

Entrevista com Nuno Ramos

Victoria Cócáro¹

333

Nuno Ramos nasceu em 1960, em São Paulo, onde vive atualmente. Ele estudou filosofia na Universidade de São Paulo. É pintor, escultor, cenógrafo, desenhista, escritor, compositor, cineasta e dramaturgo. Começou pintando em 1984 e, poucos anos depois, fazia instalações com materiais diversos, não exclusivamente “artísticos”, e nos quais o trabalho com a palavra estava muito presente. Na mesma época, publicou seu primeiro livro de prosa, *Cujo* (1993), que foi seguido de outras narrativas, contos, ensaios e poemas: *O pão do corvo* (2001), *Ensaio geral* (2007), *Ó* (2008), *O mau vidraceiro* (2010), *Junco* (2011), *Sermões* (2015) e *Adeus, cavalo* (2017). Sua prática é versátil, constante e expansiva, fazendo explodir todas as classificações. Se algo caracteriza sua arte é uma busca

¹ Victoria Cócáro é Doutora em Letras pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Em sua tese trabalhou as figurações do vivente em obras visuais e escritas de Nuno Ramos. Atualmente realiza um pós-doutorado com bolsa do CONICET sobre o cruzamento entre palavra e som em práticas artísticas contemporâneas de Argentina e Brasil. É docente de Teoria e Análise Literária (UBA) e de Teoria e Análise das Artes da Escritura na Universidad Nacional de las Artes (UNA). Realizou estágios de pesquisa no Brasil (Universidade de São Paulo) e Alemanha (Instituto Iberoamericano de Berlín). Participou de livros de crítica sobre arte e literatura latino-americana, com destaque para: *Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes* (NJ Editores, 2018), *Pobreza y precariedad en el imaginario latinoamericano del siglo XXI* (Cuarto Propio, 2017), *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana* (UNR Editora, 2017). Publicou artigos acadêmicos, ensaios, entrevistas, traduções e livros de poesia. É curadora do ciclo de poesia e sonoridades Processadores de Textos e co-autora do poema-ópera *Decir* que estreou no Centro de Creación y Experimentación del Teatro Argentino de La Plata (TACEC, 2019).

incansável por novos suportes, linguagens, materiais e modos de expressão, uma certa “ansiedade ou potência de fazer”, como a chamamos nesta entrevista. Nos últimos anos ele tem experimentado com o teatro e a ópera para reunir as múltiplas dimensões que desenvolveu ao longo da sua carreira: instalação, intervenção urbana, performance, literatura, música, poesia, cinema, mas também o trabalho com o arquivo da cultura e uma aguda reflexão – e intervenção – sobre o presente. Para citar apenas dois exemplos recentes: *Aos vivos* (2018), onde ele reuniu, “ao vivo” e através das vozes e corpos dos performers em cena, o áudio dos debates presidenciais com fragmentos de *Antígona* de Sófocles ou da banda sonora do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha – obra que ele estava fazendo no momento em que fiz essa entrevista; e *Os desastres da guerra* (2021), em que um grupo de performers reproduz as gravuras de Goya enquanto uma orquestra de percussão interpreta uma partitura escrita em braille, que é uma transcrição de testemunhos reais de casos de miséria e violência estatal. Ele é hoje, sem dúvida, um dos artistas mais importantes e reconhecidos do Brasil.

334

No dia 20 de setembro de 2018, cheguei ao ateliê de Nuno Ramos às cinco da tarde. O enorme galpão do bairro do Cambuci, em São Paulo, estava cheio de restos de suas instalações: uma das fotos de *Montes*, o contrabaixo que integrava *Fruto estranho*, o cavalo de madeira, com seu eixo, que ficava exposto na ponta do “CavaloporPierrô”, uma das esculturas da instalação *Ensaio sobre a dádiva*. Ele me mostrou alguns quadros recém-acabados que exalavam um forte cheiro de cola. “Cheiro” e “poeira”, o universo de Nuno Ramos alojado naquele dia naquele galpão poderia ser descrito com estas duas palavras que aparecem com insistência nos seus textos. A gente se sentou em poltronas cheias de pinceladas de tintas de diferentes cores, por trás de um quadro que era o dobro do meu tamanho. O Nuno começou a falar, como se respondesse a uma pergunta imaginária que eu poderia ter-lhe feito. “Então Argentina? Escritores argentinos? Gosto muito do Osvaldo Lamborghini, li ‘El Fiord’ e me pareceu impressionante”. Um dos motivos de sua admiração, explicou, é pela capacidade de Lamborghini de narrar cenas de violência, por escrever uma história que põe em evidência a dimensão social e política da violência e, ainda mais, seu

próprio mecanismo de inscrição na trama social; algo que, alertou, não havia acontecido na literatura brasileira. Depois, em outro momento da conversa, ele estenderia essa característica à sociedade brasileira, apontando certa incapacidade de registrar as práticas de violência e morte que a trespassam. Essa preocupação que o artista expressou, e que surgiu em relação a Lamborghini, estava diretamente ligada ao momento em que esta entrevista se deu, poucas semanas antes do segundo turno das eleições presidenciais que levariam Jair Bolsonaro ao poder. Para ele, essa situação era uma manifestação desse sintoma e de sua permanência como um trauma que retorna.

335

Eram os últimos meses de 2018, ainda não imaginávamos que pouco mais de um ano depois se desencadearia uma pandemia global cujos efeitos mortais e destrutivos seriam ainda mais agudos no Brasil por conta das decisões do governo recém-eleito. As palavras de Nuno Ramos adquiriram inesperadamente novos significados à luz da desproteção levada a cabo pelo seu presidente. Daquele momento para cá, sem dúvida, o mundo mudou. No entanto, o estrondoso fracasso dos projetos neoliberais implantados na América Latina após as ditaduras militares, a precariedade da vida da maioria dos habitantes do planeta e, conseqüentemente, o surgimento de governantes promilitaristas que implantaram o ódio e a violência como política de estado, já estavam à vista. Uma condição que a pandemia só iria aprofundar. Passaram-se três anos desde aquele encontro com Nuno Ramos, e a publicação da entrevista neste momento responde, entre outras coisas, àquela força que o passado tem para Benjamin, a de nos permitir ler zonas do presente que se encontram nas sombras. Depois de falar de Lamborghini e das performances com os debates presidenciais que ele estava fazendo nesse momento, a conversa se estendeu por mais de duas horas e girou em torno de vários aspectos da sua prática artística: os começos na Casa 7, a relação com a Geração 80 na época da saída da ditadura militar, sua ligação com as poetisas norte-americanas Elizabeth Bishop e Marianne Moore, as tensões entre palavra, matéria, significado e som que percorrem suas obras, a presença do fóssil, o umbral entre a vida e a morte, as utopias materiais, a relação entre arte popular e arte experimental, e entre arte, documento, luto e violência, a complexidade da modulação entre o trágico e o cômico, entre

outros temas. Agradeço ao Nuno pela sua cordialidade e sua generosidade ao me permitir fazer essa entrevista.

Victoria Cócáro: Eu trouxe umas perguntas. A primeira é sobre os trabalhos do Grupo Ateliê Casa 7. Eu encontro algumas relações com alguns artistas argentinos da mesma época, por exemplo Alfredo Prior... Ele nessa época começou com um estilo neo-expressionista e ele também tinha um grupo de artistas com Pablo Suárez, Guillermo Kuitca... Ele usava papel, papelão e esmaltes industriais, também nisso eu encontro relações. Mas, por outro lado, nessa época havia o Marcelo Pombo, como parte dos Artistas do Rojas – é também outro grupo de artistas –, ele também fez suas obras diretamente com resíduos urbanos, como caixas de sucos, mas ele tinha um forte diálogo com uma estética *kitsch*, muito colorida, muito *kitsch*. Mas eu acho que o pessoal da Casa 7 faz umas pinturas muito mais escuras... Eu pensava se isso foi uma decisão, se tem o propósito por um lado de se distanciar da imagem do “Brasil alegre”, mas também da Geração 80, que foi em geral mais colorida...

336

Nuno Ramos: É. Eu acho que tinha um pouco, sim. O que eu acho é o seguinte: 1) A Casa 7 para todos nós foi uma espécie de escola, auto-escola. Acho que as instituições tinham pouco a oferecer, então os ateliês, os grupos de amigos acabam tendo um papel muito de formação, era uma coisa de muito a gente começando –muito começando!–, com uma intensidade, com uma coisa assim de crítica, enfim, de infernizar a vida alheia que era forte. O momento era o momento da abertura. O Brasil, que sempre foi muito isolado, acho que mais isolado até pela língua, ainda mais com a ditadura, então havia uma necessidade quase pública de uma geração. Teve no rock, por exemplo. O próprio movimento de internacionalização naquela época era incrível, porque era super-difícil ter informação, então essa coisa cosmopolita tinha algum lugar no mundo que perdeu hoje e tal... Então eu acho que a gente sofreu uma influência grande de uma espécie de anti-conceitualismo, que a volta à pintura, que era um termo da época, teria. A gente já gostava muito –e eu aprendi isso muito com os meus colegas da Casa 7 que já gostavam antes que eu– do Philip Guston, que foi um artista

muito importante para nós. Eles –o Rodrigo, o Paulo– tinham já uma vivência de *cartoon* que eu não tinha, meio Crumb, que o Guston um pouco dialogava e a qualidade da pintura do Guston –que é uma coisa muito impressionante – aplicada à banalidade dos temas dele, aquilo nos seduzia muito. Havia também influência de artistas... No meu caso, eu acho que “a” influência maior nessa época era o Kiefer, que é um artista mais assim do sublime... Agora, você falou uma coisa certa: eu acho que a gente queria alguma contraposição assim com a nossa geração que era também a Geração 80, era uma coisa talvez mais disponível, digamos. A gente era mais pesadão... É verdade, acho que tinha algo disso.

VC: Eu me perguntava se isso era uma forma de fazer uma interrogação ao momento histórico de saída da ditadura militar...

NR: Eu acho que sim.

VC: ... mas também uma pergunta ao povo brasileiro, como o povo brasileiro olhava para a ditadura militar, como lembrava a ditadura militar.

337

NR: Havia também uma certa euforia de estar saindo e também a experiência foi muito estranha, porque a gente foi parar numa Bienal, a gente saiu na *Veja*, saiu em tudo o que é jornal e depois, como tudo aqui, uma vez que a gente foi para a Bienal, acabou. Aí você é esquecido. E também aconteceu que nós nesse momento viajamos para a Europa, tivemos outras referências que a gente conhecia mal como *arte povera*, o Beuys, que talvez tenha sido a referência mais forte da minha vida, que não tinha ainda. Então era um momento em que estava tudo muito começando. Eu tenho uma certa dificuldade de isolar muito porque acho que a minha formação ainda veio mais um pouquinho além desse momento. Voltando dessa viagem, depois de eu fazer aqueles trabalhos de *Cal* e tal, acho que fiquei mais no meu elemento mais próprio assim, até pelo fato de não estar fazendo só pintura, de estar fazendo coisa que eu sempre fiz: pintura e outras coisas e tal. A saída da ditadura aqui foi uma saída sem trauma ou sem elaboração de um trauma, por isso é que o trauma não saiu nunca do país e agora ele está vindo cobrar seu preço inteiro, né? Quer dizer, houve também envolvimento de partidos de esquerda com esquemas nefastos,

coisas que deveriam ter sido enfrentadas que não foram, isso foi formando um bolo, mas entre os elementos desse bolo foi uma especie de naturalização da ditadura como se ela não tivesse muito sido uma ditadura. Então parece que a incapacidade do Brasil de se pensar, se traumatizar, não sei... É claro que há diferenças, a gente não teve um Pinochet, um Videla, foi um pouco diferente, sim. Mas por outro lado, a violência do país como um todo é *record* – o Brasil é um país mais violento do que a Argentina, sem nenhuma dúvida –, é uma loucura o grau de desprezo pela vida do pobre que a gente tem. Mas a gente tem uma falta muito grande de elaborar. E eu acho que isso está nesse pacote, quer dizer, a *saída* queria passar por cima, queria criar uma geração disso, disso e daquilo. A gente viveu essa espuma e depois nós nos enraizamos mais... Também conhecemos artistas daqui que a gente conhecia mal, como Amílcar [de Castro]. O próprio Hélio, Hélio Oiticica, Lygia [Clark], a coisa neoconcreta não era tão óbvia como depois ficou, como é hoje. Quer dizer, ela não tinha essa presença como grande momento de originalidade da arte contemporânea nossa, isso não estava feito ainda. Então eu acho que depois da Casa 7, quando nós voltamos uns anos, imediatamente depois a gente também conheceu melhor...

VC: ... o próprio campo artístico.

NR: ... as coisas que estavam sendo feitas aqui. Isso! Então eu diria que a Casa 7 foi um laboratório maravilhoso, uma coisa superintensa, somos super-próximos até hoje, responsável por esse primeiro momento de formação.

VC: E como você pensa também nesse momento a profissionalização de artistas? Que é esse momento neoliberal...

NR: É. Mas eu sempre trabalhei com orçamentos um pouco imprecisos... E se por um lado você tem uma coisa muito livre... Agora, o desenvolvimento das ideias, a institucionalização delas, o jogo com o real, tudo isso fica altamente perdido. Aqui você tem uma ideia, você faz, vamos lá, a próxima!, mais uma! Eu sempre comparo um pouco nos anos 90, o Anish Kapoor fazia aquelas pedras que ele cortava assim por trás, cortava, ficava

como espelho, punha pigmento preto, ele pigmentava as pedras ou lixava elas. Ele fez centenas de pedras! Na mesma época, eu pegava uma pedra, tirava um pedaço dela, jogava uma pedra dentro da outra e expulsava a vaselina (os *Manorás* ou o *Pedras Marcantônio* e tal). Os *Manorás* fiz cinco; as outras pedras, eu fiz três. O Anish fez quantas? cento e tanto? Então eu não desenvolvi essa ideia, que seria legal ter desenvolvido. Como é que eu tiro uma pedra, ponho na outra, o que é que espero? Até agora estou tentando retomar um pouco isso para ver dez, quinze anos depois se faz sentido. Mas eu acho que aqui a coisa é um pouco essa, isso acho um pouco amador, você já passa para outra.

VC: Certa ansiedade de fazer?

NR: Eu penso muito nisso, nessa potência de fazer, uma certa liberdade mas é também porque essa liberdade não está tensionando com nada lá fora, então ninguém te diz “Não”, mas também você está num certo vazio, que eu acho que são um pouco características do país que eu mimetizei.

339

VC: Sim, como não consolidar uma identidade de artista, uma coisa formada.

NR: Isso! Eu sinto um traço profundamente amador no país, eu acho que eu sou isso, eu tenho um lado amador forte, de algo que nunca se formou completamente, eu acho que é um traço de não saber quem você é, para que é que você faz, essa desmesura eu acho que é muito da minha vida que vem de um certo amadorismo, que está em toda parte. E no Brasil sempre me virei num lugar que eu acho que era... fingia não ser, mas era profundamente amador. Acho que nunca perdi esse veio...

VC: Outra pergunta. Eu pensava qual é a sua relação com as poetisas norte-americanas, como Marianne Moore ou Elizabeth Bishop, porque você usa um verso de Marianne Moore na epígrafe de *Junco* e, além disso, eu acho que Bishop está também muito presente em seus textos e esculturas. Penso particularmente nessa atenção da poeta em peixes, caracóis, pequenos organismos do mar... penso por exemplo em *Craca*, e Bishop tem um poema que fala de “barnacle shells”, mas também nos cenários marinhos,

minerais e vegetais de *Cujo* e de *Junco*. Eu sou leitora delas e, quando lia você, achava muita familiaridade nesse universo marinho, vegetal...

NR: É, tem algo... Eu na Elizabeth Bishop vejo mais talvez o tema. Eu gosto mas não é... Agora, a Marianne Moore eu realmente acho uma mágica, eu acho uma poeta muito maior que a outra - sem diminuir a Elizabeth, é ótima poeta. Mas a Marianne Moore acho uma mágica, o ritmo, o ouvido dela, eu acho uma liberdade, como uma coisa vai passando da outra... Para mim é uma artista mais forte.

VC: Bom, Bishop foi discípula dela.

NR: Discípula, adorava e tal, né? Mas Marianne Moore tem uma coisa mais na forma que me pega, não é tanto no tema.

VC: Ela trabalhava muito a forma.

NR: Ela tem um ouvido totalmente excepcional, né?

340

VC: Sim! Ela fazia alguma coisa com os acentos nos versos que é muito difícil de traduzir. Li em algum livro que ela trabalhava quatro ou cinco meses o mesmo poema, que tinha o poema preso na parede e que quiçá estava trabalhando um só verso semanas e semanas, trabalhando como material.

NR: Eu sempre achei que eu não tenho um ouvido desse nível (óbvio que não tenho!), quer dizer, eu sempre achei que não seria poeta, que eu poderia escrever várias coisas mas não ser poeta. Eu comecei a escrever poesia com *Junco*, que foi um livro muito longo, um livro onde eu tentei desesperadamente achar alguma coisa que me parecesse digna. Mas eu acho um livro muito preso também por conta disso. Eu acho o *Junco* uma espécie de poética, como se fosse uma definição básica das minhas coisas, o lugar básico, onde o cachorro vira areia, o junco vira cachorro, essas coisas vão trocando de lugar, mineral, animal, sal... Esse é meu mundo, eu fico... quase o mesmo poema girando ali. Acabou dando uma coisa meio João Cabral de Melo Neto, que eu adoro de coração, mas não é a influência forte para mim. Drummond é que é, se eu fosse dividir o mundo em dois. E a Marianne Moore, eu vejo um pouco ela – como a Emily Dickinson – como a coisa da

poesia pura, que está no ouvido, que passa de uma coisa para outra e não sabe como é que ela juntou e junta, você acabou de pensar naquilo e não sabia... Eu acho grande poesia mesmo, no sentido máximo. A Marianne Moore é um enigma, como é que alguém escreve, sei lá, tão livre... É uma artistaça mesmo!

VC: Também tem alguma relação com a vanguarda russa? Ontem estava na Biblioteca Brasileira e estava olhando a revista *Kataloki*. Vi poemas de Maiakovski, Khlébnikov, me surpreendeu isso. Mas não sei se era sua decisão pôr esses textos?

NR: Os concretistas trouxeram muito os construtivistas russos e então havia esse traço cultural à mão nos anos 70, quando eu era bem jovem, e a tradução do Augusto e do Haroldo de Campos com ajuda do Boris Schnaiderman, se chama *Poesia Russa Moderna*, é um livraço, onde escolheram muito bem, é um livro lindo que marcou muito a nossa coisa poética. Agora, além disso, é uma coisa curiosa mas o construtivismo russo nas artes plásticas tem tudo a ver conosco. Tem duas coisas que não entendo: por que é que o construtivismo russo tem tanta influência sobre nós e por que é que a *arte povera* tem tanta influência sobre nós. São dois momentos. Curiosamente, altamente profícuos. Você vai olhar não só eu, Félix, Zé Resende, Tunga... todo mundo tem alguma coisa forte com *arte povera*. E em relação aos construtivos, Hélio, Lygia, devem muito à coisa deles. Devem no bom sentido, que um artista deve a outro. Mas é curioso, são dois momentos fortes. Eu não sei bem explicar, não.

VC: Mas você fazia isso na revista? Você decidia o que pôr?

NR: Eu acho que sim, eu e Arnaldo Antunes. Mas eu acho que era uma coisa meio óbvia, estava à mão, a gente tinha aqueles poetas em grande conta e os concretistas puxavam eles de fato, como o Maiakovski, como o Khlébnikov, eram nomes assim de grande peso e havia uma coisa assim, digamos, contra o Partido Comunista, contra a esquerda estalinista que vitimizou artistas como eles e tal... Então poetisas como Akhmátova..

VC: Tsvetáieva...

NR: Não. Isso nunca a gente ouviu falar porque era, digamos, católica... Agora, esses que se mataram, foram mortos ou que tiveram esse entusiasmo pela Revolução, esses eram vistos como artistas extraordinários mesmo.

VC: Outro assunto... Eu disse que eu acho que você trabalha com o fóssil. Eu vejo animais fossilizados em esculturas, em instalações, em *Craca*, *Caixas de Areia*, *Aranha*, mas também em *Junco*, se você pensa que os juncos fossilizam os cachorros. E em seus textos aparecem fósseis. Se você lembra no começo de *Cujo*, há um mar de geleia fossilizada. Em *Cujo* também está esse imaginário muito forte que é, ao mesmo tempo, pré-histórico e pós-apocalíptico; eu acho que são esses dois momentos. E é um tempo em que só habitam – de novo – vegetais, minerais, animais sem forma, ou polvos sem braços... Então, por que você busca esses espaços e tempos sem homens, sem humanos, mas que têm muita atividade? Por que esses tempos e esses espaços sem homens mas com habitantes mortos, como essa voz de *Cujo*? “Eu quis ver, mas não vi. Eu estava morto...”. Quem ou o que você escuta nessas vozes mortas que falam ou nesses espaços sem vida mas com muita atividade?

342

NR: Puxa, não sei, é meio difícil essa... Esse conto “Ele Canta”, é como se o próprio chão fosse um bicho e cantasse. Você está falando de textos meio do meu começo, mais antigos... Têm uma certa indefinição entre vida e matéria. Por exemplo, a matéria está viva, não está, a vida está morta, não está, uma coisa “no meio”, não é nem que o vivo está morto nem que o morto está vivo; é uma coisa que pode ser que seja... a diferença entre um punhado de areia e um órgão, um rim. Então, esse estado mais de indecisão... e a indecisão inclui a língua, inclui, por exemplo, o canto. Não sabe se está vivo, tem uma hora que ele canta, então canta e todo mundo ouve. Então seria uma forma de pular dessa indefinição linguística para uma coisa mais sofisticada de todas, que é a música. Então eu acho que estava mexendo muito com essas indefinições porque depois o que era matéria começou a ser recortes culturais, a começar por vozes, poemas, canções... aquilo que era matéria passa a ser também coisas produzidas por outros artistas. Agora eu acho que estou cheio de vozes dentro de mim, estou escutando vozes de debate presidencial com *Terra em Transe*...

VC: Mas por isso é também sua passagem de palavra como matéria a palavra como som.

NR: Sim! Isso! E como sentido. Agora o meu grilo é ao contrário: antes era assim: havia uma certa afasia porque a matéria era muito forte; agora, eu preciso materializar as coisas para que o sentido não fique forte demais. Eu sinto que meu caminho agora está de ponta cabeça, antes tinha matéria demais, agora tem de menos. Os trabalhos que eu gosto mais acho que de alguma forma recuperam um pouco essa ideia de uma matéria... Mas acho que nessa época, que é bem no começo, de *Cujo* e tal, havia uma certa ambivalência entre matéria e vida, como se as duas coisas pudessem ser equivalentes. Como se a linguagem pudesse ser matéria e não sentido.

VC: Sim, sim... Por isso as instalações tinham escrita com matéria.

NR: Isso!

343

VC: Então, como você pensa essa passagem de escrita como matéria a palavra como som? É ir de imaterialidade a materialidade ou trabalhar nessa tensão?

NR: Eu acho que a linguagem tem esse paradoxo: não pode ter matéria ou pode ter muito pouca matéria, é uma característica dela. Se você põe matéria, fica ilegível assim. O som é uma matéria também, embora a gente esqueça disso. Eu lembro daquele trabalho que enterra as caixas de som: eu queria ver o som fazer a terra tremer quando ele saísse dali, de baixo. Você lembra o filme *Luz Negra*? A gente enterra umas caixas de som grandes, cobre de areia e põe o Nelson Cavaquinho para tocar e aquilo meio treme. Eu queria muito ver a terra tremer, ou seja, fazer o som virar matéria, atravessar outra matéria. As esculturas, que eu chamo de série *Fala*, que são aquelas esculturas com os falantes, também tinham isso: uma certa tentativa de botar um barco com cinco toneladas de sabão, botar umas vozes ali dentro para ver como... Eu acho que a relação entre matéria e significado é sempre meio da ordem da alergia: onde a matéria cresce, o significado diminui; a matéria diminui, o significado cresce. Uma coisa escrita é uma matéria, que é um papel, totalmente neutralizado numa polpa vegetal

reduzida a isso, com uma camadinha de tinta que não pode entrar demais senão ela borra. Quer dizer, um controle da matéria. Você não lê, para você ler precisa ter algo... Quando você faz assim no chão, logo você vai perdendo a legibilidade, conforme você vai aumentando, vai botando uma vaselina... e some. A matéria é quase alérgica à significação ou ao sentido, ela é bem senhora de si. E a significação só acontece quando completamente controlada, como num laboratório químico...

VC: Mas como pode a significação controlar a matéria?

NR: Então... O livro controla, né? É uma forma cultural de controle completo. Você fazer uma árvore – um pinheiro, um eucalipto – virar isso aí, virar essa folha... Quer dizer, isso aí era uma árvore, agora é uma folha lisinha, com a porosidade certa... Acho que, claro, a comida e a roupa também, mas se você molha, borra. Se põe outra matéria aí, borrou. Tudo estraga a significação, tudo. Fungos! Tudo é contra. Precisa de muito controle.

344

VC: Mas então como é a relação da significação com o som? Seria imaterialidade?

NR: Isso, o som seria imaterial. Eu tentei um pouco a hipótese de torná-lo material botando embaixo da terra ou associando a sabão, caixas de som muito grandes em estâncias meio públicas, saindo de dentro de um cano... Eu botei essa voz em várias situações mais materiais. Agora estou mexendo com o ator. Dando esses textos e coisas ao vivo. Vamos ver...

VC: Com o ator, que é um corpo, mais que um alto-falante...

NR: É. Mais que um alto-falante, mas eu estou sempre com essa ideia do ao vivo, alguma coisa acontecendo ao vivo.

VC: Mais performance.

NR: É, mas o que eu quero dizer é o seguinte: as performances que eu fiz, até agora ao menos, elas estão sempre mexendo com alguma coisa que está acontecendo lá fora, que eles estão reproduzindo aqui, numa espécie de segunda instância. Então eu não sei bem como é que junta com isso que a

gente está falando, mas eu acho que a hipótese de jogar a materialidade escrita ou vocal numa situação de opacidade da matéria, eu mexi bastante com isso, acho que a conclusão óbvia de que existe incompatibilidade. Estou tentando dar um rolê nisso, não sei no que vai dar.

VC: Não sei se está bem esta confrontação. Mas a pergunta é como você se relaciona com a cultura popular a partir de uma arte experimental? Penso em algumas obras que trabalham com sambas, que seria cultura popular, então como pensa esse encontro, se é que para você há um desencontro entre o experimental e o popular.

NR: Acho que a gente, como país, tem uma coisa bem singular que é que o orgulho da arte popular está muito na canção. A canção do Nelson Cavaquinho, do Cartola, do Luís Gonzaga, do Dorival Caymmi... todos pessoas que vêm de uma origem social muito diferente da nossa, de elite e tal, e que tem uma força extraordinária. E como isso de certa forma em alguma medida ainda é muito vivo, mesmo com toda a violência da indústria cultural, tudo o que mudou, toda a padronização, que me parece chocante em muitos gêneros... ainda assim não para de aparecer coisa interessante. Às vezes rola a música popular que não se populariza também, que é ótima, que é feita no código da música popular mas que não vira popular, vira uma coisa um pouco de elite. São mil combinações possíveis. Mas, de toda forma, esse caminho está lá aberto. A Tropicália foi um pouco isso, a própria bossa-nova puxou muita energia da arte que vinha antes dela e tudo. Então esse caminho é muito oferecido e eu, claro, gostei muito disso, tenho muita ligação com isso. Compus muito, mas além disso, acho que mais que tudo sinto mais orgulho mesmo, de uma coisa que eu chamo de boca cheia, que é um negócio que eu sinto quando estou fora do Brasil, que eu falo que estou emocionado... O samba, por exemplo, ainda é uma coisa que está acontecendo. O meu parceiro num disco, o Rodrigo Campos, lançou agora um disco lindo de sete sambas, um trabalho dele super-forte. Agora, a arte popular, num sentido mais ampliado, é difícil ter acesso a alguma coisa assim de forma não demagógica. Onde eu me sinto mais íntimo é aí, na canção. E aí eu usei muito, penso muito, é uma coisa viva dentro de mim. Eu não saberia dizer na literatura uma coisa popular que me

influenciou, cordel, não. Claro, gosto... o Cabral, tem cordel, você vai puxando, para trás. Artes plásticas, tem vários artistas chamados populares que eu gosto muito, Ranchinho e tal, mas acho que também não foi uma coisa viva no sentido que a canção foi.

VC: Mas você usa elementos da cultura popular em suas obras, como isso dos sambas...

NR: É, mas o samba já vem muito dignificado. Eu não sinto que eu consegui ainda botar elementos populares não dignificados, como o que aparece pela TV, ainda não consegui elaborar isso.

VC: E por falar em relações, não sei se você pensa uma relação entre arte e, por assim dizer, realidade ou sociedade. Penso, por exemplo, na instalação *III* que acho que é a única obra que você trabalha com um fato da realidade diretamente, um fato ocorrido, mas também problematizando essa relação, problematizando a capacidade da arte de documentar ou de lembrar esse sucesso. Mas acho que não voltou a fazer uma coisa assim tão referencial. Por que fez isso e por que não voltou a fazer?

NR: O *III* tem um lugar forte na minha... Foi muito chocante, né?, não foi qualquer coisa. Achei enorme, um assassinato coletivo, aquilo aparecia em todos os jornais, revistas, os corpos expostos... Eu acho que o tema da violência na verdade nesse sentido do assassinato é uma coisa que foi crescendo, crescendo, através dos governos de Fernando Henrique, Lula, Dilma, tudo cresceu, cada vez mais mortes, há números muito fortes para mim que mostram certo fracasso mesmo da centro-esquerda que governou o país por 20 anos. Acho que ninguém conseguiu dignificar a vida no sentido de parar isso, hoje em dia são 63.000 assassinatos/ano, é um Vietnã por ano: o que morreu de americano, que é 60.000, é um pouquinho mais que isso, todo ano. Eu acho que isso tem um pouco origem numa coisa de você vai lá e mata 111 pessoas e ninguém nunca foi julgado por isso. Eu fiz esse, eu fiz um na Argentina no Parque de la Memoria, que foi uma coisa pensada para lá, até ganhei mas ninguém nunca construiu, tem sempre uma história de “Vamos construir”, mas nunca chega a vez. Agora, curiosamente, nos últimos dois anos eu comecei a ficar muito mobilizado de novo, talvez pela

coisa que o Brasil está vivendo depois do *impeachment* e tal... Então, primeiro eu fiz a leitura dos nomes dos 111 por 24 horas, eu convidei 24 pessoas que leram 111 nomes por uma hora cada um. A gente também fez uma coisa pelo YouTube, as 24 horas passando isso. Eu fiz a coisa da Globo, vou fazer os debates presidenciais agora. Eu sinto que estou muito voltado de novo para isso. Como se tivesse um regime de urgência, que se o Bolsonaro ganhar o país acaba, não menos que isso... aquela coisa que vai destruir tudo. Enfim... eu não quero nem pensar nisso. Então eu não consigo parar de pensar, acho que eu fui sequestrado de volta por um lugar desses. O *III* foi uma coisa meio assim... singular. Por exemplo, quando você pega numa Bienal em 2010, que era o auge do lulismo, quando estava todo mundo achando que o Brasil... tá. Você põe três esculturas de areia queimada com três urubus, é claro que tem uma coisa política forte, ainda que não seja direta. Eu queria fazer uma coisa pessimista, com três canções tristes e aqueles pássaros voando ali, acho que há um significado político óbvio.

347

VC: Pessimista e suspendendo um pouco o “consenso lulista”, que era a grande figura do Lula, o consenso social como se não houvesse falhas.

NR: Isso! Também como se estivesse tudo bem. Na verdade também houve muito uma inclusão pela capacidade de consumo, não pela cidadania mesmo, pelos direitos. A violência continuava enorme, a coisa policial estava horrível. Os próprios caras que me convidaram para a Bienal, que me deram aquele espaço central, eles pensaram e me pediram uma coisa política, eu pensei um pouco nesse contexto, mas não era assim tão explícito. Agora eu estou voltando para esse lugar assim...

VC: Então, se bem que não há uma relação temática direta, para você a arte sim tem uma capacidade de fazer sepulturas, isto que dizia no começo de fazer sepulturas dos corpos que não têm. Eu encontro performances de sepulturas em *Os Manorás*, nos *Fornos, Fornalhas*, na cal que é um material que processa os corpos mortos, também o *Monólogo para um cachorro morto* é evidente. Então, não sei se você pensou isto de que a arte

pode fazer sepulturas, velórios e lutos que a sociedade não pode e qual é o papel da matéria nesse processo.

NR: É. Antígona é um poema-sepultura, digamos. Ela enterra o irmão. Você lembrou o *Monólogo para um cachorro morto*, eu queria lembrar que eu pego, faço um monólogo, deixo lá com o cachorro e aí tem a peça e tal. Agora, ele se complementa no *Soap opera 1*, que é uma comédia, uma *soap opera* literalmente, uma ópera onde duas vozes – uma de um barítono, outra de uma soprano – copiam cachorros e é como se aquele cachorro tivesse virado sabão e agora estivesse querendo assombrar de volta, uma voz do cachorro morto que volta pelo sabão. A primeira vez, eu expus junto – não na mesma sala, isso é uma coisa que eu até queria muito fazer mas nunca consegui fazer, expor na mesma sala os dois: aquele monólogo, todo sério, e o ahhhh! au au uau! que eles faziam. E aquilo é uma comédia. Então essa sepultura, sei lá, ela pode ser cômica também; no *III* não é nada cômica. Mas a minha intuição no *III*, o que me deu vontade, era um pouco enterrar mesmo, de co-lavar os corpos, eu fiquei chocado por eles terem sido expostos daquela forma, aqueles nus, daquele jeito, sem ninguém cuidar de nada. Sim, eu me identifico um pouco com isso, uma coisa do luto, mas eu sinto que o trabalho tem pulado para outro lado, um lado mais veloz... Eu acho que meu trabalho era mais solene, ele está ficando mais histérico.

VC: Há também uma perspectiva utópica nessa sepultura, nesse processo que faz a matéria, esse chamado do chão, que a lama processa os corpos... Não é só sepultura e fica lá, é um processo ativo.

NR: Não, porque está saindo. Está vivo, é.

VC: E com uma perspectiva utópica, né?

NR: É. É uma sepultura viva, de certa forma.

VC: Isso. Eu pensava que era uma estratégia de sobrevivência num mundo que parece estar sempre a ponto de explodir, sempre se desfazendo, sempre a ponto de naufragar.... sobretudo na América Latina, estamos sempre no limite do naufrágio. Então achava que havia algo assim como uma justiça poética da matéria nesse naufrágio.

NR: É... Aquelas peças, por exemplo, que eu jogo os móveis no mar, sabe?, *Maré móbilis*, é um pouco isso: é você fazer aquela forma virar matéria de novo e tal. Tem um momento em que o armário está todo se desfazendo que é lindo, que ele ainda tem a forma armário mas já está quase virando um naufrágio. Esse momento em que a matéria está sofrendo uma justiça de voltar a ser matéria mas ela ainda não conquistou, não é matéria mesmo, que é indiferenciada digamos, ainda tem a memória da forma original... Esse seria meu momento poético, a hora que a casa está quase caindo mas ainda não caiu. Esse *quase* é que me interessaria pegar.

VC: É o umbral?

NR: É, umbral. Nesse caso é.

VC: Para finalizar, a última, falava desta perspectiva utópica que acho, mas não sei se é isto que aparece em *O globo da morte de tudo*. Acho que lá há uma visão menos utópica porque lá já não há essa continuidade, mas fragmentos, cacos, fundamentalmente cinzas. Não sei se para você essa instalação marca uma ruptura com essa continuidade da lama, da matéria, como de lama a cinza.

NR: Ela é cômica; de novo, ela é histérica assim.

VC: Sim, porque tudo quebra.

NR: É um circo, tem os caras girando...

VC: Tem algo circense, sim.

NR: Sim, e os motoqueiros girando... É engraçado. Eu fiz ela junto com aquela das casas enterradas. Fiz ao mesmo tempo, são dois projetos enormes. Uma é muito solene e a outra é muito patética, cômica ou... sei lá. Então eu achei que eram dois extremos desse lado aí que você está falando: um mais assim de luto, uma sepultura mesmo, aquelas casas afundando; e o outro revertendo, a coisa mesmo das categorias, luxo... porque cada parede tinha uma coleção pertencendo a uma categoria. Então uma era arcaico: que era barro, era tecnologia antiga, era coisa rural, eram retratos, e cada parede tinha um líquido, centenas de copos com lama. Aí tinha uma que era a

morte, que era a mais legal, que o líquido era nanquim, aí tinha uma edição de 500 exemplares das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, do Machado de Assis, tinha o nosso retrato – meu e do Climack, que um cara na Praça da República fez –, tinha os troféus que ganhei na vida – prêmios, eu pus lá –, tinha um boi empalhado, tinha um capacete do Ayrton Senna, tinha coisas ligadas à morte. Aí tinha uma outra que era luxo: o líquido dentro dos copos era um talco líquido. Aí tinha sabonete, muito perfume, perucas, cílios, tinha instrução para sexo anal, uma mulher dizendo certinho como é que fazia... era uma enorme comédia. E tinha um outro que era objetos do dia-a-dia. O líquido era cerveja e aí tinha eletrodomésticos, instrumentos de escola de samba, coisas assim. Então essas categorias que seriam antropológicas, era tudo cômico. Ah! A morte tinha discurso do Getúlio Vargas, a outra tinha canções do Erasmo Carlos. A gente ia pondo tudo o que coubesse. Foi um trabalho bem engraçado de fazer, enquanto que as casas eram uma coisa mais solene. As três casas onde eu vivi, feitas de três materiais diferentes, afundando. Eu acho que tem ainda sempre essa ambiguidade desse lugar, o que é matéria, o que é vida...

350

VC: Comédia, tragédia...

NR: Comédia, tragédia. O que está vivo, o que está morto. O que é matéria, o que ainda fala... que ainda consegue emitir sentido. Esse lugar, quase que trocando de lugar, é o que eu busco sempre, essa ambiguidade básica, como que voltar lá para trás para começar de novo.

VC: Mas também havia umas garrafas com cinzas, por exemplo, de *Madame Bovary*...

NR: É. Isso em morte: a gente queimava os livros. Tinha tutoriais que chama... Esse do sexo anal era de luxo, mas o da morte tinha como fazer uma tatuagem no olho. Então isso era um videozinho que passava para ensinar como fazer uma tatuagem no olho. No arcaico tinha como construir um poço artesiano. Cada um deles tinha vários desses... Era muito elemento, eram mais de mil elementos. A gente montou duas vezes.

VC: Mas eu pensava nas cinzas, como o que fica da cultura universal, pensando no *Madame Bovary* e esses livros. O que fica? Não são restos, que matéria, que lama processa, senão cinzas que são muito mais imateriais. Então pensava se não estamos num momento de desmaterialização da história, da cultura, com as cinzas da cultura. Pensava nisto na semana passada que justo li que pegou fogo no Museu Histórico e li uma notícia do jornal que dizia que há uma série de queimas de arquivos de museus no Brasil: Museu Hélio Oiticica, Museu da Língua Portuguesa... Também em Buenos Aires, em fins de agosto, pegou fogo num teatro na Avenida Corrientes e foi três dias antes que o museu no Rio. Então, eu estava pensando em *O globo da morte...*, eu vi estas queimas dos arquivos dos museus e pensava se é o que resta da cultura: cinzas. Mas também pensava num sentido metafórico, o que está se passando na Argentina que acho que é parecido com o que acontece aqui, que o Estado está botando fogo na educação pública, na ciência, nas pesquisas... É como se a forma de governo contemporânea super-neoliberal ou pós-neoliberal tivesse essa forma de governar e fazer cinzas com tudo, sobretudo com arte, com conhecimento, com educação. E quando lia essa notícia pensei imediatamente em *O globo da morte...*, só tem cinzas.

NR: Mas olha só... *O globo*, um, tem a comédia. Dois, muita coisa fica na estante, quer dizer, não é tudo que cai. Inclusive na segunda montagem, a gente apertou mais os parafusos que conectavam os globos às estantes. Então acho que elas tremeram menos, caiu muito menos coisa. Foi uma coisa curiosa, porque tinha muita gente, assim umas 1500 pessoas, para ver. E os caras começaram a girar e aí pá! pá!, mas era pouco. No Rio, quando a gente fez a outra montagem, caiu assim, baaaaah. Foi caindo aos poucos e havia a coisa do “Fora Temer” e o Temer não caía, então parecia assim expressando exatamente o que estava acontecendo, foi uma coisa curiosa. As cinzas nas minhas esculturas de cal, eu fiz uns três, quatro anos depois, mas coleí junto colunas de cinzas. Assim como tem as de cal, tem colunas do mesmo tamanho onde eu queimo a madeira e dentro em vez de cal são cinzas. Então a cinza tem lá. No *III* tem as páginas dos salmos queimados e dentro daquelas caixinhas tem salmos queimados também. Tem a *Fornalha*, que um forno queima o outro, que você lembrou, tem uma parede, um muro

assim que tem um fogo no meio dele, que sobe assim, que eu fiz lá na Avenida Paulista. É curioso, estaria até mais dentro de meu imaginário dessa época isso da cinza. O Eduardo Viveiros de Castro numa entrevista falou uma coisa muito bonita: que precisava deixar o museu como ficou. Em vez de reconstruir, a única coisa que poderia ser feita era solidificar as ruínas e deixar para a gente entender o que nós somos que é exatamente um museu com seis milhões de itens que foi queimado quando todo mundo sabia que ia ser queimado. O Museu do Ipiranga, aqui pertinho, ele não queima porque fecharam; como está fechado, tem menos dispêndio de energia, porque a fiação vai ficando uma coisa absurda. E eu achei muito bonita essa ideia meio Rob Smithson de fazer um museu que é a própria ruína dele, a cinza dele. Achei lindo. O Eduardo encarnou o país de um jeito cataclísmico, muito forte, ele compôs um lugar com muita força. E como ele fala do ponto de vista do genocídio indígena, de fato ele tem esse negócio bem dele para falar. Mas acho que nós estamos vivendo uma coisa de grande radicalidade difícil de lidar, eu sinto que essa coisa do “ao vivo” é uma tentativa disso, trazer uma coisa que está acontecendo para dentro, que é mais forte do que qualquer coisa que eu consiga e os trabalhos que eu vou fazendo por fora – as pinturas, os desenhos – são quase que modos de eu não enlouquecer...