individual voices that invariably chant the sane words yet in different timbres.

Occasionally, wider mergers occur and, for instance, in a work as *Mar morto*, they would succeed in achieving a beautiful result. Here, a dialog is build—in loudspeakers on a ship and on a canoe (put into drawers and remodelled in soap)—between the individual and the choral voices, the start point of which is exactly that they are stuck, the hypothesis of a sinking. Therefore, an individualized manly voice is heard coming from the ship, declaiming fragments of Mallarmé's "A Throw of the Dice", as in *História trágico-marítima* / Tragic Sea History; from *Tufão, O espelho do mar* / The mirror of the sea, and *O negro do Narciso* / The Nigger of the 'Narcissus', by Conrad; from *Moby Dick*, by Melville; and from the poem "The Man With The Blue Guitar", by Wallace Stevens. And, on the other hand, male choir voices are heard coming from the canoe and the text they speak come from Aeschylus' (*The Coeophori*, *The Eumenides*, *Agamemnon*, and *The Persians*) and Sophocles' tragedies (*Ajax*).

There are installations where this mixed text zone, with a strong (audible, visual) presence beside or inside sculpture out of various materials, is created not by incorporating fragments

from different sources. That is true for *Monólogo para um cachorro morto* / Monologue for a dead dog (2008), which comprises two rows of marble slabs with a relatively narrow gap (20 cm) between them, where the material tension involves the contrast between the marble and the sound and between distinct text media—film, voice, relief words—guided by re-use of a key figure in the author's work, that is, the dead dog.

This installation shows, on the internal side of a marble slab, the sculpted monolog text lit by lamps and reactors incrustated into the other slap. On the external side there is a monitor showing a film where the artist, after pulling off in a road (where he sees a dead dog), lays a small marble base on the floor and, on top of it, a stereo with loudspeakers pointed towards the dog playing the "Monolog for a dead dog" featuring the author's voice, along with many interferences of the incidental sound of the vehicle passing by. The entire text, based on addressing, on an interaction with the dog corpse left on the road, would end up in a number of interrogations that seem to intensify a certain change in register moving towards a dialog power where the inert strength and the silence of death are highlighted.

Ventriloquists of things

Said insertions of voices and text into visual arts installations where their level of interference is deliberately stressed would find their counterpart in the artist's literary work. The tension between language and matter, form and word, would force some sort of verbal presence of things, of matter resistance that would somehow be proportional to the verbal imposition on the visual arts field. This does not mean that one field would shrink or assimilate another one



without missing their discrepant presence. If "actually, confusion and disorder are the only thing left from the promise of harmony, that we should be kidnapped by fortune, included in an amount of wind and dust", as written in "*Canhota, bagunça, hidrelétricas* / Left-handed, confusion, power stations", a segment of *Ó*.

Particularly in this book, what would point out to the configuration of a persistent contrast between the meditative voice that dominates the texts and a voice of the things, of the matter of the world, which distinguishes the intermediate sessions in italics, known as the "*ós* / ohs" that every now and then emerge throughout the work. Or, as in "*Quarto ó* / Fourth Oh": "my task: give voice to the matter – paint, fabric –, give matter to the voice, not for the fear of losing it, but for what interests me the most: anything that shows strength and character, so that it can leave me, then".³⁶

These interferences manage to highlight exactly the mutual pressure forces. Even though, in the text sphere, the level of differentiation of text masses, if it sometimes makes use of graphical resources, operates particularly via modulation. *Ó* already begins with a discussion on similarity and strangeness, between the text subject and the body. "My body is very much like myself, although I don't recognize

36 RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 155.

it sometimes":³⁷ that is the start point of the book. Such a gap goes through reflections upon the subject, aging, language, ways of thinking and temporality, learning, and, in the last text of the book, it resumes the strangeness of the own body, now with a jocose mood.

The final segment of "*No espelho* / In the mirror" actually seems to intentionally refigure the initial segment of *Ó*, named "*Manchas na pele, linguagem* / Skin stains, language". In this first text of the volume, the essay appears as the text model and, as evident mottoes reactivated in the remaining segments, Montaigne's reflections over sensitive phenomena, body awareness, experience. The reflection tone seems nearly attached to the perspective of proximity, the fluctuation of examples and themes, the strong presence of the world, that characterize Montaigne's style. In certain moment, it is serenely suggested that the language should learn with the "amalgamation of flesh and time" which is the body: "Language should feed on death, age, and loss of contact".³⁸ However, in the last section of the book, the observation of corporal life seems to exasperate and go beyond the essay format.

The spectacle of one's own aging, the precise detection of stains, cartilage layers and ageing spots that soak into the body, leading the narrator if "No espelho" do get naked and perform a despaired self-examination on the sink of a restaurant bathroom, where he would eventually be expelled from. However, not after analyzing, based on this temporal hyper-awareness, her woman, which would lead him to an increased perception of this other skin, with freckles, spots, which urgently signalize a state of imminent decomposition, like a line of ants and worms.

37 Id. *ibid.*, p. 11.

38 Id. *ibid.*, p. 27.

This diptych in two tones (first, essay; then, farce) that is revealed in its ends, stresses with particular intensity the changes in tome and the recurring motives, arguments, "ohs" that the book is made of. Because the idea here is to primarily "mess up the event", "insert variants into it", "show it always on the edge of the end, always on the edge of another interpretation"³⁹ and, for Nuno Ramos' style to work essentially, highlight in such fluctuations a conscious access into and departure from the fiction mode.



Not for nothing, some of the minimum plots that appear in these texts are presents as hypotheses, or borrowings from other authors (Thomas Bernhard, Poe), or as segments included in pseudo-essays, like in the story of professor Ancona and his theory of inexpressiveness in "*Bonecas russas, lição de teatro* / Russian Dolls, a lesson on theater". Like an element that could be defined as a "greed for presence" that would always release the narrative voice via the essay form.

Eventually, in the end part of *Ó*, this would point towards a discursive counterpart as suggested by the sudden farce form of an idea that seems to become external to itself and to look at itself on the mirror and by how the subject presence mode changes in

39 Id. *ibid.*, p. 167.



the narration itself. This fictionalization movement is found both in short forms and in the author’s longer texts, which originates from a much diverse place, where a good deal of the recent Brazilian literature seems to have its roots. In fact, these roots spread beyond the institutional territory of literature and the more common formulations of documents, testimonies, fictions. That could be translated as a kind of unstable location, comprising the “transformation of culture into matter”,⁴⁰ with a hypothetical-conceptual aspect that is characterized by sliding movement between narrative imagination, distinct forms of meditative modulation and text materiality, and this would assign the literary experience such an intensity of presence and such power of expression that, like Carlito Azevedo succeeded to achieve in his *Monodrama*, it seems to destabilize and take along the impasses of the literary field from what emerges.

40 RAMOS, Nuno. “Entrevista”. In: KLABIN, Vanda (org.). *Fruto estranho*. Rio de Janeiro: MAM, September, 2010, p. 23.

TRADUÇÃO DOS ÁUDIOS

Áudio do leilão de *O grito*, de Edvard Munch (1899), na Christie’s, em 2 de maio de 2012

E, agora, o momento mais aguardado: *O grito*, de Edward Munch, ano de 1895. E vamos começar os lances em 40 milhões de dólares; 41, 42, 43 já, 43 milhões; 44 aqui, 45 na sala; 46, 47 na sala; já temos aqui 48, 48 à minha esquerda; 49 aquele senhor; 50 na sala, e já temos 50 na sala. Estou vendo o senhor; 51, 52, 52 na sala; 53, 54, 55, novo; 56 na sala, 57 no pátio, 58 na sala, 59 com o Charlie, 60 na sala. Agora temos 60 na sala; 61, 62, 63, 64, 65 na sua frente, 66 na sala. Charlie? 67, 68, 69, 70, 71, 72, temos 72, 73 [...]

[...] Lance de 107 com o Charlie; 107 milhões de dólares, então. Stef? Com qual você está falando? Em 107. Não? Fechamos? Ele saiu? Certeza absoluta? Em 107 milhões de dólares, então. Não é seu. Lance de 107 com o Charlie. Alguém mais? 107 milhões de dólares, então. Satisfeito? Não? Com 107 milhões de dólares é o lance do Charlie contra o do Stefan, então eu devo vender pelo valor histórico de 107 milhões de dólares. Vou bater o martelo. Vendido. Obrigado, Charlie.

E, agora, um breve comentário para dizer que o recorde mundial para qualquer obra de arte vendida em leilão é esta pintura de Edward Munch, *O grito*; com o prêmio dos compradores, chegamos a 119,9 milhões de dólares.

Áudio do leilão de *Laranja, vermelho e amarelo*, de Mark Rothko, na Christie’s, em de 8 de maio 2012

[...] e o próximo lote é o de número 20. O *Laranja vermelho amarelo*, Mark Rothko, ano de 1961, o grande quadro que aparece

na tela e ilustrado e descrito nos seus catálogos. Abrindo com 24 milhões, 24 milhões de dólares agora, 24 milhões; 25 milhões, 26 milhões, 26, 27 milhões, 28 milhões, 29 milhões, 30 milhões, 31 milhões, 32 milhões, 33 milhões; lance de 34 milhões com o Mark; 35 milhões, 36 milhões com o Lowe; 37 milhões passando você, Lowe; 37, 40 milhões; Ernie com um lance de 40 milhões. Quatro de vocês no grupo aí; 41? 2, 42 milhões de dólares, lance do Mark e fora; 42 milhões, 43 milhões com a Amy agora e 43 milhões de dólares, passando você Mark; 43, 44 milhões. Mark está agora com um lance de 44 milhões, 44 milhões de dólares, Mark com 44 milhões, 44 milhões de dólares; Mark com lance de 45 milhões, 46 milhões, ainda na sua frente, Amy, com 46 milhões de dólares, temos agora 46 milhões; Mark com lance de 46 na sua frente Amy e 46 milhões na frente da sala; 46 milhões e meio, um lance espirituoso lá com 46,5 milhões; 47 milhões com o Mark, 47 e na sua frente Bret, e na sua Amy, 47 milhões e quinhentos mil dólares passando você, Mark [...]

[...] 77 milhões de dólares na sua frente, Bret; 77 milhões, temos 77 milhões de dólares, lance da lussie em 77 milhões na sua frente, Bret e Mark, temos 77 milhões de dólares; aviso final agora em 77 milhões, não é seu Bret, nem seu, Mark, está com a lussie em 77, 77 milhões e meio; temos 77 milhões e meio, agora você está disputando novamente com 77 milhões e meio? Alguém me dá 78? Estamos agora em 77 milhões e meio, 77 milhões e meio com o Bret, ah, estou vendo, e 77 milhões e meio, estamos em 77 milhões e meio, o lance está com o Bret, na sua frente, lussie, tudo bem, acredito em você, 77 milhões e meio, e vendido pelo aviso final ao Bret Spitoe, espere, a 77 milhões e meio. Vendo para o Bret Spitoe por 77 milhões e meio.

CRÉDITOS

EXPOSIÇÃO | O DIREITO À PREGUIÇA
EXHIBITION | THE RIGHT TO LAZINESS

Coordenação geral de produção | General production coordination
Mauro Saraiva

Produção | Production
Tisara Arte Produções

Coordenação técnica | Technical coordination
Allen Roscoe

Projeto arquitetônico | Architecture design
Marília Guimarães Teixeira

Produção executiva | Executive production
Endora Arte Produções
Fabiana Gomes e André Fernandes

Identidade visual / Design gráfico | Visual identity / Graphic design
Conjunto 31
João Carlos Heleno e Letícia Moura

Cenografia | Scenography
Fala Cenários

Iluminação / Sonorização | Lighting / Sound design
GWTECH
Geovane Nunes e Wellington Santos

Assessoria de imprensa | Public relations
Luz Comunicação
Jozane Falero

Montagem fina | Fine assembling
Gestalt
Sérgio Arruda

Apoio produção | Production support
Jacson Trierveiler

Ator performance *No sé* | Performing actor *No sé*
Aury Porto

Produção dos queijos em *Cascadura* | Cheese production for *Cascadura*
Terra Tradição
João José de Melo

Desenvolvimento técnico dos instrumentos-destilaria em *Vou partir* |
Technical development of the instrument-distillery for *Vou partir*
Casa Lira

Testes da destilaria em *Vou partir* | Distillery testing for *Vou partir*
Mauro Afonso da Silva

Administração financeira | Financial management
André Fernandes, Cláudia Figueiró e Mônica Machado

Seguro | Insurance
MAPFRE

Transporte | Transport
Translar Transportes e Mudanças Damasceno

OBRA | O DIREITO À PREGUIÇA
WORK | THE RIGHT TO LAZINESS

Coordenação técnica | Technical coordination
Leandro Cesar

Direção de produção | Production director
Renato Morcatti

Sistema de controle e automação | Control and automation system
Sara Lana e Rodrigo Borges

Consultoria | Consulting
Manfred Worlitschek e Allen Roscoe

CATÁLOGO | CATALOG

Coordenação e produção editorial | Publishing coordination and production
Tisara
Mauro Saraiva

Textos | Texts
Flora Sússekind e Joca Reiners Terron

Projeto gráfico | Graphic design
Conjunto 31
Letícia Moura

Diagramação | Editing
Conjunto 31
João Carlos Heleno

Revisão de texto | Proofreading
Rosalina Gouveia

Tradução | Translation
John Norman e Manassés Martins

Fotografia e tratamento de imagem | Photography and image treatment
Studio Pixel
Daniel Mansur

Impressão | Printing
Rona Editora



DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

R972d

Ramos, Nuno, 1960-

O direito à preguiça = The right to laziness / Nuno Ramos, Joca Reiners Terron, Flora Süssekind . – 1. ed. – Belo Horizonte : Tisara, 2016.

156 p. : il. color. ; 23 cm.

Texto em português com tradução em inglês.

ISBN

1. Ramos, Nuno, 1960- – Exposições. 2. Arte brasileira – Exposições. 3. Instalações (Arte) – Brasil – Exposições. I. Terron, Joca Reiners, 1968- II. Süssekind, Flora, 1955- III. Título. IV. Título: The right to laziness.

CDD- 709.81

Roberta Maria de O. V. da Costa – Bibliotecária CRB7 5587