

# NUNO RAMOS EM PERFORMANCE: CIRCULARIDADE ENTRE MEIOS

---

*Nuno Ramos in performance: a medium circularity*

*Nuno Ramos em performance: circularidad entre medios*

---

## **Juliana Garzillo**

Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP

E-mail: julianagarzillo@gmail.com

## **Patricia Moran**

Doutora em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Professora na no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais ECA/USP

E-mail: patriciamoran@usp.br

---

## **Resumo**

O presente artigo descreve e discute as poéticas de Nuno Ramos, artista cujo trabalho se desenvolve em múltiplas técnicas e plataformas como a pintura, instalação, escrita, vídeo, música, teatro e internet. A análise contempla a instalação “Bandeira Branca” (2010), e as obras transmitidas ao vivo na internet “III Vigília Canto Leitura” (2016) via Facebook e a série “Aos Vivos” (2018) via Youtube e destaca a construção política das obras tanto nos aspectos formais quanto no conteúdo.

**Palavras-chave:** Nuno Ramos. Arte. Ao vivo. Transmissão.

## **Abstract**

This article describes and discusses the poetics of Nuno Ramos, an artist that works on multiple techniques and platforms such as painting, installation, writing, video, music, theater and the internet. The analysis behold the installation “Bandeira Branca” (2010) and the works broadcasted live on the internet “III Vigília Canto Leitura” (2016) in Facebook and the series “Aos Vivos” (2018) in Youtube, in which art is thought of as political in both formal and content aspects.

**Keywords:** Nuno Ramos. Art. Live. Transmission.

## **Resumen**

Este artículo describe y discute la poética de Nuno Ramos, un artista que trabaja en múltiples técnicas y plataformas como pintura, instalación, escritura, video, música, teatro y internet. El análisis contempla la instalación “Bandeira Branca” (2010), y las obras transmitidas en vivo en Internet “III Vigília Canto Leitura” (2016) a través de Facebook y la serie “Ao Vivos” (2018) a través de Youtube, en el que el arte se ubica a la política en los aspectos formales y contenidos.

**Palabras clave:** Nuno Ramos. Arte. Em vivo. Transmisión.

## Introdução

A criação visual e audiovisual do paulista Nuno Ramos (1960) encarna debates caros à filosofia, especialmente a estética, e explora na arte propostas de diálogo com a história e cânones do fazer artístico. Sua trajetória inicia-se com a pintura não figurativa, colagens e gráficos em materiais porosos predominam. Os quadros expressam evidente filiação à Pop Art, privilegiando o *assemblage* tecnicamente, que como sabemos, trata-se da combinação de objetos e tecidos, dentre outros materiais. Uma vez colados na tela recebem tinta desigual e irregular nos contornos. A adoção dessa técnica anuncia procedimento comum ao conjunto de sua obra: a recorrente operação das mesclas, da junção de objetos, mídias e campos de realização artístico formando uma espécie de plataforma significativa de formas, texturas e linhas de força culturalmente codificadas. Ou seja, os materiais utilizados não gozam de inscrição social reconhecida. Ao eleger nas colagens, nos textos, nos filmes e gêneros da arte seus objetos de interesse, o faz de modo a estabelecer simultaneamente diálogos com questões recorrentes na história da cultura e ainda há uma aposta nas coisas em si, na vida e no curso do mundo anterior ao gesto do artista. A combinação de objetos significantes provoca a ativação de significados e inscrições sociais do material, cruzando-se uma leitura de senso comum, a estabelecida pelo arranjo de Nuno a partir do encontro de discursos assentados socialmente. Como um colecionador, eleva a escolha de objetos e situações à potência artística. Neste artigo partimos de seu trânsito entre mídias, para pensar como seu gesto nas artes visuais ganha formas segundo o meio adotado, tendo em comum a torção e profusão de sentidos de modo a criar pequenos curtos circuitos. Conheçamos a montagem de seu quebra cabeça em instalações para prosseguir para ações desenvolvidas para a internet.

O primeiro trabalho a ser analisado é uma obra instalativa pouco calcada na mediação técnica. Dialoga com a história da arte, especialmente com formas voltadas à representação como as artes visuais e seu legado estético

de valorização da bela cópia. Os padrões estéticos calcados em similitudes<sup>1</sup> não cabem em seu percurso, pelo contrário, ele pratica e defende uma arte “não simétrica à discursividade do mundo”. A arte lhe é cara ao propor diálogo com a história.

Instigante coincidência é sua falta de habilidade na infância para o desenho. A criança desenhista merece olhares indicativos de potencial artístico no adulto de um futuro próximo. Rodrigo Naves traz este dado biográfico sobre a falta desta expressão em sua infância.

*Nuno Ramos não é um artista nato. E nesses dias em que a arte tende a começar e terminar em torno de suas próprias questões, isso traz certas vantagens: torna as coisas mais difíceis, incorpora à forma artística um travo que lhe devolve a possibilidade de se mostrar como experiência, e não apenas como a proposição e solução de “problemas” estéticos legíveis. (Naves, 2011, p. 1)*

O artista nato filia-se à concepção beletrista e das belas artes como habilidade para a reprodução do mundo, da realidade visível. Naves reconhece não se tratar do enfoque de Nuno Ramos, como bem colocado acima. A rigor, sua obra é um exercício do pensamento. Em falas para a imprensa, e em textos jornalísticos e literários as preocupações com a arte e o pensamento sobre ela ganha forma estética.

## 1. Morte e vida em “Bandeira Branca”

A instalação “Bandeira Branca” exposta na Bienal de São Paulo, é caso exemplar do imbricamento da filosofia ao projeto artístico de Nuno Ramos, e de como suas provocações expressivas e conceituais reforçam nos objetos sua inscrição social pregressa, funcionando o passado, leituras distintas e o presente como centelhas. Exposta em 2009 no Centro Cultural do Banco do Brasil em Brasília, “Bandeira Branca” foi montada na Bienal no vão das

<sup>1</sup> A título deste artigo não mencionamos esta noção central à discussão de Michel Foucault em *As palavras e as coisas* sobre a representação, sobre a busca de padrões de analogia no pensamento como modo de se anular a diferença.

rampas no ano seguinte, ocupando o espaço do chão ao teto. Uma tela modelava a forma circular do vão, impedindo a entrada do público e a saída dos três urubus utilizados na obra. A presença da ave de rapina suscitou polêmicas<sup>2</sup>. Discursos ecológicos motivaram a celeuma, apesar dos aspectos legais sobre as condições das aves terem sido respeitados.

Os urubus vivem da morte, do desconfortável e inescapável destino dos seres humanos, o fim, uma das poucas certezas da vida. Nuno Ramos considera a representação corrente do urubu ao escolhê-lo como presença diária no pavilhão da Bienal. “Bandeira Branca” extrapola a significação colada à ave de rapina, é da combinação de peças, da montagem de elementos que irão se transformar durante a exposição, que emerge a singularidade e uma série de relações ativadas pelos elementos escolhidos. Como veremos, o trabalho se modificaria ao longo dos meses caso os urubus não tivessem sido excluídos da instalação por determinação legal.



Figura 01: “Bandeira Branca”, 2010, pavilhão da Bienal de São Paulo.

<sup>2</sup> Vale uma leitura das discussões da época. Nuno Ramos sai em defesa de “Bandeira Branca” na *Ilustríssima*, Folha de São Paulo, 17 de outubro de 2010. Os aspectos ambientais relacionados ao respeito a condições exigidas para a manutenção de animais em cativeiros são respeitadas por Ramos, segundo seu relato. Na exposição anterior, animais vivos haviam sido utilizados e autorizados pelo IBAMA. A internet contém toda sorte de materiais sobre a polêmica.

“Bandeira Branca” se endereça à cultura brasileira de maneira privilegiada. Dá título à conhecida música<sup>3</sup> do nosso cancioneiro popular e solicita a paz. O título e a letra remetem ao público a saudade e apela para a paz como um recurso para a reconciliação de um casal. Além do sentido literal expresso pela letra, a bandeira branca era utilizada como recurso marcador do estilo de samba tocado, um aviso aos passistas sobre a entrada de novo ritmo. Na época do carnaval de rua, a bandeira branca também pedia paz ao encontro de escolas de samba rivais. Na instalação, a música de Max Nunes e Laércio Alves, é interpretada pelo cantor e compositor Arnaldo Antunes, agregando uma coloração cética à romântica melodia da música, instaurando uma espécie de “desnaturalização” para o público familiar à canção romântica. A voz grave e curta de Arnaldo Antunes, um baixo, ecoa seca. Oposta à voz de Dalva de Oliveira a imortalizar no início dos anos 1970 esta marcha rancho. O rancho significa que o andamento da marcha é mais lento, em “Bandeira Branca”, explorando assim a extensão vocal e floreios da intérprete.

A música dá título à instalação e dividiu espaço com “Boi da Cara Preta” (do folclore, por Dona Inah) e “Carcará” (de João do Vale e José Candido, por Mariana Aydar), reverberando na Bienal em três caixas acústicas. O espaço modernista de três andares com confortável pé direito e sem objetos ou estruturas para a aderência do som, se transformou em uma sutil caixa de eco. O som respeitava a altura exigida pelo IBAMA, mas ainda assim era excessiva presença circular. Os urubus, embalados por estas músicas, contavam ainda em seu espaço com “três esculturas de areia preta pilada, foscas e frágeis, a partir de cujo topo, feito de mármore” (Ramos, 2010, s/p), estariam livres para voar. Os urubus são processadores do planeta, se alimentam de matéria em estado de putrefação e ao eliminarem os restos, transformavam as cores escuras em brancas fezes. Uma obra em constante estado de feitura e refeitura, o branco simultaneamente pinta e corrói a superfície, formas e cores em constante processo de mutação deste branco

<sup>3</sup> Composição de Max Nunes e Laércio Alves, foi interpretada pela primeira vez por Dalva de Oliveira em meados da década de 1970, seguida de interpretações por diversos artistas como Maria Bethânia, Mart’ália, Maria Rita, Ângela Maria, dentre outros.

povoado de matizes. Os urubus operários-artistas preparam nova superfície branca para novos recomeços: da escultura urubu e das artes visuais da tela. O tempo de ação das aves reinventando as formas em mutação graças aos ácidos corrosivos das fezes, em uma pintura em processo enquanto os urubus estivessem no ambiente, modificavam a forma na qual se inscreviam. Com o tempo, as esculturas de areia seriam destruídas pelos excrementos das aves. A materialidade do meio replicando a conceituação colada à música que dá título à instalação. Dois movimentos e tempos inconciliáveis, o constante e recorrente pedido de paz, enquanto a própria vida, a própria existência da vida dos animais e de seus dejetos corroem a matéria. Corrosão positiva para nova combinação de formas em infinito processo. Uma vez interdita, “Bandeira Branca” não teve tempo de cumprir seu destino.

Nuno Ramos volta-se para a arte e seu papel de produzir estranhamento ao sair em defesa de seu trabalho. Segundo ele, “a arte talvez seja a última experiência universalizante, ou ao menos não simétrica à discursividade do mundo, e acho que tende a ser cada vez mais atacada, toda vez que discrepa, com a soberba e com o arbítrio” (Ramos, 2010, s/p). A discursividade corrente do mundo é motivo em várias frentes na montagem da instalação: nas interpretações das músicas propõe uma leitura da letra original como vimos, diferente da até então corrente. Os elementos colocados em jogo exigem a lida do público para entender a obra. Em ação se encontram os objetos e valores culturais deslocados, um jogo entre sentido e não sentido, ou seja, um gesto de torção de valores e supostas familiaridade, simpatias e afinidades. O mesmo e o familiar como um outro. O pequeno eco do espaço, a deterioração da peça, o susto eventual provocado pela ave de rapina, e claro, a falta de evidências sobre o estatuto do trabalho marcam a instalação afinada com a arte não objetual.

O trânsito de Nuno Ramos entre a música, as artes visuais, o teatro e realização audiovisual seriam suficientes para aproximá-lo de operações artísticas das radicais década de 1960 e 1970, ocasião de poucos consensos sobre o estado da arte e estética. Michael Archer destaca a crítica recebida pela *assemblage*, na então recém-inaugurada *Artforum* em 1962, apontado o esmaecimento das certezas sobre o que vinha ser arte, uma vez que os “sistemas de classificação” (Archer, 2013, p. 1) em voga não davam conta da produção.

Arthur Danto considera haver se alcançado o “descredenciamento filosófico da arte” segundo o título contundente do seu ensaio. Desde a exposição das Caixas Brillo de Andy Warhol, uma instalação de objetos produzidos de forma artesanal sobre um produto industrial, não se consegue distinguir ou reconhecer onde está a arte ou o que é a arte. Haveria um estatuto da arte ou o repertório e olhar exigido seriam insuficientes para qualquer ingerência, uma vez indiferenciada em relação ao produto industrial e como imagem. Uma das contribuições do Brasil para as interrogações sobre o vir a ser da arte, é fruto do encontro de Hélio Oiticica com a Mangueira no final da década de 60, o corpo sensual em movimento, os tecidos e plásticos em movimento, a afirmação do negro no Brasil em performance. Do abstracionismo à cor dos corpos<sup>4</sup> cobertos pelo Parangolé, vestidos pelo movimento. Nuno Ramos reivindica filiação e diálogo com a história da música em “Bandeira Branca” e com as artes pelo conceito e performance no que ele chama de “antipenetrável”. Enquanto o Penetrável de Oiticica convida o público a entrar, “Bandeira Branca” o impede, pois segundo seu autor, a obra já estava ocupada, como vimos pelo urubu pintor. A consistente defesa e análise do seu “antipenetrável” situam seu realizador nas artes do processo, da abertura, há um elogio à vida e suas contradições. Ironicamente, a resposta à instalação “Bandeira Branca” sela o não acordo, a polêmica acalorada pela conjuntura, encerrando-a precocemente devido à pressão pública.

## 2. 24 horas na rede

Nuno Ramos volta-se para a arte e seu papel de produzir estranhamento ao sair em defesa de seu trabalho. Segundo ele, “a arte talvez seja a última experiência universalizante, ou ao menos não simétrica à discursividade do mundo, e acho que tende a ser cada vez mais atacada, toda vez que discrepa, com a soberba e com o arbítrio” (Ramos, 2010, s/p). A discursividade corrente do mundo é motivo em várias frentes na montagem da instalação: nas interpretações das músicas propõe uma leitura da letra original como vimos, diferente da até então corrente. Os elementos colocados em jogo exigem a lida do público para entender a obra. Em ação se encontram

<sup>4</sup> Helio Oiticica. The body of colour. Mari Carmen Ramires.

os objetos e valores culturais deslocados, um jogo entre sentido e não sentido, ou seja, um gesto de torção de valores e supostas familiaridade, simpatias e afinidades. O mesmo e o familiar como um outro. O pequeno eco do espaço, a deterioração da peça, o susto eventual provocado pela ave de rapina, e claro, a falta de evidências sobre o estatuto do trabalho marcam a instalação afinada com a arte não objetual.

O pesquisador Arlindo Machado costuma nos lembrar que “a arte sempre é produzida com os meios de seu tempo” (Machado, 2007, p. 9). Ao longo de seu percurso, Nuno Ramos testemunha mudanças radicais nos instrumentos de produção e difusão dos trabalhos, sem mencionar os aspectos institucionais de galerias e museus em relação ao acolhimento de trabalhos não formatados para exposição entre quatro paredes ou em jardins. Tecnologias em obsolescência programada nem chegam a se constituir em obras potentes. Ao se deslocar para a internet, Nuno Ramos leva o conhecimento do ofício do teatro, da música, das artes e do vídeo e transfere para a rede sua concepção de arte. A internet não é apenas um meio, mas uma plataforma que abriga a grande maioria dos meios de criação existentes. A partir de 2016, desenvolve trabalhos de transmissão de vídeo ao vivo nas redes sociais, inserindo-se novamente de forma aberta, agora na criação, produção e transmissão em tempo real. A internet lhe permite dominar todo o processo, da criação à entrega ao público.

A produção e distribuição de filmes e vídeos da maneira tradicional vem deixando de existir. O teórico das mídias Lev Manovich (2008) trata este fenômeno como *social video*. Se até então a produção audiovisual era dominada por especialistas proprietários de estrutura dispendiosa e dominada por modelos estilísticos e formais hegemônicos, agora observa-se uma inversão dessa dinâmica. Vivemos o impacto da emergência em massa da produção de todo e qualquer ser humano, de diversas idades, começamos a conhecê-la e nunca chegaremos a dominá-la devido a sua extensão. A consolidação de produções amadoras feitas por usuários da internet e sua alta quantidade de visualizações (que ultrapassam as audiências televisivas) são indicativos da tendência de migração da produção audiovisual para a internet. Os próprios canais televisivos têm se reestruturado ao adotar características dos vídeos da internet, reproduzindo dinâmicas de *youtubers*, mencionando *memes*, criando séries similares às do Netflix na tentativa de manter seus índices de audiência.

A rede ainda é ambiente de livre circulação de conteúdo, onde qualquer um pode tanto divulgar como acessar materiais. O artista publica vídeos com características formais da mescla da performance e estrutura televisiva, mídia gerida conforme interesse de elites. Perdeu-se a inocência em relação a quem controla os dados em circulação, conhecemos algumas facetas deste ambiente de poder, produtor e produto da sociedade, atualmente um dos eixos nevrálgicos da cultura. A internet não é um duplo social, como já foi explorada por artistas, agências de publicidade e pessoas individualmente. Explorar a rede em termos artísticos abre um leque singular de possibilidades diante das exigências da técnica e do alcance do trabalho. A internet é ambiente de produção ou transmissão? Será utilizada como um duplo, como aconteceu nos áureos tempos do *Second Life* “As aventuras de Paulo Bruscky”, proposto por Gabriel Mascaro e realizado com visível participação de Bruscky. É um documentário em machinima, rodado no *Second Life* e exibido em festivais (Moran, 2015). Trabalho sem lugar institucional fixo, se apropria da ideia de aventura para propor uma experiência ao sonho, ou à ilusão de jovens artistas sobre o processo de criação. Na aventura, o único impeditivo ao desenvolvimento de conceitos artísticos pela rede seria a técnica, segundo expressa literalmente Paulo Bruscky. O artista e colecionador faz de seu arquivo obra, tendo exibido uma replica de uma de suas salas de arquivo na Bienal de São Paulo. Uma das pastas do seu arquivo guarda as ideias impossíveis, a imaginação pululante do pernambucano. Para ele, as alternativas passíveis de serem exploradas na internet, ativaram o movimento de seu arquivo do impossível. O advento da internet 2.0 viabilisa algumas destas ideias como bem mostra seu avatar se relacionando com outros avatares em tempo real, o artista descrevendo e demonstrando algumas ideias impossíveis ou apenas encenando situações cujo tom discursivo passa pelo *nonsense*, cômico e filosófico, acompanhado de rimas visuais.

Gabriel Mascaro e Paulo Bruscky se aproximam de Ramos ao não tratarem a rede como um segundo da vida, como um outro espaço para se explorar a vida vivida fisicamente, com suas leis físicas como a gravidade. Ali há outro tempo e sensibilidade, um mundo sem temperatura utilizado a favor do enredo do documentário. Para ambos, a problematização da mimese é operação recorrente. Nuno Ramos, ao realizar transmissões ao vivo em redes sociais, leva para a internet seu processo de deixar evidente não similitudes

entre mundos. Criou seu próprio canal televisivo escancarando discursos da grande mídia, colocou sob os holofotes o funcionamento da agenda televisiva que, no Brasil, pretende ditar comportamentos e tem se prestado a tomar posição nos eventos políticos do país. Em 2016, criou “III Vigília Canto Leitura”<sup>5</sup>, em referência ao extermínio de detentos ocorrido na Casa de Detenção Carandiru, em São Paulo, em 1992<sup>6</sup>.

A transmissão de “III Vigília Canto Leitura” se deu da sacada de um prédio, tendo como cenário a vista do alto de um edifício na cidade de São Paulo, a cidade como fundo e frente da notícia. As leituras dos nomes das vítimas se davam em cenário semelhante ao da edição local da Rede Globo em São Paulo. O noticiário paulista tem a Ponte Estaiada como fundo. Ela é vista através da parede de vidro às costas da bancada dos apresentadores: a televisão “janela” para o mundo, e o mundo na janela da televisão. A ponte, o vidro, a proximidade do telejornalismo com a vida e como testemunho de que o jornal está acontecendo ao vivo, ganhou destaque nas manifestações de junho de 2013, quando as movimentações da rua se apresentaram na tela. Na “Ponte Estaiada a multidão preencheu com seus corpos o cenário do telejornal” (Hamburger, 2016, p. 203). A forma de noticiário, uma espécie de noticiário do não anunciado e do não dito, reproduziu em Nuno Ramos a câmera fixa e a posição frontal típica do jornalismo televisivo. O leitor-performer, ou melhor, as figuras públicas da cultura e arte paulista chamadas a ler os nomes das III pessoas assassinadas no massacre de Carandiru nada informavam, substituíam o silêncio do poder público pela monocórdica e vazia repetição de nomes durante 24 horas. Uma lista sem vida, sem carne e sem fisionomia colocava o jornal na condição do vazio de informação, do vazio de notícias, do vazio de sentido.

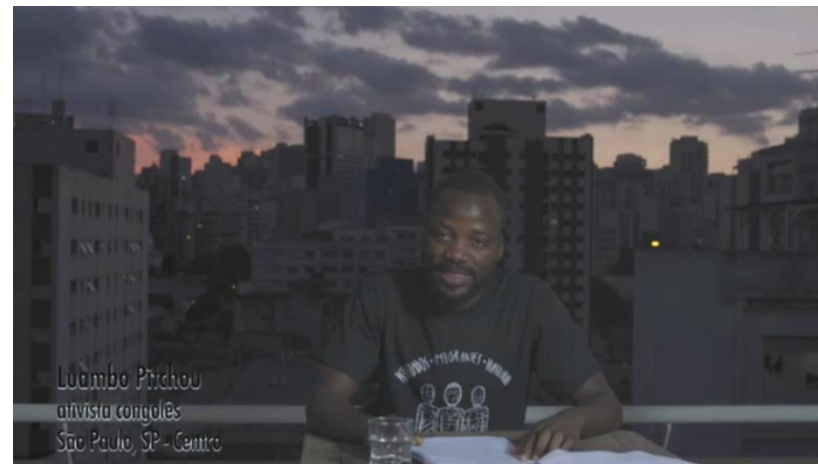


Figura 02: cena de “III Vigília Canto Leitura”, 2016.

Transmitido ao vivo pelo Facebook no dia dos mortos, “III Vigília Canto Leitura” alcançou o público de todo o mundo, sem os empecilhos ou restrições impostas por agentes da grande mídia. Enquanto a televisão e o jornalismo se esqueceram rapidamente do acontecimento de 1992, o artista ressuscitou os III nomes retirando do silêncio o criminoso extermínio e as figuras sem rosto e sem corpo, esquecidas pelo poder público e pela justiça. O massacre veio à tona através dos nomes lidos durante um dia inteiro, sem pausa. O título do trabalho propõe um caminho para a leitura da proposta conceitual de Ramos, assim como em “Bandeira Branca”. “III Vigília Canto Leitura” é um canto, em métrica poética<sup>7</sup>, a divisão principal de um poema longo, em especial da poesia épica. A palavra provém da língua italiana, onde canto também pode ter o mesmo significado de canção do português. O poema épico narra grandes feitos de um povo, e em “III Vigília Canto Leitura” cada canto era a fala de um dos leitores, narrador do nome das

<sup>5</sup> Por 24 horas, entre o dia 1 e 2 de novembro (feriado de Finados) de 2016, 24 pessoas (artistas, ativistas, advogados) leram durante uma hora cada um, os nomes dos III mortos durante a invasão do Carandiru, ocorrida em 2 outubro de 1992. Registro disponível em: <https://www.facebook.com/IIIUmaVigilia/>

<sup>6</sup> O massacre do Carandiru, em 2 de outubro de 1992, foi uma ação da Polícia Militar de São Paulo que invadiu o complexo presidiário para repressão de brigas entre presos, resultando na morte violenta e mal explicada de III presos.

<sup>7</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Canto\\_\(m%C3%A9trica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Canto_(m%C3%A9trica))



vítimas da prisão brasileira. Um épico sem heróis, com nomes sem carne. Nomes sem objeto, palavras esvaziadas do evento cruel no Carandiru, cuja potência destrutiva havia caído no esquecimento. Permaneceu por 24 horas no Facebook, incomodando.

Ao se apropriar da estrutura do ao vivo com uma dobra em seu sentido, Ramos nos remete novamente à arte. Procedimento necessário à televisão da época anterior ao *videotape*, “‘ao vivo’, no senso comum, evoca o frescor dos fatos, a simultaneidade entre a emergência de um fato social e sua presença imagética em outro lugar” (Moran, 2012, p. 114). Aqui inexistia evento ou o frescor dos fatos, pelo contrário, encenou-se o esquecimento de um evento considerado quente pelo jornalismo quando se deu. A arte se interessa pelo tempo dilatado, na TV chamado de tempo morto. O canto leitura evocava o evento esquecido, só havia tempo morto, nada se mostrava a não ser os leitores dos nomes em ensurdecido tempo morto.

Em 2018, Nuno Ramos realizou seu segundo trabalho com transmissão ao vivo na internet. Inserido na programação da 5ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, “A Gente Se Vê Por Aqui” – slogan da rede Globo – também durou 24 horas. Entre os dias 11 e 12 de março de 2018, no Teatro Galpão do Foliás, um ator e uma atriz performaram a programação da Globo na íntegra, repetindo vocalmente no palco o áudio advindo de seus fones de ouvido, que transmitiam os programas do canal televisivo em tempo real. O público podia assistir ao trabalho na plateia do teatro, ou pela internet – houve transmissão ao vivo via canal do Youtube do MITsp<sup>8</sup>. Essas duas possibilidades deram margem a experiências diferentes de interação com a obra. Se no teatro era necessário que o espectador se mantivesse em silêncio, sentado e dedicasse seu tempo (aguentaria ele as 24 horas?) para vivenciar a peça, pela internet era possível assistir à performance com o conforto desejado, sem a necessidade de dedicação exclusiva de atenção ao trabalho – da mesma maneira que ocorre com o consumo de programas televisivos.

“A Gente Se Vê Por Aqui” teve como cenário ambientes de uma casa. Os performers reproduziam a programação da Rede Globo enquanto preparavam uma refeição na cozinha, utilizavam o banheiro, deitavam-se no sofá da sala, faziam exercícios em aparelhos de ginástica.



Figura 03: cena de “A Gente Se Vê Por Aqui”, 2018.

Diferente do documentário “Um Dia na Vida” (2010), de Eduardo Coutinho, que compilou a programação televisiva de diversos canais criando uma espécie de resumo do que foi transmitido num dia inteiro, “A Gente Se Vê Por Aqui” radicaliza ao encenar a programação que foi do Fantástico ao Jornal Nacional, da noite de domingo à de segunda-feira, sem pausa. A transmissão ao vivo na internet retroalimentava a obra, potencializando seu aspecto televisivo: a qualquer momento do dia em que o espectador acessasse o canal do MITsp do Youtube veria a performance ocorrer em tempo real, simultaneamente a outros espectadores. O dispositivo performático criado por Nuno Ramos no qual atores reproduzem o áudio televisivo transmitido a eles via audíofones foi incorporado em trabalhos seus posteriores.

### 3. Aos Vivos

Composta por treze vídeos (um número carregado de sentidos), a série “Aos Vivos”<sup>9</sup> está disponível em canal do Youtube de mesmo nome. O conjunto de trabalhos audiovisuais aborda de maneira crítica a construção de discursos da mídia, dos eleitores e dos candidatos à presidência durante a

<sup>8</sup> Registro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJKjyBj1o0I>

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCC3maqH6NugCL-l7tRnh1Iw>

campanha de eleições no Brasil no segundo semestre de 2018. Nuno Ramos pensou dispositivos artísticos e performáticos a fim de gerar múltiplos resultados em termos poéticos e discursivos. A cada debate, um novo dispositivo foi adicionado à performance, intensificando o volume de informações em fluxo no trabalho, gerando entropia produtiva ao adicionar comicidade e farsa aos sérios discursos políticos. Com a participação de atores do teatro e em diálogo com obras de diferentes espaços, tempos e autores, a dinâmica de “Aos Vivos” abarca também o conteúdo ao vivo transmitido nos canais de televisão aberta como a Rede Globo e a Rede Record.

“Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1”, “Aos Vivos (Antígona): Debate nº 2” e “Aos Vivos: Debate nº 3 (Terra em Transe)” são os três trabalhos transdisciplinares que formam a trilogia de debates. Com uma premissa em comum, mas com diferentes dispositivos agregados a cada performance dos atores, os três vídeos fazem referência aos principais debates de candidatos à presidência no primeiro e segundo turno das eleições de 2018, a saber: o do dia 4 de outubro, organizado e transmitido pela Rede Globo; o do dia 7 de outubro, pela Rede Record; e o do dia 28 de outubro, pela Rede Globo, quando o candidato eleito não compareceu.

A série está disponível em canal de Youtube criado especificamente para a obra, junto com algumas pílulas gravadas pelos atores e atrizes que reproduziram o discurso de vítimas de agressões durante o período das eleições. Intitulados “ruídos”, trata-se de 10 registros de situações de violência resultantes dos discursos de ódio e *fake news* difundidos durante o período de campanha nas redes sociais. Tais vídeos de curta duração (com um minuto em média) não foram transmitidos ao vivo, nem se referem a algum debate televisivo, ficando, portanto, de fora do que aqui analisamos da série “Aos Vivos”.

Os três vídeos dos debates foram também exibidos na íntegra (já não mais ao vivo) na exposição “Nuno Ramos: Sol a pino” na galeria Fortes D'Aloia & Gabriel, em São Paulo, de 4 de abril a 18 de maio de 2019. Disponibilizados em totens com televisores e fones de ouvido em meio aos quadros complexos, de variadas materialidades, texturas e cores de Nuno Ramos, a série saiu da internet para se ressignificar como objeto no ambiente de galeria. A *assemblage* de seus quadros se transportou para os vídeos, que

atuavam como registro e plataforma de *assemblage* de teatro, televisão, dança, cinema, música, performance.

“Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1”<sup>10</sup> foi o primeiro debate da série e o único que realmente utilizou o discurso dos políticos, as falas do debate de candidatos à presidência – nos outros dois vídeos temos a programação normal das emissoras por conta do cancelamento dos debates devido à ausência de um candidato. Aconteceu em São Paulo, no teatro Galpão do Folias, com transmissão ao vivo e na íntegra no Youtube. Contou com oito atores e atrizes reproduzindo o debate organizado pela Rede Globo entre presidentiáveis antes do primeiro turno das eleições de 2018. Simultaneamente ao debate televisivo, os atores no palco do teatro reproduziam os discursos e falas dos candidatos, repetindo integralmente o áudio que ouviam da televisão por meio de audíofones. Repetiam inclusive as músicas e trilhas sonoras do programa e dos comerciais, cantarolando despreziosamente, quebrando a seriedade encenada no debate e evidenciando o dispositivo de atuação



Figura 04: cena de “Aos Vivos (Dervixe): Debate nº 1”, 2018.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XgxKs6jWifs>



No meio da roda formada pelos atores que representavam os concorrentes à vaga da presidência, uma performer rodopiou ininterruptamente durante as 3 horas de debate com os braços abertos, apontando para os candidatos analogamente a um ponteiro. Vestida como um dervixe<sup>11</sup>, porém, com óculos escuros, se movia ao som de flauta e percussão, realizando a Sama<sup>12</sup>, dança em que se gira por um longo tempo. Se por um lado os personagens políticos eram representados de maneira avessa no palco, com homens representando candidatas mulheres, negros representando candidatos brancos, o dervixe (obrigatoriamente de gênero masculino em sua origem) foi também desconstruído ao ser representado por uma mulher.

Diversas metáforas foram postas no palco. Tal dervixe do avesso e cego (usava óculos escuros como um deficiente visual), estava na posição de escolher um candidato assim como o eleitorado brasileiro. Como na tradição sufi, o dervixe girava em seu próprio eixo, assim como o planeta Terra o faz, em sentido anti-horário (para o lado esquerdo). Seria então a existência crítica ao poder e corrupção, dos que abrem mão de privilégios e recusam riquezas, cegos com sua crença, um caminho sem candidatos? O dervixe permaneceu girando mesmo após o debate terminar e foi o último a sair do palco, sugerindo um processo que, diferente das eleições, não teria fim.

A performance pôde ser assistida ao vivo de duas maneiras: presencialmente ou via internet. Se presencialmente a experiência era a típica do teatro, com a distância reduzida entre o público e o palco, pela tela do computador ou do smartphone era possível ver detalhes dos atores, ângulos diversos da performer, tudo pelo registro das câmeras e escolha dos cortes de maneira semelhante aos cortes e enquadramentos do debate televisivo. A performance e a transmissão foram divulgadas via evento no Facebook<sup>13</sup>, com venda de ingressos para o teatro.

<sup>11</sup> O termo dervixe é de origem persa e significa “alguém que espera na porta”, ou, mendigo. Refere-se a um muçulmano asceta, do segmento sufista, que rejeita luxúria e riquezas em prol de iluminação espiritual. Designa o “buscador” no contexto sufi do Islã. Deve doar o que recebe a outros pobres. O costume surge no século XIII como reação ao desvirtuamento da mensagem original da religião por alguns fiéis que cederam à corrupção e sede de poder e riqueza (CAMARGO, 1997).



Figura 05: cena de “Aos Vivos (Dervixe): Debate n° 1”, 2018.

O Galpão do Folias atuou aqui como o PROJAC de uma realidade paralela, em que o mesmo ocorrido nos estúdios da Rede Globo se materializou de maneira irônica no galpão da Avenida Consolação. Estavam ali os mediadores do debate, os candidatos, a equipe de filmagem e a plateia enquanto, do outro lado da tela, os telespectadores assistiam em tempo real aos acontecimentos representados pelos atores no palco do teatro.

Nesse sentido, a mimetização do debate televisivo no palco do teatro como experimentação poética proporcionou ao público um efeito de real, em que os acontecimentos de outro palco, com personagens e narrativas reais envolvendo a política nacional se repetiam ali pela transmissão simultânea dos discursos. A noção de ao vivo “mesmo sendo resultado de escolhas de como se abordar os fatos transmitidos, ainda é vendida pelas emissoras como índice de verdade” (Moran, 2012, p. 115). “Aos Vivos (Dervixe): Debate n° 1” tratava da mimetização de discussões reais, transmitidas no calor do momento, sem

<sup>12</sup> Dançar em êxtase. “Os dervixes acreditam que não é contemplando, mas sim participando do rodopio dos céus que se pode atingir uma completa união com a divindade” (CAMARGO, p. 14, 1997).

<sup>13</sup> <https://www.facebook.com/events/558470488015546/>

possibilidade de cortes ou montagens. Porém, com o descolamento dos discursos de seus emissores originais – sua aparência e timbre de voz estavam ausentes – as falas dos candidatos à presidência viraram foco das atenções. E com os textos e argumentos dos políticos colocados em evidência no palco do teatro, como não os pensar em sua teatralidade?

Do pigmento ao pixel, através de telas, Nuno Ramos provoca a cada novo trabalho, ao agregar ao seu *modus operandi* novas possibilidades em função do meio técnico e artístico usado. Atualidade em termos políticos e estéticos coroa seu trabalho.

## Referências

ARCHER, M. (2013) *Arte contemporânea. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.

CAMARGO, G. G. A. (1997) *Entre o camelo e o leão. A dialética do giro Dervixe: uma etnografia do Sama, a dança girante dos Dervixes da ordem Sufi Mevlevi*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/77122>

DANTO, A. C. (2014) *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica.

FOUCAULT, M. (2002) *As palavras e as coisas*. 3ª tiragem. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

HAMBURGER, E. (2016) *Comentário: São Paulo, junho de 2013 ou o cinema que sai das telas*. 193 – 206. In: MORAN, P. *Cinemas Transversais*. São Paulo: Iluminuras.

MANOVICH, L. (2008) *The Practice Of Everyday (Media) Life*. In: Lovink, Geert and Niederer, Sabine (org). *Videovortex: Responses to Youtube*. Institute of Network Cultures, Amsterdam.

MACHADO, A. (2007) *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar.

MORAN, P. (2012) *Ao Vivo: entre técnicas, scripts e banco de dados*. Teccogs, n.6, p. 110-127. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao\\_6/3-ao\\_vivo-entre\\_tecnicas\\_scripts\\_bancos\\_de\\_dados-patricia\\_moran.pdf](http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/3-ao_vivo-entre_tecnicas_scripts_bancos_de_dados-patricia_moran.pdf)

\_\_\_\_\_. (2015) *Deslocamentos de Paulo Bruscky por Gabriel Mascaro: um documentário no Second Life*. Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea n° 1, ANO VIII. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrrj.br/deslocamentos-de-paulo-bruscky-por-gabriel-mascaro-um-documentario-no-second-life-por-patricia-moran/>

\_\_\_\_\_. (org). (2016) *Cinemas transversais*. São Paulo: Iluminuras.

RAMOS, N. (2010) *Bandeira Branca, amor*. Em defesa da soberba e do arbítrio na arte. Folha de São Paulo. Ilustríssima. São Paulo, domingo, 17 de outubro de 2010. Consultado em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm> - 20 de agosto de 2019.

NAVES, Rodrigo entrevista Nuno Ramos. “Transformar a desmesura em liberdade” 28/11/2011. Disponível em: [http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoi\\_mento=36](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoi_mento=36) Consultado em 25/08/2019

RAMÍRES, M. C. (org.) (2007) *Hélio Oiticica. The body of colour*. London, Texas: Tate Publishing, The Museum of fine Arts.