

Nuno Ramos e a dimensão crítica da arte na pós-modernidade

Marcel Ronaldo Morelli de Meira¹

Resumo: Este trabalho busca examinar a dimensão crítica que caracteriza a produção artística de Nuno Ramos. Aponta como traço distintivo de sua obra a utilização de diferentes materiais e linguagens artísticas para abordar temas e questões sociopolíticas. O surgimento do artista como pintor, em meados dos anos 1980, coincide com o fim do período das vanguardas artísticas caracterizado pela perda da capacidade transformadora da arte. Contudo, pretende-se demonstrar que a obra do artista nega a condição imagética atribuída à arte depois das vanguardas revelando um potencial crítico no interior da própria pós-modernidade.

81

Palavras-chave: Arte. Vanguarda. Arte Contemporânea. Pós-Modernidade.

Abstract: This work seeks to examine a critical dimension that characterizes the artistic production of Nuno Ramos. It points out as a distinctive feature of his work, a use of different materials and artistic languages to address socio-political issues. The artist's emergence as a painter in the middle of 1980s coincides with the period of vanguard images characterized by the loss of the transforming capacity of art. However, it is intended to demonstrate that the artist's work denies the imaginary condition attributed to art after the vanguard, revealing a critical potential within post-modernity itself.

Keywords: Art. Vanguard. Contemporary Art. Post-modernity.

¹ Possui Graduação em Ciências Sociais pela UEL-PR (2004), Mestrado em Ciências Sociais pela UEL-PR (2009), Doutorado em Filosofia pela USP (2014), e Pós-doutorado em Ciências Sociais pela PUC-SP (2018).

Introdução

Desde que iniciou seus trabalhos como pintor no Ateliê Casa 7, em meados da década de 1980, até mais recentemente, quando passou a realizar esculturas com palavras junto aos quadros, além de ensaios e obras literárias, a obra do artista Nuno Ramos foi marcada pelo uso de diferentes linguagens artísticas. Como argumenta o crítico Alberto Tassinari, “o artista ampliou o problema da criação, inicialmente posto nas pinturas, para um diálogo difícil e contraditório entre diferentes artes” (TASSINARI, 1997, p. 196).

Numa breve cronologia, Nuno Ramos começou a pintar em 1982, utilizando esmalte sintético sobre papel. A partir de 1985 passou a empregar tinta a óleo sobre tela. Nesse período, a massa da tinta foi se tornando mais espessa e as formas mais abstratas. Em 1987 exibiu suas primeiras obras tridimensionais quando começou a elaborar esculturas com cal, tecido e madeira. As superfícies de seus quadros passaram, então, a ser compostas por objetos de natureza distinta, como madeira, pano e arame. No final da década de 1990 realizou uma série de peças de mármore e granito com vaselina, como *Manorá Preto* (1999).

Nessa nova fase do artista há a incorporação, no mesmo espaço expositivo, de esculturas, imagens, fotografias, textos e outros objetos. Em 1992 ele realizou a instalação *111* em que aborda o massacre dos 111 detentos pela Polícia Militar do Estado de São Paulo, em 2 de outubro de 1992, na Casa de Detenção de São Paulo. Em 1993 publicou o livro em prosa *Cujo* e, em 1995, o livro-objeto *Balada*², fazendo referência à violência urbana. Em 2000 venceu o concurso realizado em Buenos Aires para a construção de uma escultura em memória aos desaparecidos durante a ditadura militar no país, com o projeto *El Olimpo*.

Como se pode ver, no decorrer dos anos, sua concepção de arte foi se tornando cada vez mais complexa e variada, considerando que muitas de suas obras foram modificadas ou destruídas pela ação do tempo, além das obras que foram feitas para uma única ocasião e que duraram apenas o tempo da exposição que as acolheu. Em resumo, ao testar variados suportes e materiais, Nuno Ramos abriu caminho para diferentes linguagens artísticas – pintura, escultura, instalação,

² Trata-se de um livro de tiragem limitada que consiste numa publicação em branco, sem palavras, com todas as suas páginas perfuradas por um buraco de revólver no centro. (Ver: AMARAL, A. Nuno Ramos. In: *Arte e sociedade no Brasil: de 1976 a 2003*. São Paulo: Instituto Callis, 2005).

literatura, cinema, música – o que confere ao seu trabalho um caráter heterogêneo e diversificado.

De acordo com Lorenzo Mammì (1995), quando Ramos começou como pintor, seus quadros abrigavam uma “matéria cada vez mais rebelde: uma mistura densa de parafina, cera e óleo, mais tarde madeiras, vidros, metais, pelúcia, grandes folhas de palmeiras”. No entanto, foi com a instalação *III*, de 1992, que o artista se tornou conhecido nacionalmente. Há nessa obra, segundo Mammì, “um retorno a uma arte de engajamento, mas sem nenhuma das simplificações da arte militante”, ou de vanguarda (MAMMÌ, 1995, p. 17).

Seguindo essa direção é interessante investigar em que medida as práticas artísticas realizadas por Nuno Ramos revelam um potencial crítico e de oposição da arte depois das vanguardas, resistindo, de algum modo, à espetacularização da arte impulsionada pela sociedade de consumo. Em outros termos, trata-se de investigar, através da obra desse artista brasileiro, em que medida é possível identificar uma perspectiva crítica da arte no interior da dita pós-modernidade.

Nuno Ramos: um artista da crise das vanguardas

83

Nascido em São Paulo, em 1960, Nuno Ramos começou a trabalhar como artista plástico no início dos anos 1980 “de forma autodidata” (CANTON, 1999, pp. 76-77). Graduou-se em Filosofia pela USP em 1982, mas resolveu ingressar na pintura: “Num certo momento, resolvi que minha relação com a escrita estava desgastada. E experimentei a pintura” (RAMOS *apud* CANTON, 1999, p. 76). Passou, então, a integrar em 1983, com Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade, o ateliê localizado na casa número 7 da Rua Cristiano Viana, no bairro de Pinheiros, que ficou conhecido pelo nome de Ateliê Casa 7. Poucos anos depois esses artistas foram convidados pela curadora Sheila Leirner para expor na Bienal de São Paulo de 1985. O grupo, então, ingressou no mercado de arte, assumindo projeção imediata em meados dos anos 1980, fazendo parte da chamada Geração 80³. Na compreensão de Katia Canton, “essa geração recuperou um novo prazer pela pintura e postulou a expressão mais livre e emocional desprendida do geometrismo que marcou as gerações anteriores” (CANTON, 1999, p. 76).

³ Dentre os artistas pertencentes à chamada Geração de 80 estão Leonilson, Daniel Senise, Leda Catunda, Sergio Romagnolo, Beatriz Milhazes, Barrão etc.

A crítica de arte Aracy Amaral (1985) escreveu no catálogo da exposição da Casa 7, realizada pelo MAC-USP em 1985, que “estes artistas jovens trabalham como autodidatas na sua pintura”, além de se reunirem em grupos de trabalho “não por qualquer tipo de manifesto, porém, curiosamente, para poder pagar o aluguel de um espaço que partilham conjuntamente para poder pintar fora de casa”. No entanto, a pintura desses jovens artistas era, segundo ela, “tão fascinante quanto preocupante pelas características que envolviam seu surgimento”. Isso porque havia neles a falta de preocupação com a durabilidade dos materiais, já que seus quadros se apresentavam “sem chassis, sobre suportes de qualidade diversa e não mais exclusivamente sobre tela, feita aparentemente sem projeto prévio” (AMARAL, 1985, p. 4).

A acolhida da obra do Ateliê Casa 7 não foi pacífica pela crítica e curadora da exposição, uma vez que, segundo ela, “a rapidez instaurada na projeção desta geração” estava “integrada neste consumismo de nossa sociedade, que torna a arte também descartável”. A autora observa que os artistas daquela geração tiveram “um reconhecimento que nunca, ao nível do mercado e da crítica, os artistas brasileiros já gozaram antes”. Para ela, contudo, se colocava como “perigoso” o “festejamento” feito em torno dos jovens artistas daquela geração, pois não os preservava a uma “autodefesa da qualidade de seu trabalho” (AMARAL, 1985, p. 7-8).

O senso de humor encontrado em várias pinturas realizadas pelo grupo estava vinculado, segundo Amaral “ao humor importado das histórias em quadrinhos, ao humor do desenho animado visto na TV de volta da escola”. Outro dado característico daqueles jovens artistas era o “dado ‘espetáculo’”, o “dado ‘festa’”, o “dado ‘musical’”, o “dado ‘show’” que, segundo ela, foi “resultante do contágio do meio de artes plásticas [...] com a cultura musical popular contemporânea”, fazendo, inclusive, com que os artistas se produzissem “fisicamente ou como postura, da maneira similar a um jovem de conjunto musical de sua mesma faixa etária” (AMARAL, 1985, p. 5).

Juntos, os artistas da Casa 7 realizaram seis exposições entre 1982 e 1985: no Paço das Artes, no Centro Cultural São Paulo (CCSP), com Sérgio Fingermann, na Galeria Subdistrito, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, de 1985, a última mostra do grupo. Em suma, as grandes dimensões dos trabalhos, sem chassi, e a ênfase no gesto pictórico eram os traços distintivos desses pintores.

Contudo, os trabalhos de Nuno Ramos posteriores à Casa 7 foram marcados, de acordo com Tassinari, por uma linguagem considerada mais pessoal. Essas pinturas se apresentam, segundo ele, como um “lodaçal de tintas e cores”, em que o gesto do artista “esbarra com a resistência da matéria”. As pinturas realizadas entre 1985 e 1987 ainda representam suas “obras de aprendizado”, isto é, insinuam questões futuras colocadas pelo artista entre 1988 e 1990 (TASSINARI, 1997, p. 17-19). Nas realizadas em 1991, contudo, é possível perceber que a gestualidade do início é substituída pela justaposição de materiais. Nessas obras, “o quadro surge como colagem das mais variadas coisas” (TASSINARI, 1997, p. 21). Assim, a curta experiência no Ateliê Casa 7 marcou o período de aprendizado de Nuno Ramos que, a partir daí, desenvolveu pesquisas em direções distintas: escultura, instalação, vídeo-arte, literatura etc.

Para Tassinari, o ano de 1991 foi o momento final da trajetória de Nuno como pintor, pois a partir daí a escultura e a literatura – presentes nas obras plásticas e nos livros – assumem o protagonismo de sua obra. Nesse sentido, seu livro *Balada* marca, de acordo com autor, uma nova fase da trajetória do artista. Publicado em 1995, o livro reúne 900 páginas em branco, perfuradas por um buraco manchado de pólvora, além de outras 700 páginas que mostram os rasgos da bala que o perfurou. Conforme o autor, trata-se de “um livro que não se lê, só se vê, escrito ou desenhado à bala e como que ainda segurando o tiro que o engendrou faz lembrar, da pintura de 88, o desejo de coincidir o gesto com seu resultado” (TASSINARI, 1997, p. 26).

Mammì (1997), por sua vez, considera que o trabalho de Ramos “está sempre à margem ou no horizonte das tendências” artísticas contemporâneas. Em meados da década 1980, o Ateliê Casa 7 representou as influências das poéticas neoexpressionistas no Brasil. Todavia, considera o autor, “se comparada com a burocratização da vanguarda ou a aceitação acrítica do pós-modernismo que caracterizava a produção emergente daqueles anos, as obras da Casa 7 atestam uma vitalidade saudável”. Esses pintores trabalhavam com tinta industrial sobre grandes folhas de papel. Isso se dava, segundo ele, por razões sobretudo econômicas, já que devido ao baixo custo, eram esses os únicos materiais que permitiam a exploração das grandes dimensões dos gestos expressionistas (MAMMÌ, 1997, p. 198).

Em 1987, Ramos expôs uma série de esculturas na Funarte do Rio. Nesse período, a Casa 7 já não existia e alguns de seus ex-integrantes, como Fábio Miguez

e Carlito Carvalhosa, já trabalhavam com outros materiais. Na compreensão de Mammì, “a crise dos arcabouços teóricos e ideológicos das vanguardas deixava o artista a sós com seu material e seus instrumentos. A orgia estilística de meados da década de 80 era o primeiro efeito dessa situação” (MAMMÌ, 1997, p. 198). Para o autor, nos trabalhos posteriores a 1987 é possível identificar a influência imediata do artista alemão Anselm Kiefer, para quem “a matéria do quadro já não precisava mais ser tão densa” (MAMMÌ, 1997, p. 200).

Segundo Mammì, as esculturas da exposição do Rio tinham como material de base o pó de cal e resistiam a qualquer formalização. A partir da Bienal de 1989, a arte de Ramos começava a ser “lida na sua dinâmica interna, sem apelar a outras poéticas”. O que permite, segundo o autor, “pelo menos retirar um dado fundamental: Nuno é um artista da crise das vanguardas”. Nesse sentido, a instalação *111* se coloca, nas palavras do autor, como um dos principais exemplos de “arte engajada dos últimos anos” (MAMMÌ, 1997, p. 201). Para ele:

A multiplicação dos símbolos (as 111 pedras, as grandes cruzes, o sarcófago, o texto ilegível na parede, as caixinhas com os versículos queimados, a terceira cruz feita de caracteres tipográficos, os fragmentos de jornal, no primeiro ambiente; as fotos aéreas e as nuvens de vidro e fumaça no segundo) contrasta com a impossibilidade de dizer algo (*Idem*, 1997, p. 201).

Essa nova fase do artista ocorreu, de acordo com Mammì, pela utilização de “um elemento ligado tanto à matéria quanto à linguagem: a escrita”. Cabe lembrar, que antes de se dedicar às artes plásticas Ramos estudou Filosofia, já tendo cogitado trabalhar como ensaísta e poeta. Como escritor, Ramos começou escrevendo anotações sobre suas obras. Depois, passou a produzir textos mais independentes, que foram reunidos no livro *Cujo*, de 1993. Seu livro de poemas *Junco* (2011), por exemplo, é composto de imagens de corpos de cães expostos à beira da estrada ao lado de imagens de troncos soltos e apodrecidos abandonados na praia, que o próprio artista fotografou enquanto escrevia os poemas. Assim, suas instalações recentes, segundo o autor, “se articulam de forma sempre mais livre, absorvendo todo tipo de recurso” (MAMMÌ, 1997, 201-202).

Recentemente, o artista expôs a instalação “*É isto um homem?*”, no Museu da Imigração em São Paulo. Criada sob influência do livro *É isto um homem?*, do escritor italiano Primo Levi (1919-1987). “A instalação é composta por duas partes: na primeira, o visitante observa uma carroceria de caminhão de 9

metros de comprimento, carregada com cerca de 20 mil tijolos” (MUSEU DA IMIGRAÇÃO, 2018). Após ser montada no espaço expositivo, a carroceria foi torcida por meio de macacos hidráulicos para simular a quebra do eixo. Já na segunda parte há uma “vitrine de vidro que tem em seu interior uma cadeira com um tijolo sobre seu assento, de frente para uma caixa de som” (MUSEU DA IMIGRAÇÃO, 2018). Dela se ouve o trecho em que o autor do livro amaldiçoa os tijolos em sete diferentes idiomas: francês, tcheco, Iídiche, alemão, húngaro, inglês e português – este último, narrado pelo próprio artista⁴.

Nessa direção, Vanda Klabin define a obra de Ramos: “Trata-se de uma poética em permanente transformação, sempre a propor e a repropor uma radical discussão com os conceitos canônicos do fazer artístico”. Seus trabalhos revelam, segundo ela, “experiências multidirecionadas, traçando uma imensa arena cultural onde ficam expostos os nossos conflitos estéticos e sociais” (KLABIN, 2004, p. 6-7). Em suma, o uso de diferentes materiais e linguagens artísticas para abordar questões sociopolíticas tornou-se uma das principais marcas desse artista. Na expressão de Canton: “Tensão é a chave da obra de Nuno Ramos” (CANTON, 1999, p. 77).

A dimensão crítica da arte na pós-modernidade

É necessário situar historicamente a obra de Nuno Ramos, uma vez que sua produção artística coincide com o período denominado pela historiografia de “pós-modernidade”. No campo da estética, a chamada pós-modernidade inicia-se após o esgotamento das vanguardas artísticas internacionais, a partir dos anos 1970 e 1980. Como observa Fabbrini, nesse período há o fim do imaginário da modernidade artística que se caracterizou justamente “pela crença que os artistas de vanguarda depositaram nos poderes transformadores da arte”, ou seja, “de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (FABBRINI, 2006, p. 111).

A partir da década de 1970 passou a predominar “uma arte de vanguarda pós-utópica, ou seja, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que a arte

⁴ Trata-se do seguinte trecho do livro: “A Torre do Carburto, que se eleva no meio da fábrica e cujo topo raramente se enxerga na bruma, fomos nós que a construímos. Seus tijolos foram chamados Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak, e foi o ódio que os cimentou; o ódio e a discórdia, como a Torre de Babel, e assim a chamamos: Babelturm, Babelturm, e odiamos nela o sonho demente de grandeza de nossos patrões, seu desprezo de Deus e dos homens, de nós, homens”. (LEVI, 1988, p. 105).

desse período não se voltava mais para o futuro”. Isso não significa, contudo, que coube à arte, tão somente, “a afirmação cega da realidade existente” (FABBRINI, 2006, p. 112-113), já que depois das vanguardas ainda existem obras “que agenciam com maior ou menor eficácia formas de resistência à fetichização da imagem” (FABBRINI, 2006, p. 126).

Torna-se, então, importante, segundo Fabbrini, “evitar caracterizar a arte atual como recusa das vanguardas ou como recuo nostálgico à tradição”, ou, ainda, “como um desdobramento da modernidade artística”. Dito em outras palavras, a arte contemporânea não pode ser considerada um “mero epigonismo das vanguardas”. Assim como não podemos dizer, indistintamente, que as obras pós-vanguardistas tenham sucumbido à lógica do mercado. Isto porque, segundo o autor, os artistas do presente “operam signos da arte moderna, sem, contudo, restaurar o imaginário vanguardista” (FABBRINI, 2006, p. 195). “Não se pode sentenciar, portanto, que a eficácia da arte esteja, desde então, suspensa” (FABBRINI, 2006, p. 126). Como é possível observar no trabalho de Nuno Ramos, pois, mesmo convivendo com o debate da pós-modernidade – que é contemporâneo de seu tempo –, o artista não abandona a criticidade da obra.

A materialidade carregada das telas de Ramos foi descrita, segundo Ricardo Fabbrini (2002), na chave do “signo matérico” que animou as artes pós-vanguardistas (ou pós-modernas). Foi pela acumulação de materiais, segundo ele, que o artista procurou chegar a novas soluções formais. Assim, a matéria é considerada “um reduto da memória”; já que seu interesse está justamente em vislumbrar “formas ainda possíveis de se figurar” (FABBRINI, 2002, p. 5). A acumulação de materiais sobre o chassi de madeira caracterizou seus trabalhos iniciais, fazendo com que o suporte tenha se tornado “objeto de agressões ambíguas” (TASSINARI *apud* FABBRINI, 2002, p. 115), nos termos do autor.

Para Fabbrini, a pintura de Nuno Ramos “desatrela a matéria de seu sentido referencial (ou os objetos amalgamados de seu sentido funcional), para que de tal tralha resultem novos simbolismos”. No exemplo da obra *Sem título*, de 1991, Ramos apropriou-se do signo da arte matérica procurando extrair “um sentido que expressasse o imaginário atual”. Dito de outro modo, o acúmulo e a agregação de diferentes materiais simbolizam, segundo o autor, “uma crítica à sociedade de consumo: ao excedente, ao desperdício que indicia exclusão social, à lógica, enfim, da obsolescência, inseparável da mercadoria, fetiche”. Em suma, o

entulhamento existente nas obras de Ramos metaforiza “o excedente de riquezas e a exclusão social crescentes, ou seja, o estágio atual do feitiço” (FABBRINI, 2002, p. 115).

Outro exemplo de arte crítica é a instalação *111* de Nuno Ramos, onde os 111 paralelepípedos representam os 111 mortos na Casa de Detenção de São Paulo. A obra, na visão de Tassinari (1997), busca “a regeneração das almas dos 111 presos massacrados”. Os paralelepípedos usados no calçamento de ruas foram recobertos pelo artista com asfalto e breu e sobre eles foram acrescentados pedaços de jornais do dia, que, depois, foram mergulhados no breu. Nas duas paredes laterais vê-se um texto próprio do artista. De acordo com o autor: “A obra impressiona pelo seu aspecto grosseiro. Se o clima geral do ambiente é límpido, esta forma logo à entrada tem a intenção nítida de incomodar e causar impacto” (TASSINARI, 1997, p. 193). Segundo ele, o caráter um tanto diferenciado encontrado nessa obra deve-se muito mais ao tema do que propriamente à poética do artista. “Traduz mesmo, esteticamente, o que há de horror e de esperança na sociedade brasileira” (TASSINARI, 1997, p. 194).

Algumas obras de Ramos foram marcadas por polêmicas e discordâncias por parte da crítica, como a instalação *Bandeira branca*, apresentada na 29ª Bienal de São Paulo, de 2010, composta por esculturas em formas geométricas, em que o artista manteve três urubus vivos cercados por uma grade de proteção. O trabalho foi criticado por ativistas dos direitos dos animais – como a ONG *People for the Ethical Treatment of Animals* (PETA) – e posteriormente retirado da mostra.

Já a obra *El Olimpo* faz referência ao enorme galpão, localizado entre as ruas Ramón Falcón e Olivera, em Buenos Aires, onde funcionava um Centro Clandestino de Detenção (CCD) durante o período da ditadura no país. Segundo Ramos: “Dentro deste galpão, em quase toda a sua extensão, foi construída uma caixa de concreto para as celas, com salas de interrogatório, casa de guarda etc. que caracterizava o presídio propriamente dito. Esta caixa de concreto foi destruída com o fim da ditadura”. (RAMOS, 2007, p. 307). Conhecido como um dos maiores centros clandestinos de detenção, trata-se, segundo o artista, “de locais de origem militar (quartéis, cadeias públicas) ou civil (casas alugadas, antigos hotéis, quadras esportivas, garagens, oficinas mecânicas), onde foram presas, torturadas e, às vezes, ‘desaparecidas’ milhares de pessoas” (RAMOS, 2007, p. 303).

Ramos parte das descrições feitas no “Relatório Sábado”, publicado no início do governo de Raúl Alfonsín (1983-1985):

Às vezes feita de memória pelos presos, já que alguns edifícios haviam sido demolidos ou totalmente descaracterizados. Muitos pediam para ter os olhos novamente vendados, de modo a reconhecer o local onde estiveram presos”. O modelo escolhido, segundo ele, “permitiria uma tensão maior entre o modelo original, física e simbolicamente claustrofóbico, e o resultado final, leve e aéreo”. (RAMOS, 2007, p. 307).

Proposto ao Museu da Memória em Buenos Aires, o projeto não chegou a ser executado, mas uma maquete está exposta no Centro Universitário Maria Antônia, da Universidade de São Paulo. O projeto foi pensado a partir de dois princípios:

[...] a) a duplicação, em escala um para um, de parte do edifício onde “*El Olimpo*” funcionava; b) a inversão entre os elementos transparentes e os elementos opacos desta construção. A ideia é que tudo o que estava oculto no CCD se torne visível e as poucas passagens, frestas, vãos do edifício original se tornem opacas e impeçam a passagem. Assim, paredes, telhado e chão do edifício original serão reconstruídos em vidro; janelas, portas, umbrais, respiradouros serão fechados com lajes de granito preto polidas, de memória tumular. O resultado será uma *glass-house* com lajes enfileiradas em série ou suspensas, espécie de labirinto transparente que o espectador poderá penetrar e percorrer (RAMOS, 2007, p. 305).

Nessa perspectiva é possível considerar a obra de Ramos como um exemplo de “arte crítica”, no sentido empregado por Miguel Chaia (2007) para explicar as complexas relações entre arte e política. Ao longo do processo histórico e sob diferentes condições, o artista alcança, segundo ele, “a capacidade de expressar poeticamente a sociedade de maneira que a obra passa a conter [...] o conjunto de fatores sociais circundantes a ela” (CHAIA, 2007, p. 14). Embora sejam áreas distintas, arte e política se aproximam ao “atingirem as mais diferentes dimensões da atividade humana”. Isso porque, segundo autor, “a obra artística carrega qualidades que afetam a percepção do mundo e fatos da política atingem as mais diferentes esferas da sociedade, o que possibilita a tendência da aproximação destas duas áreas distintas” (CHAIA, 2007, p. 14).

Imbuídos dessa concepção de arte crítica, “os principais movimentos da vanguarda artística do século XX, como dadaísmo, surrealismo, construtivismo russo [...] deixaram-se impregnar fortemente pela dimensão política de

transformação da sociedade e lutaram pela formação de uma nova consciência sensível através da arte” (CHAIA, 2007, p. 18). Chaia delimita diferentes situações que cobrem as relações entre arte e política e, dentre elas, está a situação da “arte crítica”, estabelecida a partir “de uma aguçada consciência crítica do artista”, que torna-o capaz de criar “obras baseadas na sensibilidade social” (2007, p. 22). Conforme o autor: “Estão unidos, neste caso, aspectos formais e questões sociais. Nesta situação a arte aparece como forma de conhecimento e investigação, constituindo uma modalidade de saber, apta a compreender o mundo e sintetizar a realidade” (CHAIA, 2007, p. 22). Daí que, segundo Chaia, a “produção artística consegue representar a condição humana, os mecanismos de poder e da economia, ou a estrutura social na qual o artista está envolvido”, surgindo, então, “obras de reflexão que carregam o desejo de intervir na realidade” (CHAIA, 2007, pp. 22-23).

Conclusão

Como é possível perceber, a trajetória de Nuno Ramos mostra uma vitalidade crítica. Trata-se, na expressão de Tassinari (2010, p. 19), de “uma ambição artística rara na arte contemporânea”, no percurso que vai “desde 1985 em suas pinturas que prefiguram as de 1988, passando por suas primeiras esculturas e instalações [...]. Não apenas na trajetória de pintor, mas também em esculturas, instalações e textos”. É nesse sentido que, sua arte se apresenta como “uma resposta histórica à condição mediana da arte contemporânea, se comparada com a da arte moderna” (TASSINARI, 2010, p. 19). Nesse sentido, vale registrar a descrição feita por Rodrigo Naves acerca de *Mácula*:

[...] apresentado na Bienal de São Paulo, de 1994, punha a luz como princípio de tudo, embora a cegueira fosse seu ‘tema’. A narrativa que acompanhava o catálogo da exposição, *Bled al atech* – relato de uma trágica expedição no deserto –, fala da perda da visão por excesso de luz e transparência; fala de homens que no deserto têm uma ‘miragem às avessas, real e perigosa, embora não se deixe ver’. Nas fotos do catálogo, um sol excessivo indiferenciava todas as coisas, anulando seus contornos. Na sala da Bienal, a brancura do sal negociava um acordo com a translucidez noturna do breu, e o que era luz na superfície (sal) teimava em ser espessura no breu (NAVES, 2000, p. 18).

Diante da reflexão provocada pela obra, Naves levanta, então, a seguinte questão: “onde encontrar no mundo contemporâneo algo que para além de si

guarde um princípio que nos seja estranho?” (NAVES, 2000, p. 20). Em outras palavras, ainda é possível produzir uma “imagem” (ou acontecimento) que detenha algum enigma, ou que indique algum segredo, mistério ou recuo? Essa luta travada por Ramos, da arte enquanto imagem-enigma, tem sido figurada em diferentes obras que pretendem recuperar o poder da visão, reagindo, assim, à saturação de “imagens” imposta pela sociedade de consumo. Daí que, na compreensão de Naves, “há em boa parte dos trabalhos de Nuno Ramos um esforço para reunir coisas e materiais cuja convivência se mostra estranha e áspera” (NAVES, 2000, p. 20).

Nessa mesma direção, Guilherme Wisnik (2009) considera que a questão central no trabalho plástico do artista é “a convivência aversiva de formas e materiais díspares”. Isso porque a “matéria” é na obra de Ramos “avessa a qualquer cristalização formal”. Daí que, segundo Wisnik, “seus trabalhos submerjam na massa informe das substâncias moles e escorregadias, retardando até o limite sua constituição final como objeto, artefato” (WISNIK, 2009, p. 89).

Vilma Arêas (2017), por sua vez, ressalta os desdobramentos de sua obra em diferentes gêneros artísticos: artes plásticas, ficção, poesia, diários, ensaio, cinema, mantendo, muitas vezes, múltiplos canais de comunicação entre si. “Assim, *Cujo* agrupa textos que integram *111*, que por sua vez faz contraponto a *Balada*” (ARÊAS, 2017). A autora destaca ainda que, “se nas artes plásticas é complexa a utilização dos mais variados materiais [...], o mesmo acontece na ficção”. Isso por que:

Nela encontramos fragmentos de várias ordens: apontamentos, aforismos, poemas, anotações, enredos, simulacros de mitos e/ou vulgarização científica, formas cultas esbarrando quase imperceptivelmente nas formas industrializadas (*science-fiction*, literatura negra, de terror etc.), além de reflexos do folclore ou da literatura popular (ARÊAS, 2017).

É possível que essa interação dinâmica de diferentes elementos e materiais compositivos numa mesma obra corresponda à interpretação feita por Nuno Ramos da sociedade no fim do século XX. E, nesse ponto, sua arguta percepção da sociedade brasileira possibilitou que enfrentasse temas contundentes, ao mesmo tempo que serviu para criar debates e reflexões em torno de sua obra. Sua arte passou, então, a ser caracterizada pela utilização de diferentes materiais e linguagens artísticas, como também pelo enfrentamento de questões e temas

sociopolíticos, como o fenômeno da violência, por exemplo. Como ele próprio escreveu em ensaio recente: “Suspeito que o tema primordial e decisivo da sociedade brasileira sempre tenha sido, e seja ainda, a violência” (RAMOS, 2017).

Nessa mesma direção está o argumento de Vladimir Safatle, para o qual Ramos se recusa a “certa brutalização da percepção”, tão presente nas sociedades contemporâneas marcadas pela indústria cultural. As “articulações entre a forma estética e a experiência social” pode ser vista, segundo o autor, em sua “capacidade em dar visibilidade àquilo que a sociedade brasileira luta com todas suas forças para deixar invisível e sem nome”. Isso faz, segundo ele, com que o sentido de “inacabamento” presente em sua obra se refira ao mesmo “inacabamento da experiência social brasileira”. Por exemplo, em consonância com os problemas sociais que assolam a sociedade brasileira, o artista criticou a violência policial através de *111* que, como argumenta o autor, foi “feita para expor o jogo de invisibilidade que tendia a enterrar os 111 mortos do massacre do Carandiru” (SAFATLE, 2016).

Assim, pode-se dizer que a obra de Nuno Ramos, mesmo inserida no circuito artístico e midiático – condição de sua existência –, opera como uma crítica à sociedade imagética e de consumo, situando-se numa direção oposta da arte enquanto espetáculo, revelando, assim, um potencial crítico no interior da própria pós-modernidade. Pois, como observa Naves, as múltiplas atividades realizadas por Ramos procuram dar conta daquilo que considera ser “o norte de seu trabalho: a revelação de uma instância bruta da realidade, avessa à conversão do mundo em imagem, como apregoa o discurso pós-moderno” (NAVES, 2017).

Referências

ANDRADE, F. Nuno Ramos: o pátio sem luz. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 8/12/2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0812200711.htm>>. Acesso em: 17, jan. 2018.

ARÊAS, V. *As metamorfoses de Nuno Ramos*. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/depo3.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=29>. Acesso em: 05, ago, 2017.

AMARAL, A. Uma nova pintura e o grupo Casa 7. In: *Casa 7: pintura*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1985, p. 4-9.

_____. *Arte e Sociedade no Brasil: de 1976 a 2003*. v. 3, São Paulo: Instituto Callis, 2005.

CANTON, K. As camadas de tensão: Nuno Ramos cria um corpo de obras monumentais. *Bravo!*, v. 3, n. 26, pp. 76-77, São Paulo: 1999.

CHAIA, M. Arte e política: situações. In: _____. *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, p. 13-39.

FABBRINI, R. O fim das vanguardas. *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Arte*, Unicamp, Campinas, ano 8, n. 2, p. 111-29, 2006.

_____. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora Unicamp, 2002.

KLABIN, V. *Frank Stella, Nuno Ramos: afinidades e diversidades*. Rio de Janeiro: 3 Plus Assessoria de Marketing, 2004.

LEVI, P. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MAMMÌ, L. Trajetória de Nuno Ramos. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 198-202.

MUSEU DA IMIGRAÇÃO. “É isto um homem?”, por Nuno Ramos: arte contemporânea no Museu da Imigração. Disponível em: <<http://museudaimigracao.org.br/e-isto-um-homem-por-nuno-ramos-2/>>. Acesso em: 17, mai. 2018.

_____. *Nuno Ramos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995, p. 17-24.

NAVES, R. Uma espécie de origem. In: *Nuno Ramos*. RJ: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999; SP: Museu de Arte Moderna, 2000, p. 18-25

_____. *Nuno Ramos: um materialismo invulgar*. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/depo3.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=38>. Acesso em: 05, ago, 2017.

RAMOS, N. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Globo, 2007.

_____. Suspeito que estamos... *Folha de São Paulo*, 28/5/2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2014/05/1460999-nuno-ramos-suspeito-que-estamos.shtml>>. Acesso: 19, ago. 2017.

SAFATLE, V. Nuno Ramos e suas buscas. *Folha de São Paulo*, Colunas, 11/9/2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimirsafatle/2015/09/1680023-nuno-ramos-e-suas-buscas.shtml>>. Acesso em: 19, set. 2016.

TASSINARI, A. Gestar, justapor, aludir, duplicar. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 16-29.

_____. 111 de Nuno Ramos. In: TASSINARI, A.; MAMMÌ, L.; NAVES, R. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997, p. 192-197.

_____. O caminho dos limites. In: *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 17-21.

WISNIK, Guilherme. Nuno Ramos: com os burros n'Água. In: WISNIK, G. *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 89-92.