

ENTREVISTA COM NUNO RAMOS¹

CPF: Grande parte do público ainda se sente agredida pela arte contemporânea, ao ponto de se questionar se algumas obras de arte devem ser assim consideradas. Como lidar com essa questão?

Nuno Ramos: Eu não sei se concordo muito. Acho que nunca a arte contemporânea foi tão massiva quanto hoje. Quer dizer, a gente está tendo um evento que é a Bienal, onde alguma coisa em torno de um milhão de pessoas vai passar, são números impressionantes. Algumas exposições, como a daquele Ron Mueck... Eu acho que há um sentimento desse tipo que você descreve nesses eventos que tem muita coisa, Bienal em geral, que você tem cem artistas, setecentas obras. Dentro disso, é claro que talvez trinta por cento valha a pena. Não que a seleção do passado seja inteiramente justa, mas dos trezentos pintores impressionistas, a gente olha para doze, não é? Agora na arte contemporânea, você olha para os trezentos. Então diante de uma situação um pouco exaustiva, as pessoas dizem: “Eu não entendo nada”, mas eu não sei, eu acho que a arte é como a música, é como qualquer outra arte, ela bate ou não bate, mas acho também que obviamente não existe acesso a arte nenhuma sem alguma mediação, não é? O que a gente vive hoje é que as instâncias de mediação são extremamente prolixas, profícuas e impositivas. Quer dizer, você entra em uma instituição, logo vem a arte-educação, o orientador de não sei o que, as normas de segurança, é um circo de mediação física, porque os museus morrem de medo de sofrer processos, então o próprio corpo do expectador é posto em uma posição totalmente orientada, você tem um negócio comportamental, meio Pavlov. Muito da arte contemporânea exige uma bula, você precisa saber que aquilo vem de tal lugar, que aquele líquido que você está vendo na verdade são as lágrimas que o performer chorou não sei quando. Isso me parece totalmente razoável: você tem que jogar com isso. É como um jogo, você tem que saber um pouco. Dentro disso, eu acho que você vai ou não vai, quer ou não quer, deu ou não deu, gostou ou não gostou, quer dizer, eu acho que o público precisa ser ativo, mas ativo mesmo. Não há tragédia maior para o artista do que a neutralidade do público. O que eu acho que existe é uma certa crise de recepção da obra. Quer dizer, a obra, quando chega ao público, já está carregada demais de discurso, situação física. Muitas vezes você está em um megaevento que tem um conceito, aí você vai ficar pensando: “O que aquele conceito tem a ver?”. Não tem nada a ver, é um blá, blá, blá infundável até você chegar e olhar uma coisa. Então eu acho que era melhor reduzir um pouco essas mediações.

¹ Artista plástico e escritor.

Não tenho nada contra escolas terem um cara que fale uma coisa, mas acho que tem que deixar o bicho solto.

CPF: Como você vê o futuro do museu? Como programa lúdico? Como instância legitimadora, um lugar que aprisiona a arte?

Nuno Ramos: A arte tem que estar em algum lugar, não é? Inhotim, para mim, é uma experiência de sucesso. Eu acho que ela consegue replicar bem a situação espacial da obra, quer dizer, eu acho que uma coisa que divide um pouco a obra moderna da contemporânea é que a obra contemporânea quase sempre tende a uma literalidade em relação ao espaço onde ela está. As obras são muito pensadas para lugares específicos. Isso não quer dizer que a obra nunca mais possa ser reproduzida, mas quer dizer que quando ela for montada uma segunda vez, ela tem que enganchar nesse novo lugar. A outra coisa legal é que eu acho que ela tem muita obra do mesmo artista. Em geral o que a gente vê hoje é uma certa redução do papel individual em nome de um papel de época ou de uma questão geral. Mesmo instituições grandes como o MoMA hoje eu acho que tem uma abertura muito maior para a época e uma diminuição do papel dos indivíduos geniais nessa época. Você pega uma coisa mais sociológica no acervo deles e menos uma sala espetacular de um ou dois artistas. Há uma espécie de abafamento desses picos individuais, que são os artistas excepcionais. Agora, de todo modo, eu não sei responder isso porque acho que é um negócio enorme. A arte contemporânea mexe com valores e uma potência de grana que é tão grande, que os institutos não estão dando conta disso, quer dizer, a verdade é que as obras de alguns artistas hoje valem mais do que um prédio inteiro. Para aonde isso vai? Eu não sei, é um negócio muito louco, acho que é um tema forte, é uma certa redução da experiência da arte, é uma experiência de divertimento, que parece que também precisa ter, não é? Você precisa se divertir. Eu acho que as grandes instituições são muito espetaculares, o próprio prédio, são prédios narcísicos. Aquele prédio que em si mesmo vai engolindo as obras que ele expõe, então a própria obra migrou para a arquitetura, que tomou um pouco o lugar dela, enfim, é um mundo complicado, esse.

CPF: Qual é o papel da crítica para você? Parece que no Brasil existe um descaso para a crítica, como se ela fosse uma coisa menor e a crítica muitas vezes é acusada de ser elitista, preconceituosa. Desde aquele comentário de que o crítico é um frustrado até o discurso de que ele acaba julgando segundo padrões subjetivos ou elitistas.

Nuno Ramos: Eu acho que justamente o que não se faz mais é julgar segundo parâmetros, de algum modo, subjetivos, elitistas ou não.

Ninguém mais julga obra. Ninguém mais diz: “Essa obra é boa, essa obra é ruim”, porque você estaria sendo preconceituoso com isso, com aquilo, com questões geográficas, étnicas, de gênero, logo te pegam, então o juízo de gosto, que seria, digamos, o patrimônio iluminista kantiano que vem lá da melhor razão, isso foi espatifado, denunciado de todos os modos, e hoje a crítica está na defensiva, ninguém mais julga. Eu acho que hoje a crítica joga com as instituições, acompanha questões políticas, mas a tal autonomia da obra de arte, que é o tema, digamos, modernista por excelência, foi denunciado de todos os modos, espatifado de todos os modos, e a gente está fora disso. Quer dizer, a obra seria tudo, menos autônoma. Ela estaria respondendo a origens e tal. Eu só acho que obra nenhuma cabe nisso. Eu entendo que há o interesse de você achar a origem de uma obra, mas ela tem que dar um salto triplo sobre isso, ou vai coincidir com o documento, quer dizer, a obra nunca é um documento, acho que a nossa época às vezes confunde um pouco as duas coisas. Acho que esse é um pouco o papel da crítica, entender o que é essa mensagem, o que um signo em aberto, pintado no século XVII, consegue lançar para um olho do século XXI.

CPF: Ainda é recorrente esse discurso da dicotomia entre arte e mercadoria. Como você lida com isso?

Nuno Ramos: Eu acho óbvio que a verdade de uma obra de arte não é o valor de mercadoria dela, não é? Quer dizer, isso seria supor uma correspondência entre uma coisa e outra que não me parece existir. Há ótimos artistas valendo nada e péssimos artistas valendo muito. O mercado de arte mudou muito a arte, às vezes para bem, às vezes para mal. A arte americana boa dos anos 60, arte pop, foi toda feita com o mercado vindo e foi muito interessante. Acho que seria difícil a pop existir sem o nascimento do mercado em um outro nível. Acho que essa presença do mercado não é avessa, até ao contrário, em geral traz mais arte boa. O capitalismo sempre foi um centro de apostas, um centro de expectativas. Parte do capital é expectativa, não é só uma coisa real. A arte está nesse lugar também, a expectativa com o Nuno Ramos, ele é um cara subindo ou é um tiozinho que vai despencar? Isso é uma apostinha que está em nível de formiguinha em torno de mim, mas que é gigantesca em outros caras que estão movendo milhões. Eu não vejo como sair dessa... A gente vai ter que fazer arte boa com isso.

CPF: Como você retrata episódios de violação de direitos humanos sem ser ofensivo para as pessoas que você não pretende ofender?

Nuno Ramos: Isso é uma pergunta sem fim, não é? O primeiro que fala isso, que eu saiba, é o Adorno, que diz que Auschwitz é... não existe

atrocidade maior do que tentar poetizar, representar Auschwitz. Mas quem lê *É Isto Um Homem*, do Primo Levi - eu até fiz uma obra com isso -, eu acho que sente a dignidade daquilo e a missão que ele, Primo Levi, se deu, em relação à memória daquilo que ele viveu. É um livro extraordinário, é de longe o melhor livro dele, eu acho. A outra grande obra que está saindo agora aqui é a do Chalamov, *Contos de Kolimá*, sobre o gulag. É uma experiência em que ele ficou vinte anos preso e escreveu nos anos 50. É mais recente, mas é igual também, onde a matéria do sofrimento está altamente dignificada, então eu acho que é possível fazer isso. Agora, nos dois casos que eu citei, são obras de memória, não é? Eu não tenho memória do que aconteceu no Carandiru. E também, para ser franco comigo, não me meti nisso muitas vezes, quer dizer, eu fiz essa, fiz essa do *El Olympo* e propus, ganhei, mas nunca construíram, um monumento lá na Parque de la Memoria aos desaparecidos políticos (*a maquete está no saguão do Centro Cultural Maria Antônia - SP*). Eu não cobraria nunca do autor o direito biográfico de falar aquilo no sentido de que só pode falar da escravidão quem é descendente de escravos, só pode falar da opressão feminina quem é mulher, isso eu acho de uma estupidez sem fim. Eu acho que o que decide é a obra. Eu acho o contrário, acho que arte é contágio, quer dizer, a gente tem que ir ao contrário, estimular isso, essa visão, e não separar. O que me parece hoje é que os grupos estão todos ofendidíssimos quando alguém cruza, alguém fala uma coisa sem pertencer ao grupo. E eu acho que isso é altamente conservador, acho que o interessante é justamente puxar isso o máximo possível, que haja parcerias, penetrações, eu acho que a cultura é uma suruba do bem, você tem que buscar isso, estimular, dar aditivos, fazer com que essas coisas aconteçam, esses saraus, esses rituais de fertilização. Eu acho que a cultura é isso, não tem que ter reinos onde um pode aqui, o outro não pode ali, o outro está aqui, não, espera, não fala daqui... Eu acho um pouco ridículo isso.

CPF: Como é o seu processo criativo? Você funciona sob provocação? Como uma ideia surge e acaba se concretizando em um projeto? Ou para cada linguagem, o processo criativo é diferente, no seu caso?

Nuno Ramos: Eu acho que tem um pouco das duas coisas. Tem um lado legal que é o de te chamarem para alguma coisa, então é interessante, aquela coisa dos urubus. A bienal me chamou, me deu aquele lugar, aquele vão, que foi um negócio importante para mim, pediu uma obra política. Aí você vai pegar no seu menu, no seu prazo, na grana que você tem, que você consiga levantar alguma coisa que caiba, não é? Então essa negociação entre o espaço, as possibilidades físicas desse espaço, as possibilidades de prazo e as possibilidades realmente decisivas de dinheiro, é muito difícil você ter esses dados todos. O quando, o onde e o quanto. Eu

sempre digo isso: são três coisas que você tem que ter. Quanta grana você tem, onde você vai expor e quando, quer dizer, sem isso, você não faz nada. Aí, para além dessas, tem conversa com curador, o perfil daquela instituição, os desejos de quem está próximo de você, às vezes a sua própria equipe quer muito continuar tal coisa, ou você, você quer pintar e não fazer tal coisa, enfim, aí vêm as outras coisas, mas essas três, são decisivas. Em literatura, acho que não, quer dizer, eu acho que eu não saberia atender a um pedido, tipo assim: “Vá para a cidade tal, fique um ano e escreva um romance”, eu não saberia fazer isso. Não seria do meu menu. Nada contra, mas eu não saberia fazer, então os meus projetos de literatura vão acontecendo, eu tenho sempre uns dois ou três rolando, e eu topo fazer ensaio sobre pedido. Fiz muito ensaio que me pediram: “Faz uma coisa sobre Nelson Cavaquinho”, eu pensei: “Será que dá?”, e fiz, “Faz uma coisa sobre Elliot”, eu fiz. Mas eu peço um tempo, aí cabe, se eu gostar do cara. Mas em ficção, eu não saberia. Eu tenho uma literatura meio estranha, não é? Não sei bem ao que aquilo pertence. Não funciona muito por aí. Artes plásticas, sim. Agora, o processo criativo é uma das coisas mais desinteressantes que existe. O nome já é desinteressante, processo criativo, quer dizer, já mostra que está errado. Porque eu acho que as pessoas diminuem quem olha de fora, porque um artista tem um cotidiano, você não é iluminado todos os dias por um raio fulgurante que faz você ser artista: você está lá, com o seu papel aberto, aí você inventou um negócio, aí você vai, uma hora, vai fazendo, e aquilo tem um desencanto também, não é? Então o processo criativo geralmente é besta, sabe? Se eu for falar do meu dia a dia, eu vou todos os dias ao meu ateliê, quando estou fazendo peças do tipo desenho e pintura, porque aí eu faço lá. Quando eu estou fazendo instalações, em geral eu estou fazendo a produção disso, vou encontrar alguém não sei onde. O cara que faz as coisas para mim, o Allen, ele mora em Minas. Vou muito a Minas para fazer alguns testes ou ligo para o calculista, que é uma pessoa superimportante, a gente se reúne de novo, tem que fazer tal coisa, vai precisar da especificação do vidro: “O cara passou a especificação do vidro?”, “Passou”, “Então como é que fica? Pode três metros?”, “Não, dois e oitenta”, “Então muda aqui”, é esse tipo de coisa. Então essas instalações são feitas muito nesse lugar. Eu nem preciso ir ao meu ateliê, porque é mais telefone, computador, esse tipo de coisa. Quando dá, eu escrevo um pouco pela manhã, mas eu gosto de escrever um pouco em qualquer lugar, levo meu computadorzinho, às vezes no lugar mais idiota do mundo... Desenhar e pintar é parecido, você fica lá sozinho, no seu ateliê, um tempão e não tem assistente, alguém pode preparar a tinta, mas depois você fica horas sozinho, aí tem mais a ver, sabe? Compor é uma coisa assim também, em geral, no fim de semana eu pego, fico tocando o violão, aí faço as coisas que tenho que fazer. Componho com o Romulo, componho sozinho, também. Eu identifico compor com uma coisa como se

fosse escrever poesia sem rever. Quer dizer, eu, quando escrevo, revejo muito. São projetos muito macerados, eu fico um tempão reescrevendo, o Junco eu levei catorze anos. Eu acho que nunca fiz um projeto com menos de seis anos, e são livros pequenos. Uma coisa é essa, que eu estou falando de compor sem rever, que nas canções eu noto, porque depois, sei lá, você esquece como toca, o cara te mandou lá no arquivo, você fica lá, às vezes quando é em parceria, aí depois você perde aquele arquivo, para mim não dura muito tempo, na minha frente, então eu faço e está pronto, aí eu não revejo, então eu acho que todas as coisas que eu fiz, para mim são assim, eu gosto muito, detesto outros, e penso: “Eu preciso terminar, preciso refazer isso, nunca dá tempo”, aí grava e acabou. Já está assim, não dá mais tempo. A outra coisa assim são as nossas peças, que eu chamo de fala, que são muitas vezes textos que eu faço para esculturas. Tem umas oito, nove. Aquele do sabão, aquele dos burricos, o ai de mim, enfim, é uma série, que eu escrevo pensando em uma escultura que vai ter vozes. Eu nunca fiz teatro mas fiz muito monólogo, diálogo dramático nas minhas peças, aí usei atores incríveis, Helena Ignez, Luís Melo, enfim, o Gero Camilo, eu tive essa experiência, e é um texto que eu não reescrevo, também porque a exposição está sempre chegando, está acabando o tempo, eu escrevo e vai. Então são dois momentos muito mais soltos nesse sentido, do que os livros que eu fiz, que são livros muito mais cheios de cuidado e superego.

CPF: O uso de animais em instalações é bastante controverso. Qual é a sua experiência em relação a isso?

Nuno Ramos: Eu usei animal vivo duas vezes, que foram os burricos e os urubus. Nas duas, eu notei um negócio que achei super atraente, que é que o animal põe a obra no tempo dele, que não é o tempo do espectador. Isso foi uma coisa que eu gostei muito nas duas. Quer dizer, naqueles urubus, ele está naquela zona, aquele monte de gente. Antes dos protestos, e depois, com os protestos, e aqueles urubus ali, mas parecia uma outra temporalidade mesmo, o que eu acho que é verdade, o tempo deles não é o da nossa história, eles têm o negócio deles ali. Então isso foi uma coisa que me atraiu demais, fazer uma obra que de certa forma estava de costas para o público mesmo. Quer dizer, ao contrário de uma obra onde você entra dentro e participa, essas obras com bichos, para mim elas têm um negócio que o público está de certa forma olhando um bicho que está de costas para ele, que está em si mesmo, não está nem naquele espaço exatamente, nem no fluxo do mesmo relógio. O urubu também tem um negócio, azarando a gente, eles ficam lá olhando assim e tal, então eu acho que por isso que não faço mais obra com bicho. Não vai. Quer dizer, eu não vou nunca conseguir falar do que eu quero, se eu fizer. Eu posso ter todas as licenças, não sei, talvez em outro lugar, não é? Os caras pegaram um

galgo lá na Espanha, tinham todas as licenças, e ninguém se acorrentou à obra, então pode ser que fora do país, dê. Esse negócio, eu acho que não dá mais. Sabe que bicho eu usei agora? Peixe. Eu agora, lá em Minas, fiz dois aquários e aí, pode. Ainda dá. Daqui a pouco, não vai poder também.

CPF: Além da utilização de animais, há ainda a questão de algumas obras de arte poluírem, criarem resíduos. Isso também cria limitações, não é?

Nuno Ramos: É, não pode falar de pedofilia, não pode não sei o que, e daqui a pouco... É curioso. E que estranho porque a arte moderna é um pouco a exceção e o fundo denunciador da vida burguesa, então você vai ver uma peça do Ibsen, a estrutura familiar está denunciada, digamos assim, pela obra de arte. Ela seria o caso da exceção que venceria a hipocrisia. Hoje é ao contrário, a obra exemplar é a obra de arte. O momento exemplar da vida é a obra de arte, todo mundo é bom, todo mundo é correto, quer dizer, ela está feita sobre modelos ecológicos, não agride, quer dizer, ela é um momento exemplar. Já me perguntaram muito: “A arte não é exemplar?”, é claro que não. Ela não é exemplo de nada, pelo amor de Deus, não. Mas eu acho que hoje muita coisa vai nesse sentido, da obra dar o exemplo do comportamento ecológico, sexual, etc.

CPF: Quais são as principais transformações pelas quais passaram as bienais em relação ao seu papel?

Nuno Ramos: A bienal está mudando muito, não é? A gente está falando de um momento que eu não sei se entendo bem o que está havendo. Quando eu comecei, acho que tinha duas coisas muito fortes. Uma, é que era um momento público das artes visuais, coisa que eu acho que ainda é o momento mais público, tirando uma exceção ou outra, a bienal é massiva e tal. E era muito uma coisa de trazer uma coisa internacional para cá em uma época em que se viajava muito menos e em uma época em que o acesso à informação era difícil, não tinha internet, então você vinha com o catálogo de alguém, aquele catálogo circulava entre os amigos e voltava para você, então ela tinha essa função cosmopolita e tinha a função de tirar do feudo, aquela exposição em que vão quarenta pessoas, e botar em uma dimensão mais pública. Eu acho que essa ideia cosmopolita um pouco acabou ou mudou, no sentido de que na bienal você tem mais chance de ser visto por um curador ou por uma galeria, mas não é mais como era antes, que você via a obra que você nunca tinha visto. Acho que isso existe, mas não é tão forte. E a coisa pública também não é tão única mais: há várias exposições que passam a ocupar um espaço público maior, outras instituições que têm isso e tal. Há uma figura nova que é o curador, quer

dizer, eu repito: isso acompanhou a minha existência como artista. Quando eu comecei, o curador era menos intenso. A participação dele, a formação e tal. Você ia à bienal para ver um artista. Hoje, você vai para ver o que tal curador fez, quer dizer, quando a Guernica veio para cá, era a bienal... acho que hoje em poucas vezes você lembra das bienais como bienais de uma obra. Talvez a minha seja, a coisa dos urubus. Pena que não é tanto pela obra, mas pela polêmica, mas de fato ela vai ficar um pouco a bienal dos urubus, todo mundo me fala isso, mas não é nem tanto pela obra, quanto pela zona que aquele negócio criou ali dentro. Então eu acho que todas as bienais estão um pouco em crise. Elas conseguem menos dar conta de uma espécie de espírito da época, que elas antes tinham mais chance. Eu acho que está muito mais veloz do que elas, e estão todas buscando um novo destino. Há muito mais bienais do que havia, antes você tinha três, quatro grandes, e mais umas duas, três menores. Você tem dezenas de bienais pelo mundo todo, algumas com chance de fazer uma coisa melhor do que outras, mas as que ainda guardam lugar de mais força é a Documenta de Kassel, porque é de cinco em cinco anos e eu acho que ali ainda tem, digamos assim, uma coisa mais especial. Veneza, que era o outro ponto, é muito inconstante, às vezes faz sentido, às vezes é uma coisa que ninguém nem liga. Então eu acho um pouco que a obra, se a gente fosse dividir entre a produção e a recepção, eu acho que há uma crise maior de recepção do que de produção, embora eu não tenha certeza de nada do que eu estou dizendo. Eu acho que a recepção da obra de arte hoje é muito mais frágil e muito menos inventiva e mais careta do que deveria ser. Eu acho que ela ainda trabalha muito com modelos antigos. A própria bienal talvez seja um modelo que talvez fosse melhor haver exposições menores, de seis em seis meses, do que uma exposição grande de dois em dois anos, não é? Eu não sei, sinto muitas vezes um certo abafamento, acho que muitas vezes o artista não está dando tudo, nesses momentos grandes tipo bienal. Os artistas me parecem todos um pouco menos do que poderiam, talvez havendo menos gente, pudesse realmente soltar o cara, não é? Porque os detalhes são tudo, na vida como na arte. Na arte, mais do que na vida ainda. Eu acho que é difícil para as instituições, dada a demanda, a voracidade, a velocidade, a pressão dos temas, é difícil de conseguir realmente puxar os artistas para o seu máximo, o que eu acho que, qualquer que fosse a escolha, deveria inserir essa meta, assim como em um time de futebol, qualquer que seja, você tem que fazer o cara jogar na posição e condição que ele renda, não é?