NUNO RAMOS ENSAIO SOBRE A DÁDIVA

NUNO RAMOS ENSAIO SOBRE A DÁDIVA

O Ministério da Cultura apresenta

NUNO RAMOS ENSAIO SOBRE A DÁDIVA

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo no período de 30 de maio a 10 de agosto de 2014.

NUNO RAMOS AN ESSAY ON THE GIFT

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition organizad by Fundação Iberê Camargo, from May 30th to August 10th, 2014.

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

Patrocínio

GERDAU IBM Itaú Vonpar BancoVotorantim

Apoio

Futura Morlan arames e telas

Realização

Fundação Iberê Camargo

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Acesse via Smartphone

IBERÊ CAMARGO 100 ANOS

NUNO RAMOS ENSAIO SOBRE A DÁDIVA

curadoria **Alberto Tassinari**

Fundação Iberê Camargo

JORGE GERDAU JOHANNPETER | vice-presidente do conselho superior

A Fundação Iberê Camargo incentiva a criação de projetos inéditos, desenvolvidos especialmente para a sua sede. O sucesso de sua realização depende do trabalho atento de curadores e da execução cuidadosa de suas equipes e colaboradores. *Ensaio sobre a dádiva*, exposição de Nuno Ramos com curadoria de Alberto Tassinari, inova na utilização do espaço expositivo e demonstra o desejo da instituição de aproximar o público da arte desenvolvida nos dias de hoje no Brasil, um dos principais objetivos de nosso projeto.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Em *Ensaio sobre a dádiva*, Nuno Ramos apresenta uma grande instalação constituída por uma série de trocas entre objetos e linguagens artísticas. Tomando como ponto de partida a arquitetura de Álvaro Siza, o artista desenvolve duas ideias de dádiva – a troca de um violoncelo por um copo d'água e a troca de um Pierrô por um cavalo – em esculturas e vídeos que se desdobram em uma relação de reciprocidade.

Nesta exposição desenvolvida especialmente para a Fundação Iberê Camargo, o artista pretende combinar a noção antropológica de dádiva, plena de simbolismos, com referências internas entre as obras e seus significados. Presente em muitas das sociedades estudadas por antropólogos, a dádiva pode ser vista como um sistema de trocas de bens que não se baseia em valores econômicos, mas simbólicos, e estabelece alianças entre os envolvidos.

A obra de Nuno Ramos é visual e literária. Pinturas, esculturas, canções, fotografia, vídeo e filme são elementos que o artista utiliza de forma primorosa. Demonstrando a multidisciplinaridade do trabalho de Nuno Ramos, a exposição apresenta também 27 gravuras desenvolvidas por ele no Ateliê de Gravura da Instituição.

A Fundação Iberê Camargo agradece ao artista, ao curador, às equipes, patrocinadores e demais colaboradores que permitiram a realização desse projeto.

TRÊS VEZES

SETE TEMAS SOBRE
O *ENSAIO SOBRE A DÁDIVA*
DE NUNO RAMOS

1

I. OS TRÊS ENSAIOS aqui dispostos, um textual e dois visuais, são muito diversos entre si. Enquanto escrevia o primeiro, também fazia pesquisas, que se mostraram muito ricas, creio, em imagens que completam o primeiro. São imagens que agrupei como notas visuais que acabaram por ganhar uma autonomia em relação ao texto. Daí a resolução de montar dois ensaios visuais à parte, que não pretendem esgotar todos os temas do texto, mas apenas reportar-se a alguns deles, independente da maior ou menor importância do tema na contraparte escrita. E embora se fixem, sobretudo, em imagens, também têm algo da linearidade da escrita. Já o texto, por sua parte, é um tanto espacial. A linha da escrita muitas vezes se desvia. Volta a algo já dito, antes de completar um tema. Adia o que viria logo. Precipita-se de repente no que deveria vir depois. Relembra longe um tema já passado.

Tenho a impressão de que, tanto num caso como no outro, a junção do tempo contínuo da escrita com descontinuidades espaciais me vieram, sem que bem percebesse, do espaço que a instalação de Nuno estrutura com o de Álvaro Siza numa simultaneidade bem maior que a escrita suporta. Adiamentos ou precipitações, repetições ou esquecimentos, volta e meia surgiram no texto para descrever determinado aspecto visual, mas nunca o todo, que me fugia inabordável. Poderia ordenar mais o texto? Seria outro. E outros fôlegos. Essa segmentação também ocorreu quando imaginei dar um destino às imagens que encontrei enquanto pesquisava. Um tanto por si mesmas como que se agruparam. Nos ensaios visuais, essa dispersão se tornou inevitável. Como em muitas obras de Nuno, são reuniões de fragmentos. Assim saíram: meio miméticas com a obra de Nuno. E mesmo com correções e cortes, não perderam os descompassos citados mais acima. No que desisti de lutar para por o tempo da compreensão na linha do tempo físico e decidi por dar os ensaios como estão: no vem e vai das páginas.

II. A DÁDIVA

A instalação *Ensaio sobre a dádiva* foi pensada por Nuno Ramos especialmente para os espaços da Fundação Iberê Camargo, projetados por Álvaro Siza. Antes de uma análise da obra de Nuno, inclusive em relação à de Siza, convém compreender, ainda que de modo extremamente sucinto, a noção de dádiva, complexa e diversificada. Trata-se de uma forma de troca em muitas das sociedades estudadas pelos antropólogos. Não é uma troca, porém, de coisas segundo valores monetários. Assemelha-se mais a uma troca de presentes, verdadeira sobrevivência prática da dádiva. Quando chefes de Estado trocam presentes cumprem um rito anterior às nossas formações econômicas capitalistas. Antes que negociem o que quer que seja, afirmam, pela dádiva, uma intenção de amizade recíproca.

Essa explicação, ainda que simplificadora e imprecisa, é um modo de se escapar aqui das muitas maneiras complexas pelas quais a dádiva existe em diversas sociedades não capitalistas. Se no capitalismo, *grosso modo*, tudo vale dinheiro e o número de coisas trocáveis, mesmo as mais complexas, é indefinido, nas sociedades onde a dádiva tem um papel importante ocorre o inverso: há um número pequeno de objetos a serem trocados, mas os modos de trocá-los são de uma complexidade tal que nossa operação de compra e venda é que surge como quase rudimentar. Nós é que seríamos primitivos aqui.

Nossa sociedade é economicamente complexa porque compramos e vendemos além de coisas o próprio dinheiro e outros papéis, como ações, títulos e assim por diante. E disso tudo, surgem os juros, dividendos, créditos etc. Na troca por dádiva, ao contrário, não há um elemento de base como o dinheiro, mas, antes, é o próprio modo de trocar e seus simbolismos intensos que a tornam complexa. Mas para o que interessa a este pequeno texto, bastam essas indicações rápidas e a fixação de que a dádiva é como um dar algo a alguém de graça, um presente, e que pode ser retribuída de imediato ou mesmo não ser retribuída como coisa.

Na amizade, como salientado acima, trocamos presentes, mas não só. A amizade é um vínculo forte e de tal modo forte, ainda que não organizador da vida social como um todo, que o dar ao amigo já é ele mesmo um receber. E assim como a amizade, há outras figuras que a dádiva assume, onde algo dado já é um receber. A hospitalidade que abre a casa vê no outro, no hóspede, aquele que também se dá ao ser recebido. A lista é grande, embora em nossa sociedade as dádivas de reciprocidade imediata sejam praticamente restritas à esfera priva-

da da vida. O herói e demais pessoas socialmente admiradas são, nesse sentido, os únicos que transpõem a barreira da vida privada, dando com um único gesto, com a totalidade de sua vida ou com sua própria morte, mais do que esperávamos. Nosso luto por eles é assim um luto social. Damos então nossos sentimentos, nossas alegrias, nossas tristezas, àqueles que antes nos ofereceram tanto, fizeram de nossas vidas algo melhor, mais valioso, valor que não se mede, valor ético, ou estético, ou científico, não importa qual deles, pois passa então a ser valor para todos.

III. *CAVALOPORPIERRÔ* E *COPOD'ÁGUAPORVIOLONCELO*

A longa história de Pierrô na sociedade ocidental é tão complicada quanto o entendimento da dádiva enquanto reguladora das operações de troca numa sociedade não ocidental. A instalação de Nuno lida, assim, com um termo e um personagem difíceis de abarcar. Há duas dádivas às quais a instalação se refere: 1. A troca de um violoncelo por um copo d'água; 2. A troca de Pierrô por um cavalo. A primeira dádiva é realizável na prática. A segunda, somente no âmbito simbólico. Mesmo que Pierrô seja um personagem, é preciso que um ator o encarne, e trocar um ator por um cavalo implicaria uma espécie de escravidão - tema de histórias de circo, talvez. Mas como Pierrô possui um simbolismo amplo e variado, transformá-lo em coisa para uma dádiva é artisticamente possível de muitas maneiras.

Pierrô surge de dois modos na instalação. Assim como há um vídeo em que um violoncelo é trocado por um copo d'água, projetado numa das duas salas de começo de percurso do quarto e último andar do prédio de Siza, também há um vídeo em que Pierrô é trocado por um cavalo na outra sala. Num vídeo, Pierrô pode muito bem ser trocado. Mas nessas duas salas há também duas esculturas que indicam as trocas e equivalências dentro dos pares violoncelo-copo e Pierrô-cavalo. Não é difícil interligar um violoncelo e um copo. Mas a escultura *cavaloporPierrô* tem que empregar elementos vicários, já simbólicos, pois não seria muito factível empregar, literalmente, um cavalo ou um Pierrô. Nuno escolheu para o cavalo um cavalo de pau de carrossel. E visto que o cavalo de pau já remete a algo circense, para a figura de palhaço de Pierrô, Nuno usou de um artifício. No lugar de um ator ou de uma escultura, dispôs um aparelho de som tocando a música *Pierrô Apaixonado* de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres.

Nos vídeos, que complementam as esculturas em cada uma das salas, um copo com água colhida do mar é trocado por um violoncelo que retorna ao mar, ou

ao mar é dado, como em dádivas religiosas. Esse copo é coberto com um pano, como se fosse algo precioso. No vídeo há, assim, uma troca por dádiva em que outras dádivas já estão implicadas: o copo d'água com sal coberto para uma futura oferenda (pois o copo d'água com sal é purificador e afasta o mau-olhado) e, o dar mais belo, o dar ao mar. Já no vídeo em que um cavalo é trocado por um Pierrô, há a troca de algo sequestrado por algo libertado. É também uma troca de lugares. O lugar onde o cavalo se encontra preso (e é libertado) é o mesmo onde Pierrô, sacrificado, sequestrado, vem ficar. E sequestrado por condutores de motos, como nos sequestros relâmpagos tão nossos, símbolo da violência cotidiana, Pierrô é quem segura as pontas. E Pierrô é mesmo isso. Vale assim se deter mais nele.

IV. PIERRÔ E SEUS OUTROS

Na canção de Noel, *Pierrô Apaixonado*, Pierrô vem com seus outros, sem os quais não existe, num dos triângulos amorosos mais enraizados da arte ocidental: Pierrô, Colombina e Arlequim. O trio se fixou e nunca mais se desfez desde pelo menos a *Commedia dell'Arte* no século XVIII. Já nasceu popularesco, em oposição à comedia ou ao teatro erudito. Mas seu apelo erudito nunca deixou de existir nas obras de inúmeros pintores, músicos e escritores. E se o carnaval, resumidamente, é a inversão do popular e do erudito, ou o imbróglio dos dois, compreende-se porque Pierrô no Brasil é tão cantado em canções na terra do carnaval. De Noel a Lamartine Babo, Zé Keti e outros tantos, "mais de mil palhaços no salão", Pierrô é a fantasia por excelência do carnaval. Mas não só no carnaval Pierrô veio dar. Os palhaços de circo descendem dele, bonecos tristes que fazem rir. Pierrô dá o amor, mas perde Colombina para Arlequim. Embora haja variações do triângulo, essa é a mais fixada.

Além do carnaval e do circo, Pierrô também é antecessor de *clowns* eruditos. Seja o erudito e também popular Pierrô de Chaplin (Carlitos), seja, quem sabe, os de Beckett e outros. Circo, carnaval, teatro, cinema – Pierrô, um tanto como Quixote, está meio por toda parte. Não poderia deixar de ser, assim, a figura central da instalação. Porém, num belo desvio, não é visível na escultura *cavaloporPierrô*, mas só audível. É apenas como imagem, tomando parte em um dos dois vídeos, que pode ser visto. Já na canção carnavalesca de Noel, onde o popular, como em toda a nossa canção, se faz de certa forma erudito, Pierrô, por uma ironia em tudo moderna, é um esculacho total: *Um Pierrô apaixonado/ Que vivia só cantando/Por causa de uma Colombina/Acabou chorando, acabou chorando/A Colombina entrou num botequim/Bebeu, bebeu, saiu assim, assim/*

Dizendo: Pierrô cacete/Vai tomar sorvete com o Arlequim/Um grande amor tem sempre um triste fim/Com Pierrô aconteceu assim/Levando esse grande chute/ Foi tomar vermute com amendoim.

V. CLARA CURVA OCULTA

O *Ensaio sobre a dádiva* de Marcel Mauss foi publicado em 1925. Nuno, parodiando, e homenageando, repete o título de Mauss em 2007 num dos textos de seu livro *Ensaio Geral.* E acrescenta um parêntese depois do título: "[um roteiro]". O roteiro é dividido em três partes: Dádiva 1, Dádiva 2 e Dádiva 3, escrito para um filme que seria realizado por Nuno, Clima (como chama Eduardo Climachauska) e Gustavo Moura. Já tinham realizado o magnífico *Iluminai os Terreiros*, a partir de uma ideia de Nuno. Trata-se de um dos mais belos filmes brasileiros entre aqueles que procuram o Brasil – nesse caso, um Brasil rural, suburbano e noturno. Nuno pensou em tomar cada uma das três partes desse roteiro de *Ensaio sobre a dádiva* como ponto de partida para sua instalação na Fundação Iberê Camargo. E dado que há três salas em cada andar de exposição, a imaginação primeira foi adaptar uma dádiva a cada sala.

No quarto andar do prédio, Nuno desvendou o espaço talvez mais diferenciado e amplo da Fundação Iberê Camargo: a parede livre e lisa, como que solta no ar, desde o teto até o terceiro andar (medindo uns 10 metros de altura e, da esquerda para a direita, numa curva vertical para dentro, medindo perto de 20 metros, figurando, em planta, uma linha curva formando algo como um quarto de elipse). As diferentes figuras que vemos olhando para cima ou para baixo, de fora ou de dentro, da Fundação Iberê Camargo são mais fotogênicas – ou mais atraentes, dado o inusitado que salta a cada canto do prédio de Siza – do que este pano curvo de quase 200 m² do interior do prédio e oposto às galerias. E dado que as galerias são abertas para o vazio, a grande superfície curva está, o tempo todo, na cara de quem olha. Mas é quase uma tarefa insana procurar uma fotografia sua na internet, entre as centenas que há da Fundação Iberê Camargo. É como se fosse a carta roubada de Siza que se procura e não se acha, pois está, como a de Poe, na bandeja de chegada das cartas. A de Siza é a condição fundamental dos demais espaços. E é assim que, no vazio, mas não no seu aspecto vertical, voltado ao chão, Nuno viu, no último andar da Fundação Iberê Camargo, como a levitar, as coisas suspensas contra essa parede curva, fundo indefinido, medida sem medida visual certa. Vazio que, na altura do olhar do espectador, dá um respiro aos claustros suspensos das galerias. Essa foi, creio, a intuição espacial básica da instalação proposta por Nuno em relação ao espaço

de Siza. E dessa intuição, veio tudo mais. Por essa felicidade da arte, quando o olhar de um artista encontra o de outro.

VI. DA CURVA DE SIZA À INSTALAÇÃO DE NUNO

Assim como simplificou os lugares de exposição para uso apenas do quarto andar, abrindo mão, por exemplo, de um uso vertical do vazio do prédio, Nuno também simplificou a suspensão dos objetos no ar. Como o acesso ao vazio pela sala intermediária é cruzado, no ar se encontrariam então dois objetos lançados ortogonalmente desde as salas de canto e um em diagonal com os outros dois, formando o desenho meio confuso de três elementos, distinto da também ortogonalidade dos cruzamentos de Siza. Daí a providência do elemento de um par não sair da sala do meio. E como que naturalmente as outras decisões vieram. Dos três pares, quais objetos jogar para o vazio? Terra e sal (os elementos da "Dádiva 1", descrita no projeto publicado em *Ensaio Geral*), não. Necessitam suportes, amálgamas, pois são informes. Entre copo e violoncelo, qual ficará suspenso no ar? Um copo ficaria quase um ponto, num maneirismo equilibrista. Que o violoncelo voe. E do outro par, cavalo ou Pierrô? Um Pierrô, algo como uma escultura, ou boneco de cera, no ar? Talvez. Mas o contraponto com o violoncelo seria pequeno e um Pierrô boneco perderia a mímica que lhe dá vida. O cavalo, cavalo de pau, cavalo que sobe e desce num carrossel, ou cavalo que balança, esse sim tem o ar ao redor de si e rodopia. E um boneco Pierrô, por consequência no meio da sala? Não. Hiper-realismo estranho. No roteiro da Dádiva 3 há, porém, além de um Pierrô, a música de Noel já citada, *Pierrô Apaixonado*. A canção é uma saída. Mas como a canção vira coisa? Como já visto, por um aparelho de som. Tem-se assim duas salas e dois pares resolvidos. E a terra e o sal da sala do meio, que decisão tomar sobre esses materiais? Parecem desconectados demais. Num último golpe certeiro, Nuno escolhe duplicar as esculturas formadas pelos outros dois pares. Uma em latão e a outra em alumínio, visualmente se contrapõem, como o ouro à prata, materiais habituais em dádivas. E, além disso, decide interligá-las, formando um duplo da instalação na própria instalação. Assim se tem a configuração final de tudo.

No ar, o violoncelo, como o pulo de Yves Klein ou o mergulhador de Paestum. Na sala, sobre a base, o copo, violoncelo-copo. O que aqui é travessão, um simples "-", entre o ar e o piso da sala, é um barco, pedaço de barco, braço de balança que junta e põe em equivalência o violoncelo e o copo, heranças cubistas.

Prédio à beira do Guaíba, quantos barcos sugeridos nas formas de Siza! Que haja um barco aqui também, no espaço de Siza, curvo, como curva é a lateral de um barco. E há tantos barcos também nas obras de Nuno. Mais um barco então aqui navega, embora parado, e mesmo assim veleja, junto ao fundo curvo de Siza. E nesses encontros de coisas e formas, o violoncelo toca para o cavalo de pau também no ar? Por ele desce um trecho de trilho de montanha russa que vai dar, na outra ponta, no aparelho de som que toca o *Pierrô Apaixonado* de Noel. Pierrôs e cavalos se confundem com a história da arte. Há arte aqui por todos os lados. Há mesmo um segredo, o do modelo e da cópia. Numa espécie de tumba egípcia desvendada, meio largadas, as cópias em latão e alumínio de *copod'águaporvioloncelo* e *cavaloporPierrô*, inclusive com os pedaços de barco e de trilho que ligam os polos das esculturas, estão como que socorridas por fluidos que as atravessam: morfina, num, glicose, no outro. Letargia, sono, despertar, vigília – em equilíbrio, trocando propriedades. E assim as cópias dos modelos alçados no ar estão, por oposição, bem apoiadas e debruçadas sobre si mesmas no chão. E de tal modo debruçadas que possuem uma intensa continuidade ao se unirem como numa fita de Moebius.

VII. DOZE DÁDIVAS

Há pelo menos doze trocas à maneira de dádivas na instalação de Nuno. As duas mais prontamente reconhecíveis são as duas esculturas que simbolizam a troca de um violoncelo por um copo d'água e a troca de Pierrô por um cavalo. Essas são semelhantes às outras duas (quatro dádivas) que se passam nos vídeos, onde a troca dá o lugar de um ser a outro. O ceder o lugar nos vídeos é o equivalente temporal das figuras espaciais (pedaço de barco e trecho de trilho) que mantêm os dois polos de cada dádiva interligados. Linguagens postas como intercambiáveis não deixam de ser, escultura e vídeo, uma a dádiva da outra. Trocam linguagens. Temos assim seis dádivas. O copo d'água com sal coberto por um pano para uma futura troca e o violoncelo dado ao mar são mais duas: oito dádivas. Uma próxima dádiva seria Pierrô. Mas Pierrô não troca, apenas é trocado, embora seja aquele que dá o amor. É o elemento chave na instalação de Nuno, embora o menos visível. É trocado por um cavalo com a ajuda de um pedaço de montanha-russa.

Pierrô, pelo amor que dá, e sem receber, pode ser visto como em "constante dificuldade". Pierrô é Nestor, como cantado no samba *Antonico* de Ismael Sil-

va. Há muitas versões e variações de Pierrô. Nestor bem parece uma delas. No samba, é pedido a Antonico que interceda por Nestor. Quem pede e Antonico são amigos. O verso que o indica e sem o qual o samba não seria tão cândido na melodia e na letra é revelador: "Faça por ele como se fosse por mim". É um samba da amizade e do dar, onde um amigo pede a outro (Antonico) que ajude a um terceiro (Nestor). Quem recebe é Nestor. Já aquele que pede e Antonico nada recebem. São amigos, dão e recebem a amizade que possuem. Mas, além da amizade, dádiva suprema, o samba pede para alguém que nada tem, mas que tudo também tem, "porque no samba ninguém faz o que ele faz". A figura triste do despossuído de tudo, mas que na arte é inigualável, é a de Pierrô. Pelo menos desde o romantismo, o mito de Pierrô é o de quem perde tudo, mas tem todo o amor do mundo. Sua amiga é a Lua.

Mas, mais ainda, a Lua, na tradição mais recente do modernismo, passa a ser o lugar de Pierrô. Seu amor por Colombina, não correspondido, o isola no mundo lunar. De artista e amante não correspondido, Pierrô passa a ser apenas o artista ou, ainda melhor, a personificação do artista. Essa é a metamorfose que transforma o Pierrô da *Commedia dell'Arte* no Pierrô Lunar, não menos importante, dado o número de obras de artistas, e de várias artes, que o cantaram, sendo a obra mais importante, talvez, o Pierrô Lunar de Schoenberg.

No vídeo de Nuno em que Pierrô é retirado das ruas e tornado cativo, há um movimento análogo à passagem histórica do Pierrô carnavalesco ou circense das ruas da *Commedia dell'Arte* para o Pierrô culto e encarnação do próprio artista do Pierrô Lunar. Na instalação de Nuno, embora também circense e carnavalesca, é a transformação do Pierrô das ruas para o Pierrô Lunar que se cumpre. Preso a uma sala ou a um aparelho de som, alcançará a Lua? Para lá cavalgará no cavalo de pau? Levará o violoncelo? Tomará do copo um vermute, como em Noel, água do mar transfigurada? Nenhum desses elementos é estranho à figura do Pierrô Lunar. Na Lua, tem sua viola. Tem seu copo de absinto. E no absinto navega num barco visionário. Estes elementos, viola, barco, absinto, estão presentes em muitas pinturas do Pierrô Lunar. São elementos extraídos da obra em cinquenta poemas de Albert Giraud, de 1884: *Pierrot Lunaire*. Traduzida para o alemão, a obra de Giraud, selecionados vinte e um poemas, serviu de ponto de partida para a obra de Schoenberg. A inventividade e ousadia da última, de 1912, deu à obra de Giraud uma celebridade que talvez não teria, mas que é fonte de inúmeras obras de outros artistas.

Mas o destino de Pierrô pode não ser a Lua. Não só historicamente, mas em cada artista, Pierrô se altera. É assim que a amargura de Pierrô pode inverter suas qualidades. Na ópera *Pagliacci*, de Leoncavallo, o trio Pierrô-Colombina -Arlequim é representado num teatro dentro da própria ópera. Canio, que representa Pierrô, acaba por viver o ciúme por Colombina também fora da peça, pois Nedda, que é Colombina, o enciúma por meio de Beppe (Arlequim). O mal de Pierrô acaba por atingir a própria ópera, ou, pelo menos, a Canio, que mata Colombina matando Nedda e transpondo os limites entre o teatro e a vida, embora, é claro, dentro ainda do espetáculo teatral.

A nona dádiva na instalação de Nuno está na relação de duplicação das esculturas em cópias soturnas e mais próximas da linguagem tradicional, com a fundição em metal. Como em outros trabalhos de Nuno, a duplicação tem aqui a função de regeneração. Desde pelo menos a sua instalação *111*, de 1992-93, regenerar por uma espécie de duplicação daquilo que morreu, se destruiu, é um de seus procedimentos primordiais. O destroço, o resíduo, tomado como tal, mas articulado a outros para que ganhem forma e estrutura é uma das maneiras de compreender boa parte da obra de Nuno. E é por uma espécie de encantamento que isso se dá. O elemento mais obscuro, se juntado, amalgamado, aludido e duplicado, como que retém a energia malévola e desperta a boa. O mal que tomou Canio aqui é evitado. E como as esculturas duplicadas em metal são diferenciáveis, embora ligadas, o número de dádivas passa a onze. Se Pierrô alcançar a Lua, sua amiga, num cavalinho de pau tocando violoncelo e tomando vermute com amendoim, será devido a uma espécie de represamento do mal, processada pela duplicação na parte erma da instalação. Há também nisso uma troca, ou melhor, uma dádiva. Como num presente a ser bem guardado – maligno, se perdido – para que o bem se faça.

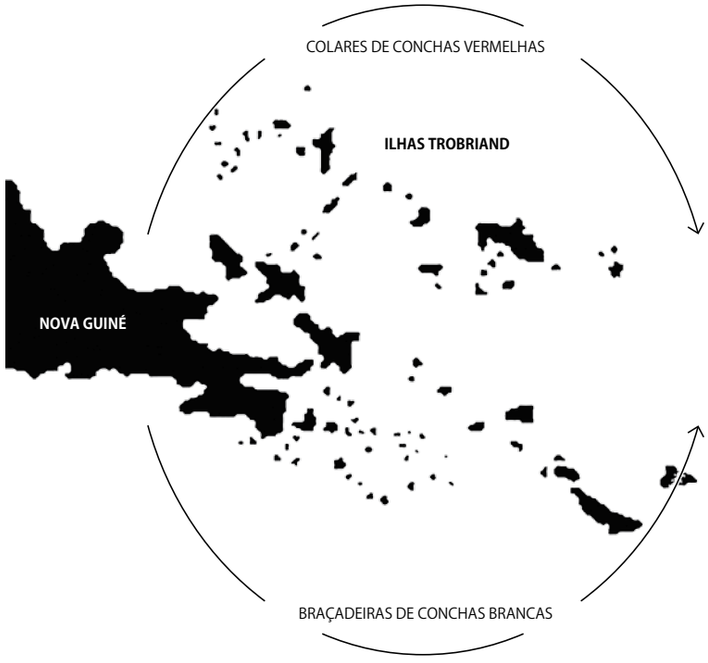
Não damos apenas coisas quando damos presentes. Damos símbolos. E alguns deles são amuletos. A parte turva da instalação duplicada é esse amuleto para defender a parte boa. E se isso lembra contos de fada, pouco importa. Ver uma pintura, desenho ou escultura de Nuno sem deixar-se levar por florestas que assustam e maravilham é quase impossível. E a última dádiva talvez ajude na empreitada. Pois talvez a Lua não esteja tão distante. No espaço que Siza deu a Nuno e no qual Nuno retribuiu a Siza (a última dádiva, a de número doze) há uma lâmina, uma brecha de luz, que ali, talvez, já esperava por Pierrô, Pierrô Lunar. Encontrará a Lua. Pois se não for a Lua, o que mais será?

2 **I. O ENSAIO SOBRE A DÁDIVA** de Nuno Ramos quase pretende o impossível: combinar a noção antropológica de dádiva, ainda que em suas sobrevivências atuais, com a figura de Pierrô e, em especial, a de Pierrô Lunar. Na dádiva, coisas são trocadas, e de um modo que afeta simbolicamente os que trocam. E trocam-se objetos sem valor monetário, mas simbólico. Pierrô, porém, é um ensimesmado que prefere muitas vezes a mímica à palavra. Já Pierrô Lunar vive, literalmente, no mundo da Lua. O que troca? Pierrô Lunar é símbolo, porém, do artista, de sua solidão inventiva. Pierrô nos *dá* a obra de arte. E a Pierrô, quantos houver, somos gratos. Essa é troca da arte, sua dádiva. Uma circularidade de dar e receber (e de receber e dar). Um tanto como no modo de troca por dádiva chamado *Kula*.

No *Kula,* como mostrado no mapa ao lado, habitantes das Ilhas Tobriand trocam braçadeiras feitas de conchas brancas (*mawli*) por colares de conchas vermelhas (*soulava*). As primeiras são dadas no sentido anti-horário e as outras no horário. O *Kula*, como toda troca por dádivas, é de difícil compreensão. A vantagem do *Kula*, para um entendimento primeiro e rudimentar da dádiva, está nos dois círculos que envolvem e que tornam espacialmente compreensível a reciprocidade da troca. É essa reciprocidade simbólica que permite pensar sobrevivências da dádiva numa sociedade contemporânea. Como forma, tanto a braçadeira quanto o colar também são circulares. Há uma estrutura circular nas trocas e também nos objetos trocados. O *Kula* é, desse modo, talvez a troca por dádiva mais fácil de visualizar, ainda que isso seja uma compreensão rudimentar. Para uma compreensão poética, porém, ajuda a compor circularidades de percurso numa instalação como a de Nuno, assim como o emprego de objetos circulares, como o copo, os arcos do trilho e do barco, diversas partes em arco do violoncelo. E, quem sabe, até mesmo a Lua crescente (ou minguante) da toca de Pierrô e a própria Lua de Pierrô Lunar.

Mwali, c. 1960
Ilha Vakuta, Província de Milne Bay, Papua Nova Guiné
Conchas, sementes e contas de metal e de vidro
[Shells, seeds and glass and metal beads]
Cortesia galeria Tribal Collective [Courtesy of Tribal Collective gallery]
© Joel Gauvin, Tribalcollective.com

Soulava, meio do século 20 [Mid 20th Century]
Ilha Kiriwina, Província de Milne Bay, Papua Nova Guiné
Conchas, sementes, contas de vidro, discos de plástico vermelho [Shells, seeds, glass beads and red plastic disks]
Cortesia galeria Tribal Collective [Courtesy of Tribal Collective gallery]
© Joel Gauvin, Tribalcollective.com



II. PIERRÔ é um tema inesgotável. O artigo em inglês da Wikipédia bem dá uma noção de sua intensa multiplicidade. Uma das pinturas mais famosas de Pierrô é a de Watteau, na qual mostra o ator conhecido como Gilles à frente de outros atores da *Commedia dell'Arte*. A pintura que está no Louvre é de 1718, época em que irrompe na França, e na pintura daí por diante, o teatro popular de saltimbancos. É atribuída a Jean-Gaspard Deburau a introdução da mímica de um modo determinante na interpretação de Pierrô. Com o nome artístico Baptiste, Deburau atuou longamente como Pierrô. Em *Les Enfants du Paradis*, filme de 1945 de Marcel Carné, Deburau é interpretado pelo grande ator francês Jean -Louis Barrault. Não é difícil encontrar o filme e cenas no *youtube*. São admiráveis. A tristeza e o isolamento de Pierrô, seu desajeito, na pintura de Watteau, vale ser comparado com a agilidade expressiva de Baptiste, um século mais tarde (na interpretação de Barrault, também um século depois).

Jean-Antoine WATTEAU
Pierrot, c. 1718
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
185 x 150 cm
Musée du Louvre
© RMN-Grand Palais
(musée du Louvre)
Foto [Photo] Jean-Gilles Berizzi

Retrato do personagem de Baptise atuado pelo ator Jean-Louis Barrault, extrato do filme *O Boulevard do Crime de Marcel Carné*, 1943
[Portrait of the character of Baptiste played by Jean-Louis Barrault in the film Children of Paradise by Marcel Carné, 1943]
Fotografia [Photography]
18 x 24 cm
Coleção Cinémathèque Française [Collection Cinémathèque Française]
© Forster, Roger / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
Foto [Photo] Roger Forster

Félix NADAR
Pierrot photographe ou Le mime Debureau, 1854
Impressão papel salgado [Salted paper print]
28,6 x 21 cm
Musée d'Orsay
© RMN-Grand Palais
(Musée d'Orsay)
Foto [Photo] Hervé Lewandowski

Retrato do personagem de Baptise em Pierrot atuado pelo ator Jean-Louis Barrault, extrato do filme *O Boulevard do Crime de Marcel Carné*, 1943
[Portrait of the character of Baptiste in Pierrot played by Jean-Louis Barrault, in the film Children of Paradise by Marcel Carné, 1943]
Fotografia [Photography]
18 x 24 cm
Coleção Cinémathèque Française [Collection Cinémathèque Française]
© Forster, Roger / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014
Foto [Photo] Roger Forster

O filho de Baptiste, Charles Deburau, continou a interpretar Pierrô tão bem quanto seu pai. Na fotografia de Nadar, de 1854, Charles interpreta Pierrô fotografando-se. Não olha o espectador. A câmera parece nos olhar bem mais. E as sombras da câmera lembram pernas, que somadas com as hastes formam uma espécie de quadrúpede. A mão direita de Pierrô levanta uma tampa da câmera, como que revelando seu segredo, que não é outro do que a fotografia que talvez tire, enquanto a mão esquerda de Pierrô aponta para o olho, a lente da câmera, como o principal ponto da cena, dado que Pierrô olha para baixo, só gesticula para a câmera e, no mais, porta as mesmas roupas largas de Pierrô já no quadro de Watteau, um século e meio antes. E, um século depois, não apenas Baptiste foi interpretado por Barrault, mas também um Pierrô, fisionomicamente, semelhante ao de Charles.

III. PIERRÔ LUNAR ganha força e presença artística, sobretudo, a partir da peça musical de Schoenberg de 1912, embora o poema de Giraud em que se baseia seja de 1884. Os atributos de Pierrô mudam. Seu isolamento é lunar. E no mundo da Lua, Pierrô tem a companhia de uma viola (na escultura de Nuno, de um violoncelo), de uma garrafa (na escultura, de um copo) etc. Há tantas versões de Pierrô Lunar na pintura do século XX que talvez valha a pena se deter apenas em algumas dentre muitas para mostrar seus novos atributos. Os dois *Pierrô Lunar* de Juan Gris, um de 1919, o outro de 1921, não mudam, no essencial, os temas, apenas a formalização.

No Pierrô de 1919, há mesmo um copo no lugar de uma garrafa. No de 1921, sua touca é branca e redonda como a Lua. E é seguindo a circularidade da Lua que Klee, em 1924, pintou o *Pierrô Lunar* entre os mais intensos que há. A cabeça de Pierrô é traçada com dois círculos afastados um sobre o outro. A forma do alto é tanto a Lua quanto sua touca e, abaixo, tanto a Lua quanto o seu queixo. Também o babado da roupa de Pierrô é construído por dois arcos de circunferência espelhados. Em tudo geométrico, seus olhos são apavorados, e apavoram, como em muitas figuras de Klee. Contra um fundo de cores frias,

Juan GRIS
Pierrot Lunaire, 1919
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
100 x 80 cm
Kunstmuseum Winterthur
© Kunstmuseum Winterthur
Foto [Photo] Hans Humm

Juan GRIS
Pierrot Lunaire, 1921
Óleo sobre tela [Oil on canvas]
115 x 73 cm
National Gallery of Ireland
© National Gallery of Ireland

Paul KLEE
Pierrot Lunaire, 1924
Aquarela sobre papel [Watercolor on paper]
30,5 x 37,5 cm
Honolulu Museum of Art
© Honolulu Museum of Art,
Gift of Geraldine P. and Henry B. Clark, Jr.,
on the occasion of their 40th wedding anniversary,
1982 (18459)

Marc CHAGALL
Pierrot, 1969
Litografia [Lithography]
60 x 40 cm
Bouquinerie de l'Institut
© Chagall, Marc/
Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014

Pierrô tem a cor amarelada da Lua cheia quando surge no horizonte. Horizonte do qual se afasta, pois os dois círculos também mostram uma subida ao céu da Lua. Se há um Pierrô solitário, entre triste e assustado, talvez maravilhado, é o Pierrô de Klee. Não compreendo certas formas da pintura, mas me parece, como o Pierrô sequestrado encarcerado de Nuno, um Pierrô que estampa e nos dá as formas na medida mesma do seu isolamento.

Diferente em tudo do de Klee, há o *Pierrô Lunar* de Chagall. É uma litografia de 1969. Mesmo lunar, Pierrô monta um cavalo. O motivo, talvez, esteja na grande afeição de Chagall pelo circo. Seus personagens que voam têm algo de circense quando não são o próprio circo. Pois é difícil, de outro modo, compreender o que há de lunar na gravura. Os cabelos e roupas não lembram o Pierrô Lunar, ou mesmo o Pierrô mais antigo. Algo autobiográfico, talvez, o Pierrô de Chagall mistura, carnavalescamente, o Pierrô Lunar e o circo. Mistura que está presente também na escultura de Nuno que liga Pierrô (Lunar) a um cavalinho (como em Chagall) por meio de um trilho de montanha russa, algo também meio circense.

IV. O TRILHO DE MONTANHA RUSSA que une Pierrô a um cavalo de pau na escultura *cavaloporPierrô* vem de aspectos circenses que algumas de suas obras mais recentes ganharam. A obra mais nítida, nesse sentido, é *O Globo da morte de tudo* de 2012, realizada junto com Eduardo Climachauska. Nela, dois globos da morte ligados a prateleiras repletas de vanitas, são percorridos por motociclistas. Com o tremor dos globos, os objetos despencam da prateleira formando a figura completa da obra. Já o carnavalesco que surge em inúmeras obras de Nuno é tanto a inversão e mistura do baixo e do elevado, quanto aspectos que lembram o carnaval brasileiro. A primeira obra em que o carnavalesco surge é a última pintura que fez em 1989 para a Bienal de São Paulo do mesmo ano. Nela, a justaposição de detritos os mais diversos alcançam uma força plástica que ainda não havia na obra de Nuno até então, e inaugura uma série de pinturas, e que dura até hoje, que estão entre as mais significativas da história da pintura brasileira.

Globo da morte de tudo, 2012
Globo da morte, estantes de aço, cerveja, porcelana líquida, nanquim, barro diluído e mais de 1.500 objetos diversos
[globe of death, steel shelves, beer, liquid porcelain, ink, diluted clay and more than 1.500 various objects]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Cortesia [Courtesy] Galeria Anita Schwarz
Foto [Photo] Pet Kilgore

sem título [untitled], 1989
Vaselina, parafina, óleo de linhaça, terebintina, pigmento, tecidos, tela de nylon, feltro, cobertores, borracha, folha de ouro e metais sobre madeira
[Vaseline, paraffin, linseed oil, turpentine, pigments, fabrics, nylon screen, baize, blankets, rubber, gold leaf and metal on wood]
360 x 320 cm
Foto [Photo] Pedro Franciosi

O anjo brincara, 2013
Série Anjo e Boneco 19 [Serie Anjo e Boneco 19]
Guache e carvão sobre papel
[Gouache and charcoal on paper]
151 x 206 cm
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega

Tomba del Tuffatore, c. 480 A.C. [BC]
Detalhe: laje com mergulhador [Detail: slab with diver]
Afresco [Fresco] Museo Archeologico
Nazionale di Paestum © 2014. Photo Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali

Yves KLEIN
Leap into the Void , 5 rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux -Roses, octobre 1960.
Ação artística de Yves Klein [Artistic action of Yves Klein]
Foto Harry Shunk-John Kender [Photo Harry Shunk-John Kender]
© Yves Klein, ADAGP, Paris
© Harry Shunk-John Kender / Roy Lichtenstein Foundation

O circense surge também nos últimos desenhos de Nuno Ramos, em especial, na série *Anjos e Bonecos* de 2013, talvez a mais bela série de seus desenhos, nos quais, para seguir com os mesmos termos, como anjos, são bonecos que voam e se tornam malabaristas. Esse jogar-se no ar, similar ao violoncelo e ao cavalo na instalação de Nuno, é recente em sua obra. Terra, água e fogo são os elementos que mais explorou. O ar, salvo engano, é recente. E responde, parece-me, pela maior limpidez dos elementos da instalação em relação a outras obras de Nuno. E também pela estrutura mais definida dos desenhos.

Saltar para o ar, no homem, é raro, e vale aqui, por isso, mostrar dois momentos afastados por mais de dois milênios de dois saltos inesquecíveis na história da arte: o *Mergulhador* de Paestum e o salto, uma performance para a câmera fotográfica, de Yves Klein. Ambas as obras foram aludidas bem mais acima.

V. O SEGMENTO DE BARCO que une o copo ao violoncelo em *copod'águaporvio-loncelo* tem uma longa história na obra de Nuno. O barco é um dos objetos mais presentes em sua obra. E assemelha-se, como dito acima, às rampas de Siza. A escolha do barco como ligação do violoncelo e do copo parece ter vindo tanto de sua obra quanto do encontro dela com a de Siza.

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Mar morto, 2008
Barcos, sabão e alto-falantes [boats, soap, speaker]
110 x 70 x 35 cm
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega

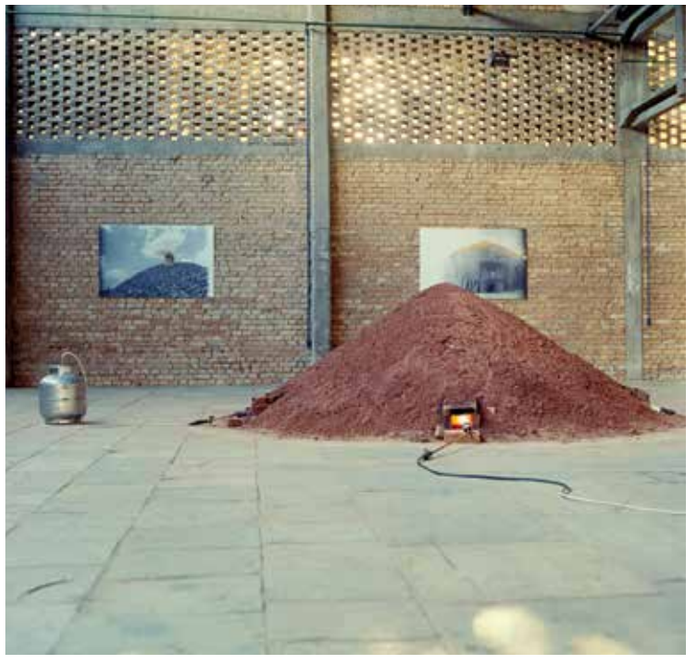
Casco, 2004
Barcos, areia queimada prensada e breu
[boats, burnt and pressed sand, pitch]
40 x 220 x 400 cm e [and] 60 x 120 x 200 cm
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega

Marémobilia, 2000
Na maré baixa, nove móveis são colocados em buracos com profundidades diversas na areia. Com a subida da maré, as covas são inundadas. [In low tide, new furnitures are put in holes of various depth in the sand. In high tide, the pits get flooded.]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Pagão, 2003
Pedra sabão e instrumentos musicais [Soapstone and musical instruments]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]

VI. DAR AO MAR, como acontece com o violoncelo em um dos vídeos da instalação, acontece em outras obras de Nuno, como em *Marémobília* de 2000. Alguns objetos se incrustam na areia, assim como instrumentos musicais se incrustam nas pedras em *Pagão* de 2003.

VII. TERRA E SAL são as duas matérias que seriam trocadas no roteiro original de *Ensaio sobre a dádiva* e que na instalação foram abandonadas. São matérias do chão e foram empregadas na instalação *Montes*, de 1994, no SESC Pompéia de São Paulo, projetado por Lina Bo Bardi. Há, assim, uma história das instalações de Nuno em diálogo com a arquitetura, como com Niemeyer em *O que são as horas?* de 2003, e outros arquitetos como Foster e Reydi, para não alongar demais a lista. No espaço plano e com os espelhos d'água do SESC, Nuno dispôs montes, elevações que se inclinam para o chão, entre horizontais e verticais, como verticais e salientes são as pilastras que suportam o prédio.



Montes, 1994
Terra, sal, breu, fornos de tijolo, maçaricos, vidros, parafina [Earth, salt, pitch, brick oven, blowtorch, glasses, paraffin]
150 x 200 cm
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega

3

I. A PRINCIPAL CURVA E AS DIVISÕES ORTOGONAIS DO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO POR SIZA foram decisivas para que Nuno pensasse a instalação. Uma visão da ortogonalidade do espaço como abaixo mostra bem como a sala do meio não tem um acesso, a não ser em um ponto, ao vazio interno do prédio. O parapeito que ocupa o centro da fotografia junta a sala que lhe corresponde com o parapeito da sala ortogonal a ela. Essas duas salas de canto se comunicam com a do meio não apenas pelas portas, mas também pelos vãos proporcionados pela continuidade dos parapeitos para dentro da sala do meio.

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Maquete [model] da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Uma visão da maquete do prédio vista do topo também ajuda a compreender essa situação espacial. A sala do meio, que corresponde ao maior espaço à esquerda e que tem a forma de um trapézio em planta, não se comunica, a não ser visualmente, mas não espacialmente, com o vazio vertical delimitado pela grande curva. Foi essa espacialidade que levou Nuno a pensar dois pares de objetos, simbolizando duas dádivas, para a instalação, e não três pares, um em cada sala, pois o par que sairia em balanço da sala do meio para o vazio sairia em diagonal e tornaria confusa a figura dos outros dois pares que saem ortogonalmente de cada sala e, por consequência, paralelos aos parapeitos das salas.

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Mas também a grande curva que delimita o vazio central e contra a qual o violoncelo e o cavalo de pau seriam vistos influiu na decisão. Contra esse alto pano curvo, o violoncelo e o cavalo de pau ficariam mais nítidos e seguiriam a dinâmica da interceptação ortogonal também dos parapeitos das rampas com os das salas, uma interceptação dinâmica e rítmica, dados os diferentes níveis em que ocorre. E na qual o cruzamento de parapeitos retos das salas com os curvos das rampas foram incorporados no trilho e no segmento de barco também curvos de Nuno.

II. AS DUPLICAÇÕES em Nuno possuem muitas variantes. Na Bienal de Veneza de 1995, Nuno expôs a obra *Craca* de dois modos. No exterior, mostrou uma escultura em forma de onda onde os mais variados seres marítimos e aves se aglutinam numa folha espessa de alumínio. Na parte interna, Nuno dispôs as formas de cerâmica que teriam dado origem aos trechos de esculturas amalgamados do lado de fora.

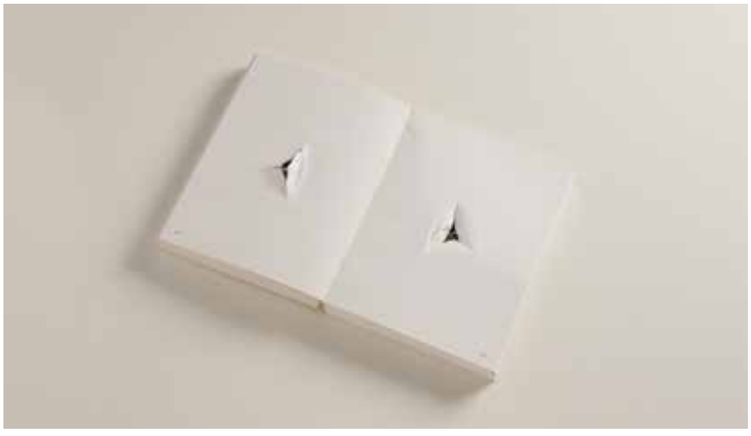
Em *111*, de 1992, para cada um dos 111 mortos na chacina do Carandiru, Nuno dispôs um duplo em forma de paralelepípedo, num procedimento assemelhado aos túmulos dados aos mortos com corpos desaparecidos na Grécia Arcaica. Já em *Balada*, de 1994, um livro gráfico é realizado por um tiro. As páginas abertas desenham, à esquerda e direita, formas assemelhadas conforme os rasgos produzidos pelo projétil.

Craca, 1995
Alumínio fundido, detritos de ossos e conchas
[Melted aluminium, bones detritus and shells]
300 x 300 x 600 cm
Foto [Photo] Fulvio Ozsenigo

sem título [untitled], 1995
Série Caixas de areia
Areia e silicato [Sand and silicate]
60 x 90 x 20 cm
Foto [Photo] Fulvio Oszenigo

111, 1992
Barro, breu, paralelepípedos, linotipia, chumbo, vaselina, folhas de ouro, notícias de jornal, cinzas de salmos bíblicos, fotos tiradas de satélite, bulbos de vidro e fumaça [Clay, pitch, paving stone, linotype, lead, Vaseline, gold leaves, newspapers articles, ashes of biblical psalms, pictures by satellite, glass bulbs and smoke]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega

Balada, 1995
Livro, pólvora e bala [Book, gunpowder and bullet]
225 x 165 x 6 cm
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega



Choro negro, 2004
Mármore, breu e resistência elétrica
[Marble, pitch and electric resistance]
110 x 130 x 246 cm
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega

III. O ENCANTAMENTO é um termo que usei tantas vezes para escrever e falar sobre a obra de Nuno e que, julgo, é algo fundamental em sua obra que temo, como toda repetição, que se esvazie. Talvez baste uma imagem e a noção de que, em Nuno, em geral, pedaços descontínuos se juntam numa continuidade que estrutura a obra com uma feição fabulosa. O mármore vira breu e o breu, mármore, como em *Choro negro*, de 2004.

IV. DIVERSAS ARTES REUNIDAS é um outro modo de Nuno unir diversidades. Assim como na instalação para a Fundação Iberê Camargo, em *Fruto estranho*, de 2010, exposto no MAM do Rio de Janeiro, junto a esculturas também há um vídeo. Como na instalação atual há violoncelos. Não só une diversidades encantadas numa obra, ou várias artes numa instalação, como o vocabulário visual de Nuno se repete muitas vezes e ganha novos significados. Que as árvores que suportam aviões lembrem árvores de fábulas, em que uma coisa vira outra, talvez seja um viés que já não sei abandonar. Mas assim me parecem.

Fruto estranho, 2010
Árvores, aviões, sabão, vidro, contrabaixos, sebo e soda cáustica
[Trees, planes, soap, glass, contrabass, tallow and caustic soda]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Foto [Photo] Jaime Acioli

V. AS PARÓDIAS são um outro modo de Nuno mudar uma coisa por outra. Há em seu livro, *Ensaio Geral*, um roteiro para realizar um vídeo que é uma paródia, até mesmo um pastiche da canção *Antonico* de Ismael Silva. Dado que ocupou uma digressão nesse texto, vale contrapor uma coisa à outra.

Antonico (um roteiro)

Personagens: Dois homens
Lugares / objetos: Banheiro, pia
Homem entra no banheiro e vai até a pia. Olha para o espelho (o espelho é a câmera):
– Você faria por ele como se fosse por mim?
Abaixa a cabeça e, de modo enfático, lava o rosto com as mãos. Outro rosto aparece (barbado, por exemplo) quando ele levanta a face para o espelho (a câmera) e diz:
– Não. Não faria.
Abaixa a cabeça e lava o rosto novamente, da mesma forma: com movimentos fortes. O primeiro rosto aparece quando ele levanta a cabeça. Fixa o espelho (a câmera) por alguns instantes.
Créditos. A canção de Ismael Silva *não* deve tocar ao fundo.

VI. A LITERATURA é quase metade da obra de Nuno. E as artes das quais não é autor, como a arquitetura e o teatro, com a primeira se relaciona por instalações, e com a segunda por transposição de escritos seus. A pintura é o fio condutor de sua obra, mas agora, em 2014, é preciso acrescentar a poesia. Esculturas, canções, fotografia, vídeo e filme, nenhuma arte o desconforta. *Grosso modo*, porém, sua obra pode ser dividida em visual e literária. E os gêneros literários aos quais se dedica podem ser divididos, ainda que sumariamente em quatro: 1. Prosa ensaística; 2. Contos; 3. Poesia. Para o quarto gênero não encontro o nome. Ensaios fabulosos talvez dê uma indicação. *Cujo* e *Ó* fazem parte desses. São os escritos mais livres de Nuno e nos quais tudo pode aparecer, do café com leite na padaria pela manhã às reflexões cosmogônicas. São cômicos, são inquietantes, obsessivos, são aqui e ali luminosos. Dos seis livros publicados por Nuno, creio que *Ó*, de 2008, é o mais significativo. Conteúdos sem fim para um lado, palavras para outro, ou também se juntam, numa festa de letras, às vezes enfadonha, outras uma celebração. *Cujo*, de 1993, é uma espécie de preparação para *Ó*. *Ensaio Geral*, de 2007, reúne ensaios críticos, projetos artísticos, escritos de memória. Quanto mais artísticos são os textos, mais me parecem inquietantes. Nos ensaios de crítica, apesar de momentos sempre reveladores, algo fabula neles, como se o encantado em Nuno não lhe largasse nunca. Daí, talvez, minha dificuldade com a leitura de seus contos de *Pão do Corvo*, de 2001, e *O Mau Vidraceiro*, de 2010. A distinção entre imaginação e fantasia de Coleridge talvez seja aqui pertinente. Se bem a compreendo. Procuro a ficção nos contos. Encontro o fabuloso. Mas não à maneira de *Ó*. Em *Ó* tudo é possível, pois o gênero tudo suporta. Nos contos emperro. Talvez por pouca familiaridade com a literatura contemporânea, pois é difícil algo de Nuno que não me encante, para continuar com o mote. E a mesma dificuldade tenho com sua poesia e o livro *Junco* de 2010. Mas é uma dificuldade que compreendo. É difícil encontrar uma poesia tão bem ritmada quanto a de Nuno. Mesmo que nada entenda enquanto leio e tenha que depois retornar, só retorno findo o poema, pois o ritmo prossegue seu curso inexorável. Diferente dos contos, não consigo parar de ler. O último poema de *Junco*, o de número 43, tem o ritmo da *Máquina do Mundo* de Drummond. Ou, dito melhor, tem um ritmo que repete e altera o de Drummond. Mas o significado me escapa. E de novo, o encantamento, que é o canto também, de fadas ou bruxas, me vem à mente. É como se Nuno pronunciasse o ininteligível e de tal modo bem pronunciado que seu abracadabra me joga em Minas, embora o poema termine em praia. É a capacidade única de unir o diverso numa só arte, ou diversas artes, ou diversos gêneros de uma arte, união que fabula, que controla as formas umas em relação às outras e as faz fluírem num contínuo maravilhamento que faz de sua arte algo grande, seja por uma voz precisa ou uma apreensão não menos precisa e incisiva do espaço.

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

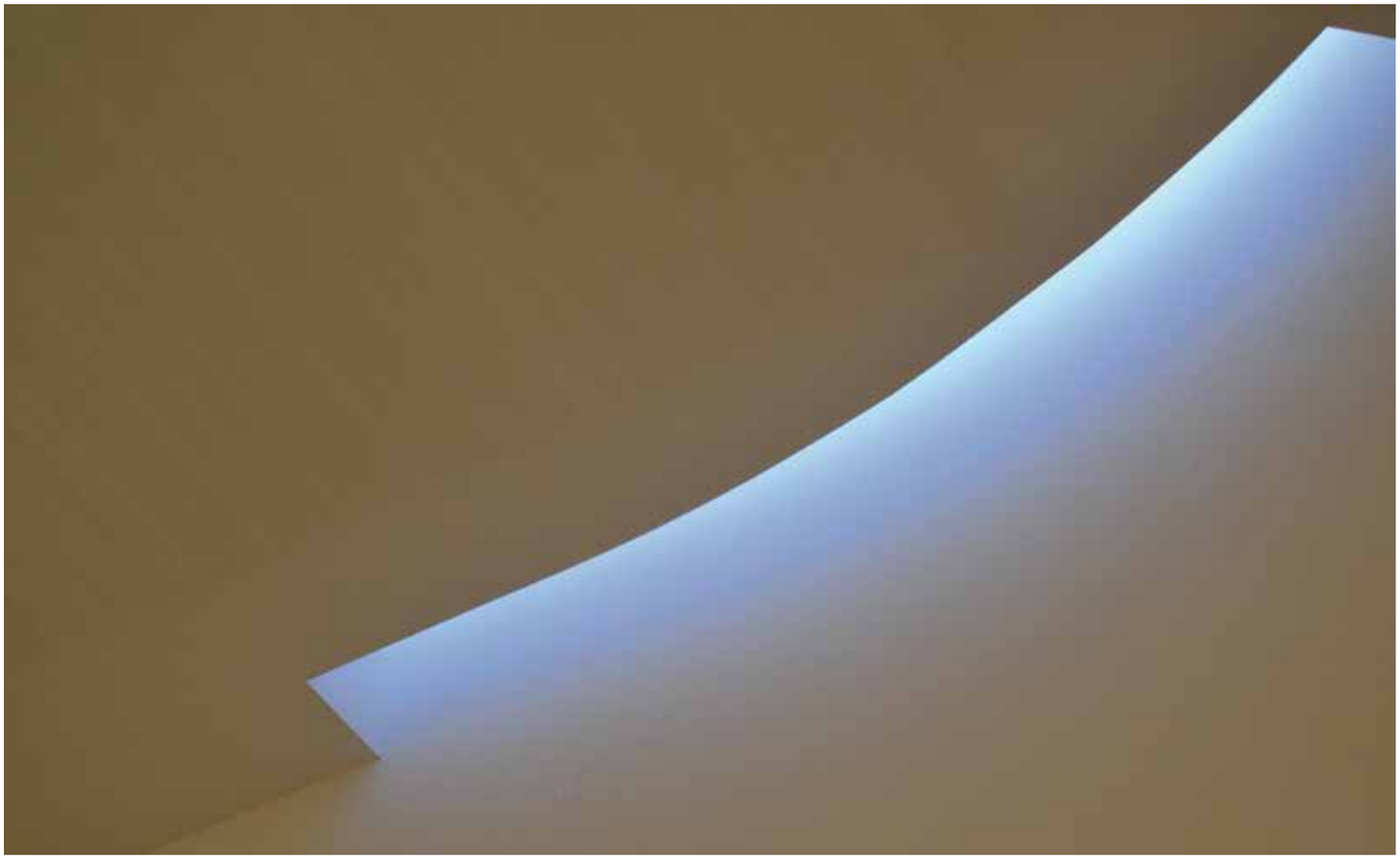
p. 36 - 45
Vista da exposição na Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2014

VII. CRISTAL DA BOÊMIA é o título do último poema do *Pierrot Lunaire* de Albert Giraud. Não consta *Três vezes Sete Poemas do 'Pierrot Lunaire' de Albert Giraud* de Schoenberg. A peça musical de Schoenberg ficou conhecida apenas como *Pierrot Lunaire*. Como apenas vinte e um poemas foram selecionados, não consta *Cristal da Boêmia*. No que já traduzo o título do francês e arrisco também uma tradução livre ao lado do espaço curvo de Siza.

Uma fresta de Lua recolhida
Num belo frasco da Boêmia
Tal é o feérico poema
Que nesses rondós tem a rima

Sou um Pierrô fantasiado
Para dar àquela que é minha
Um raio de Lua abrigado
Num belo frasco da Boêmia

Por esse símbolo é dito assim
Ó minha querida, tudo de mim:
Como um Pierrô por si já pálido
Sinto, sob a máscara maquiada,
Uma fresta de Lua abrigada

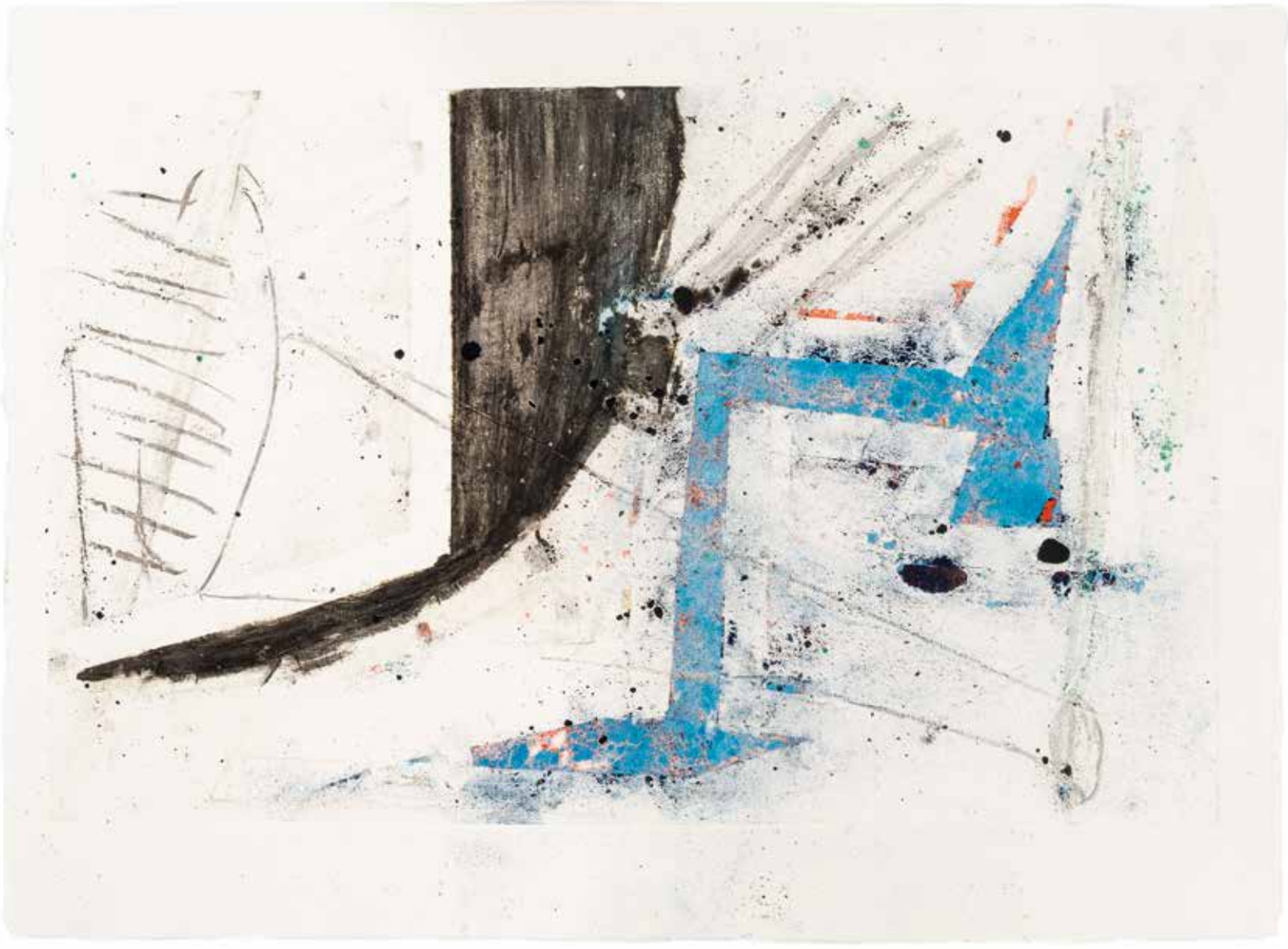


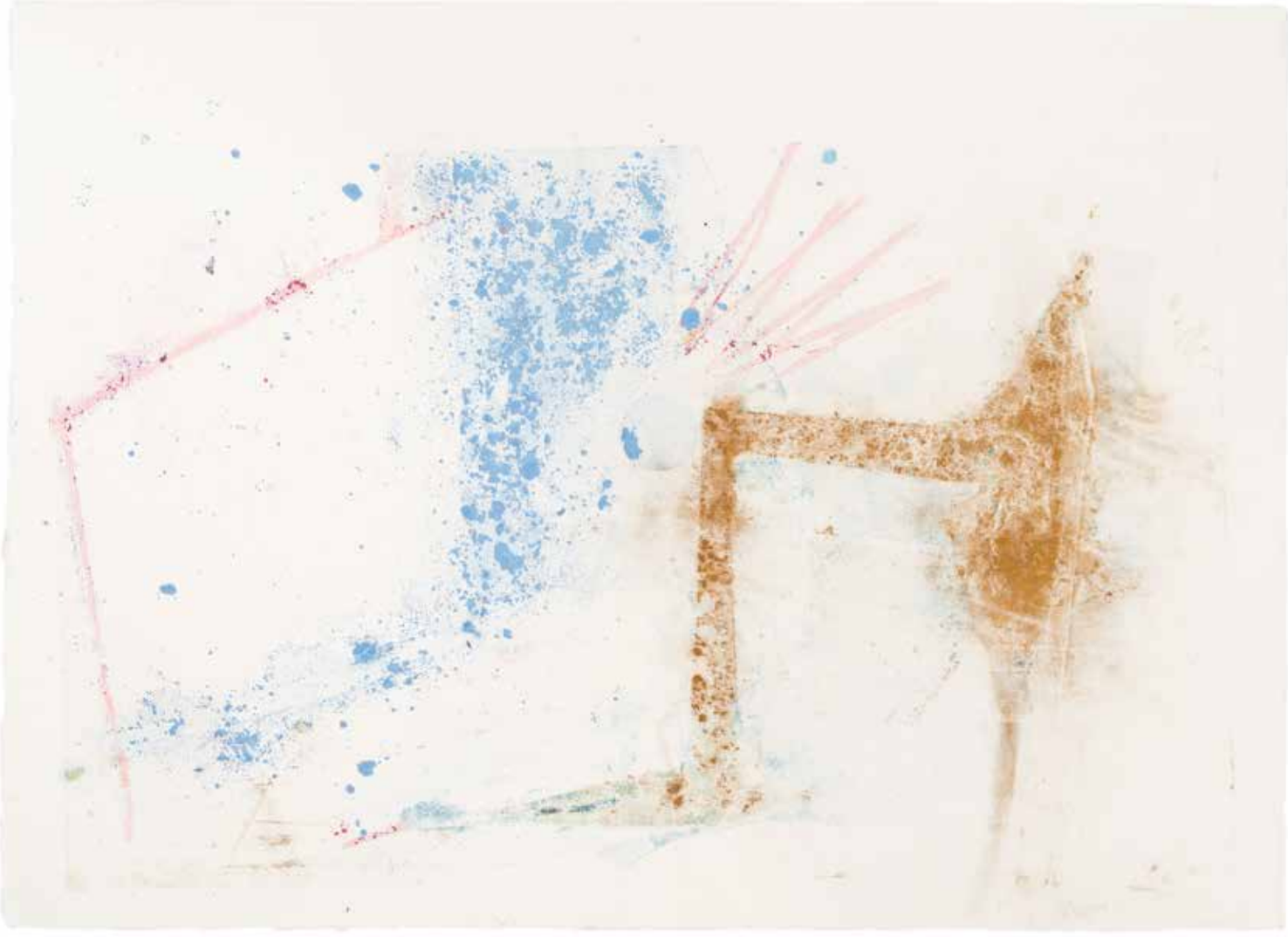
SAÍDA

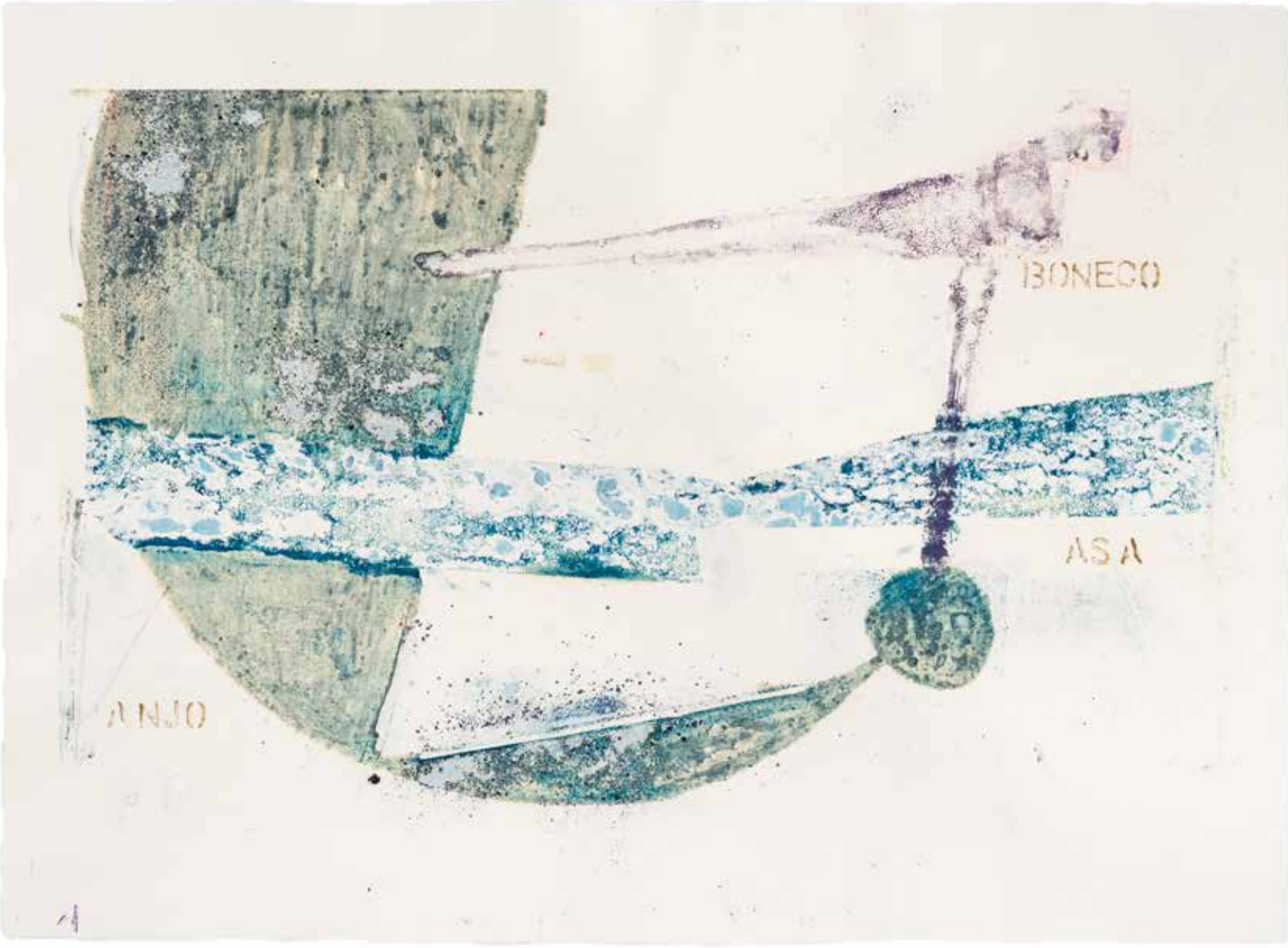
SAÍDA

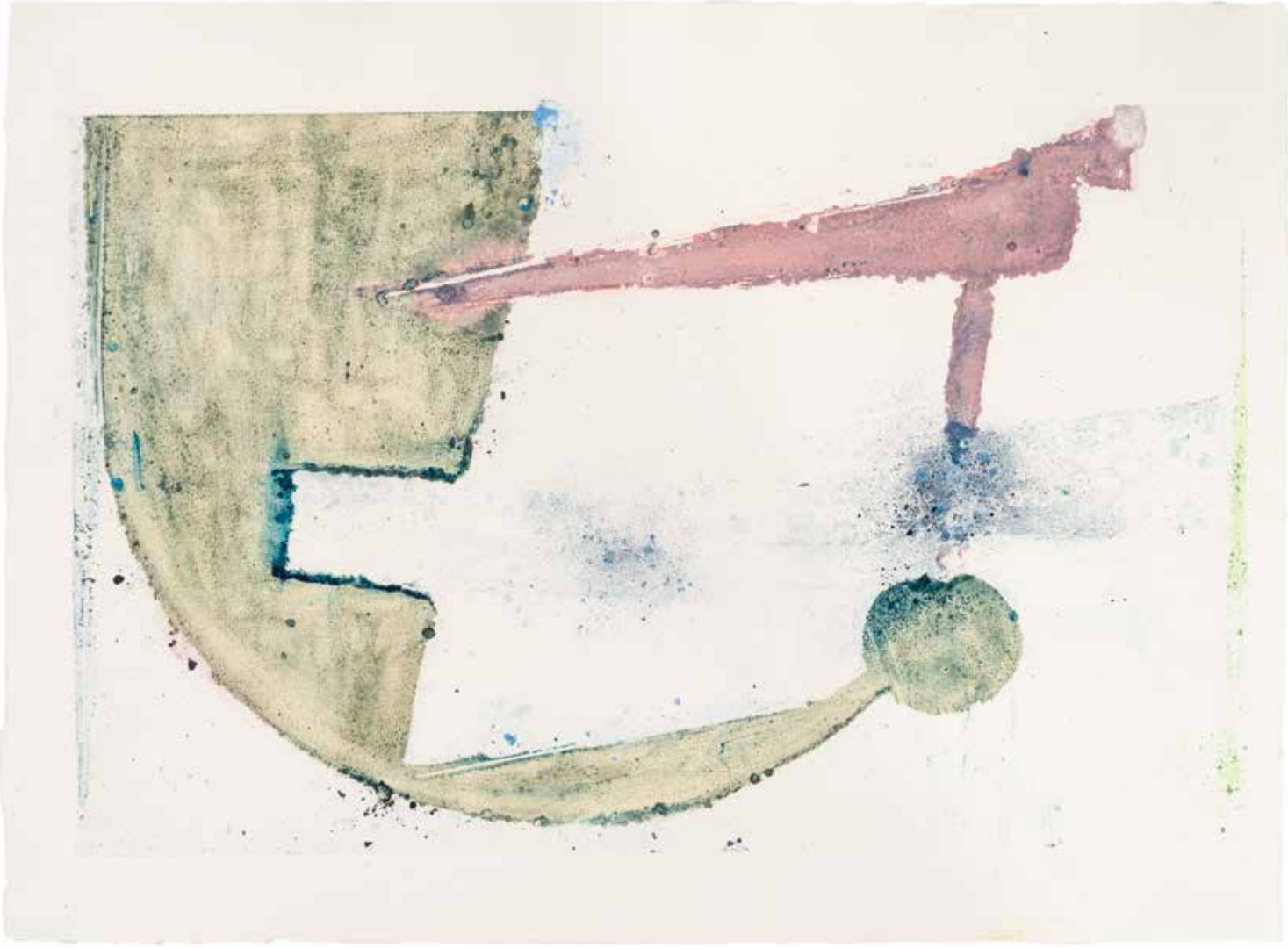
Dádiva 1 - copod'águaporvioloncelo
filme [film] 8'29''

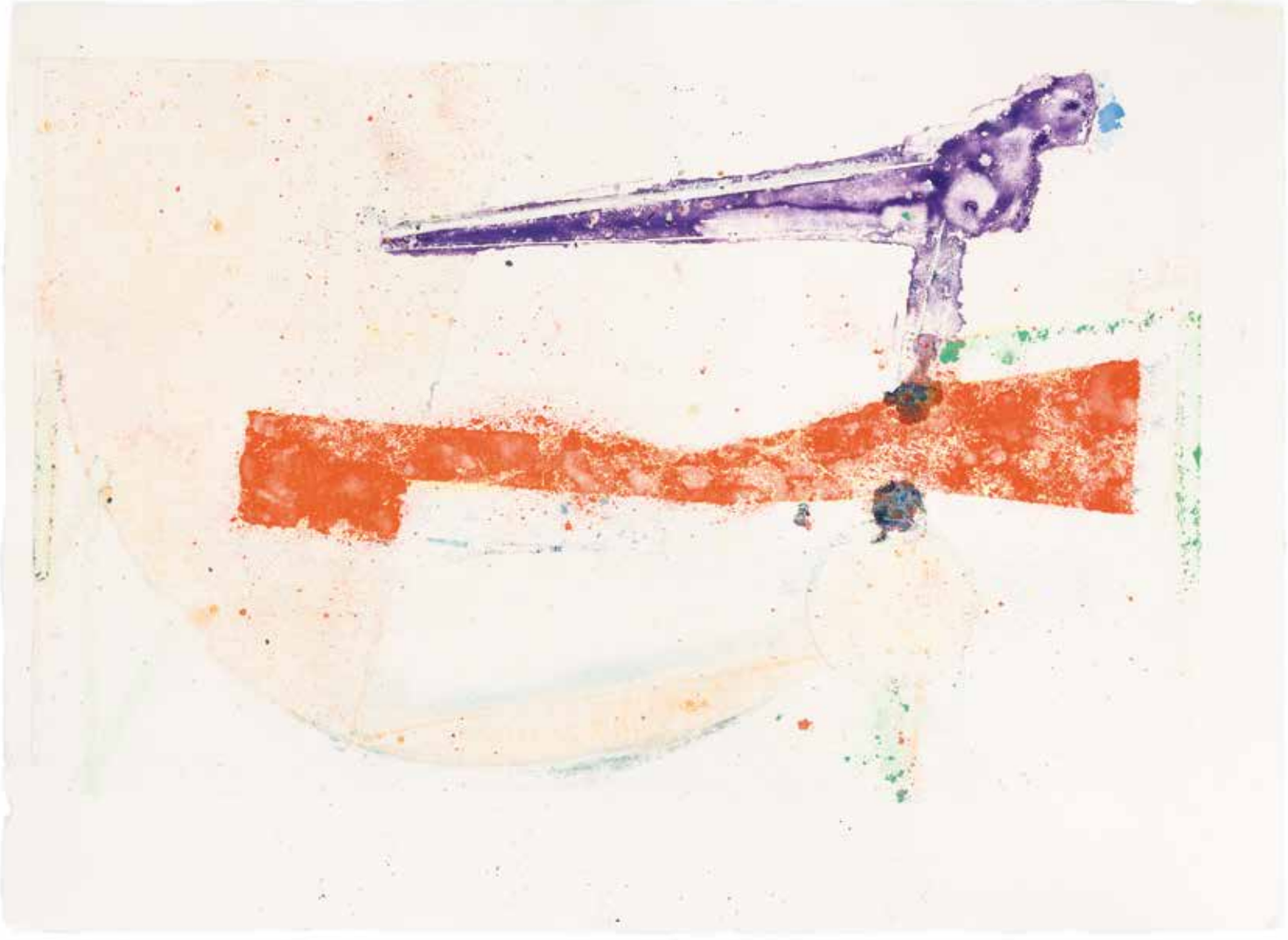
p. 53-72
sem título [untitled]
Monotipia [monoprint]
Gravuras realizadas no programa Artista Convidado do Ateliê de Gravuras da Fundação Iberê Camargo, 2013/2014

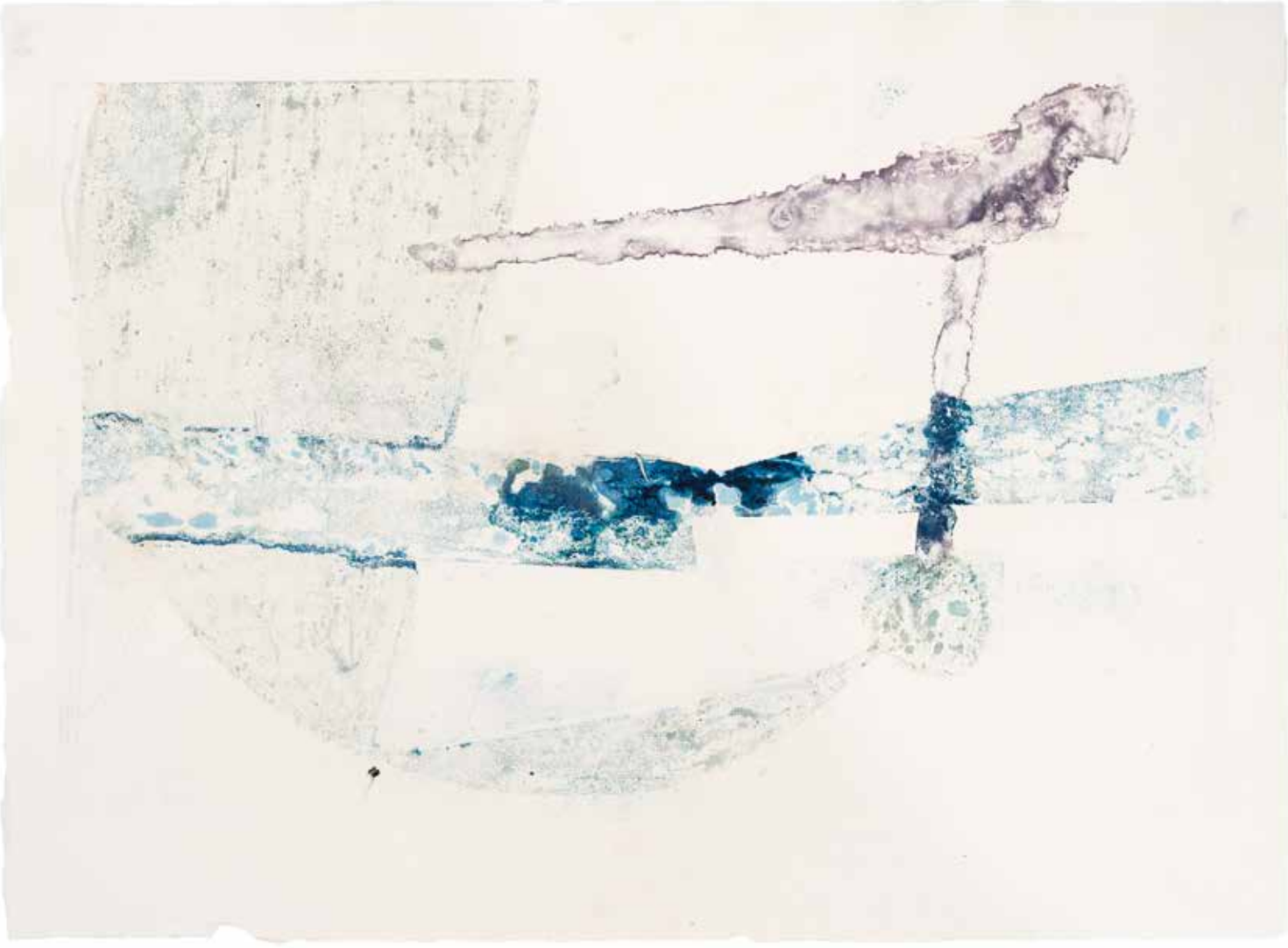


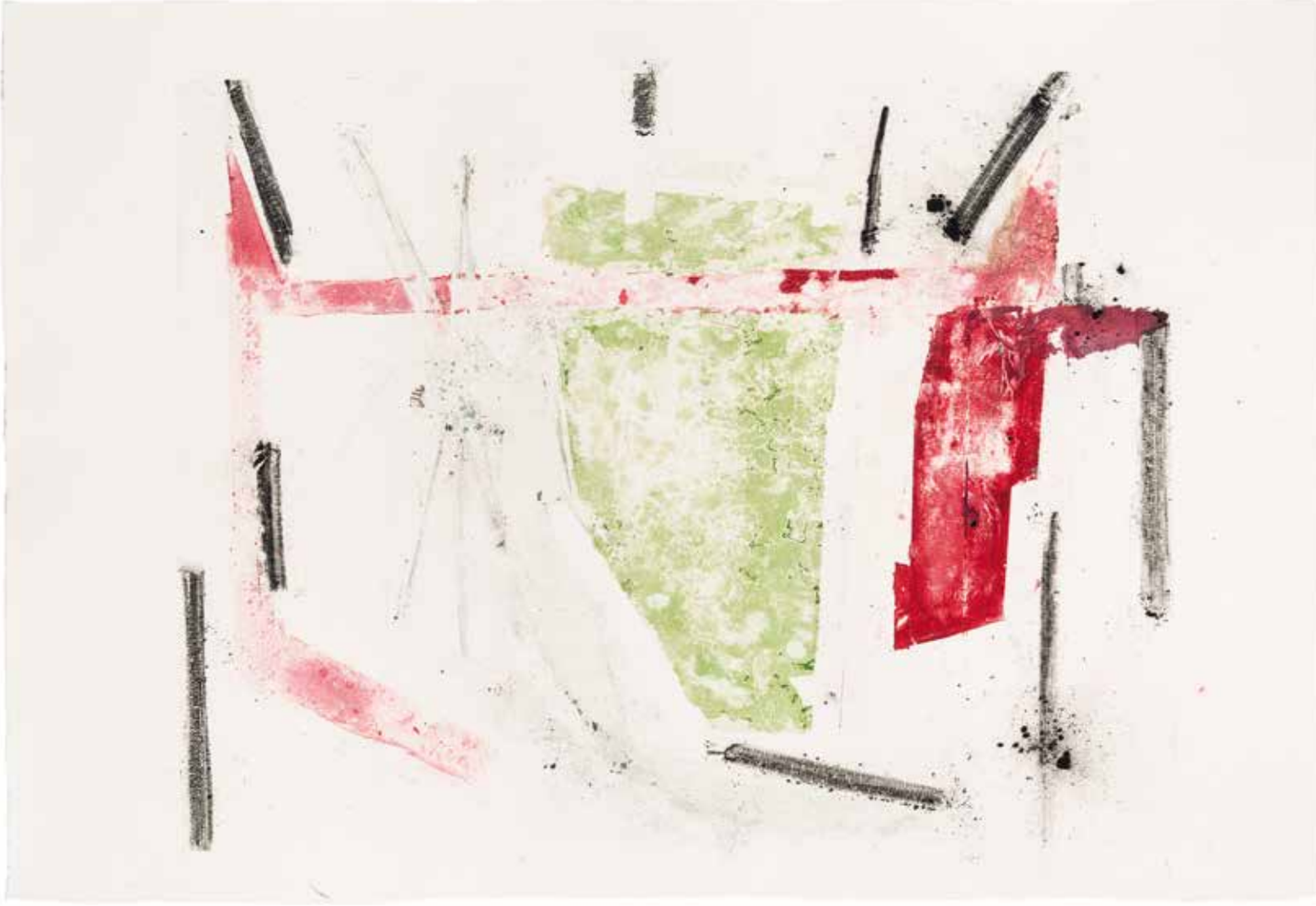



BONECO
ASA
ANJO





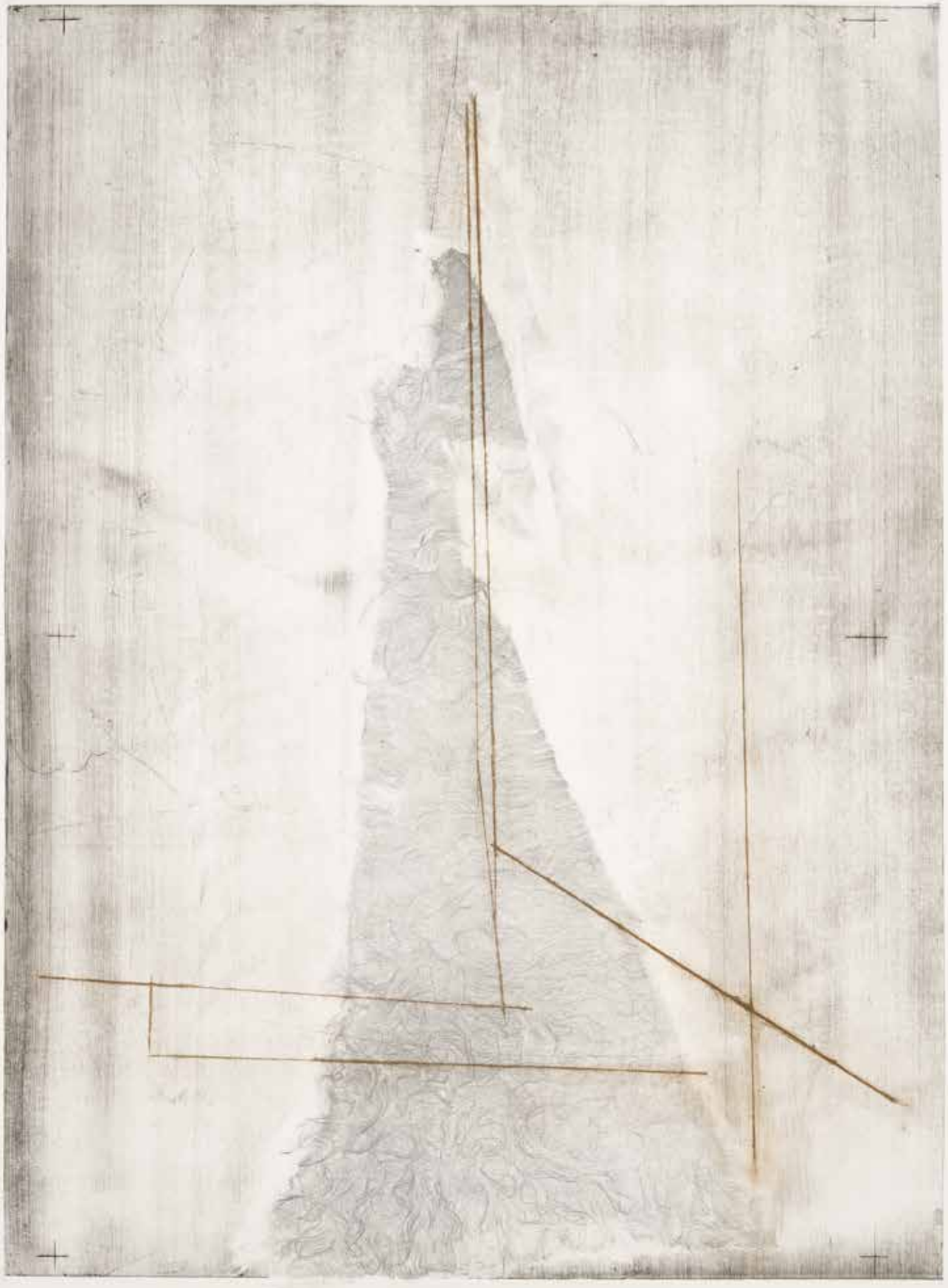


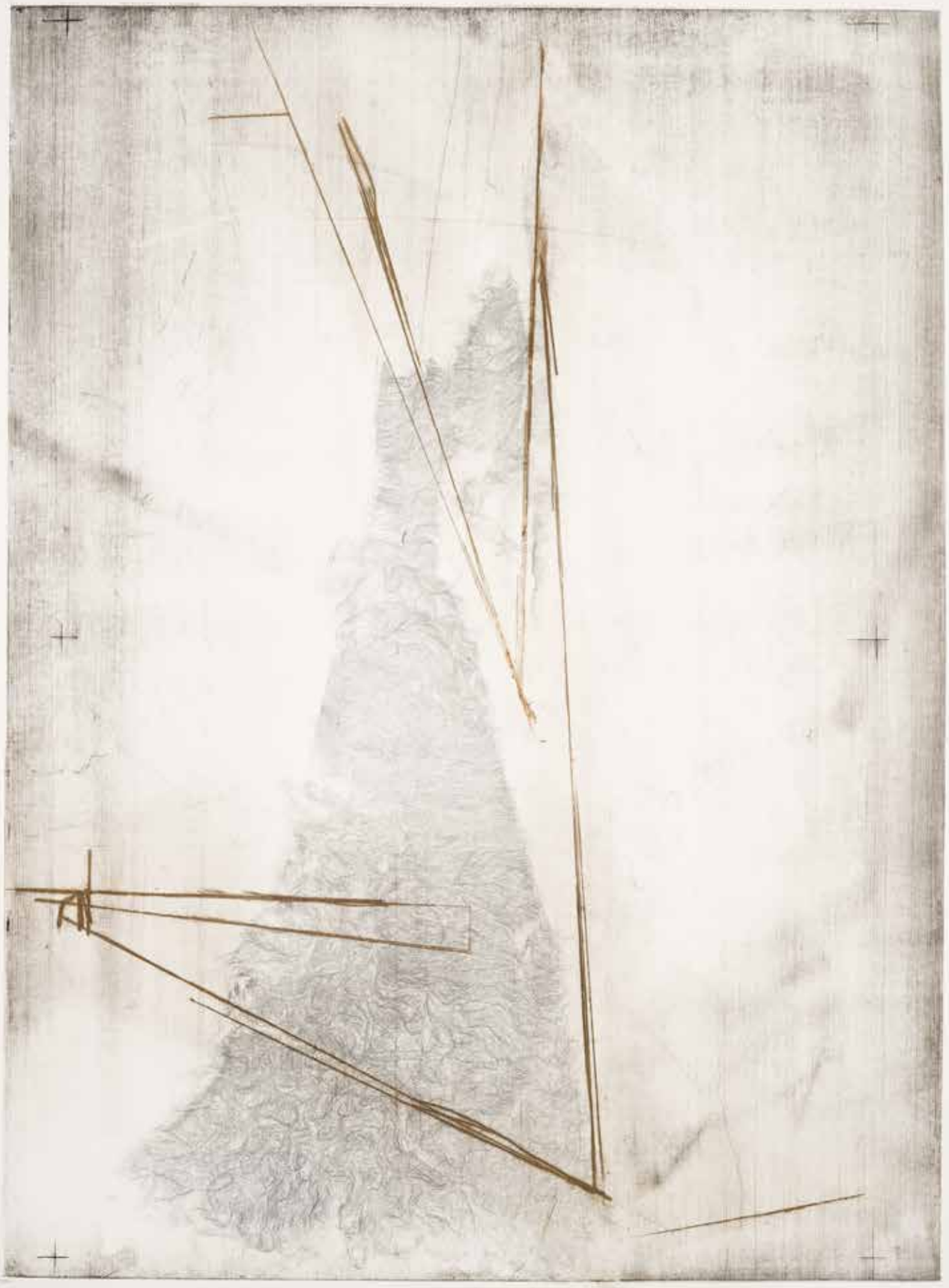


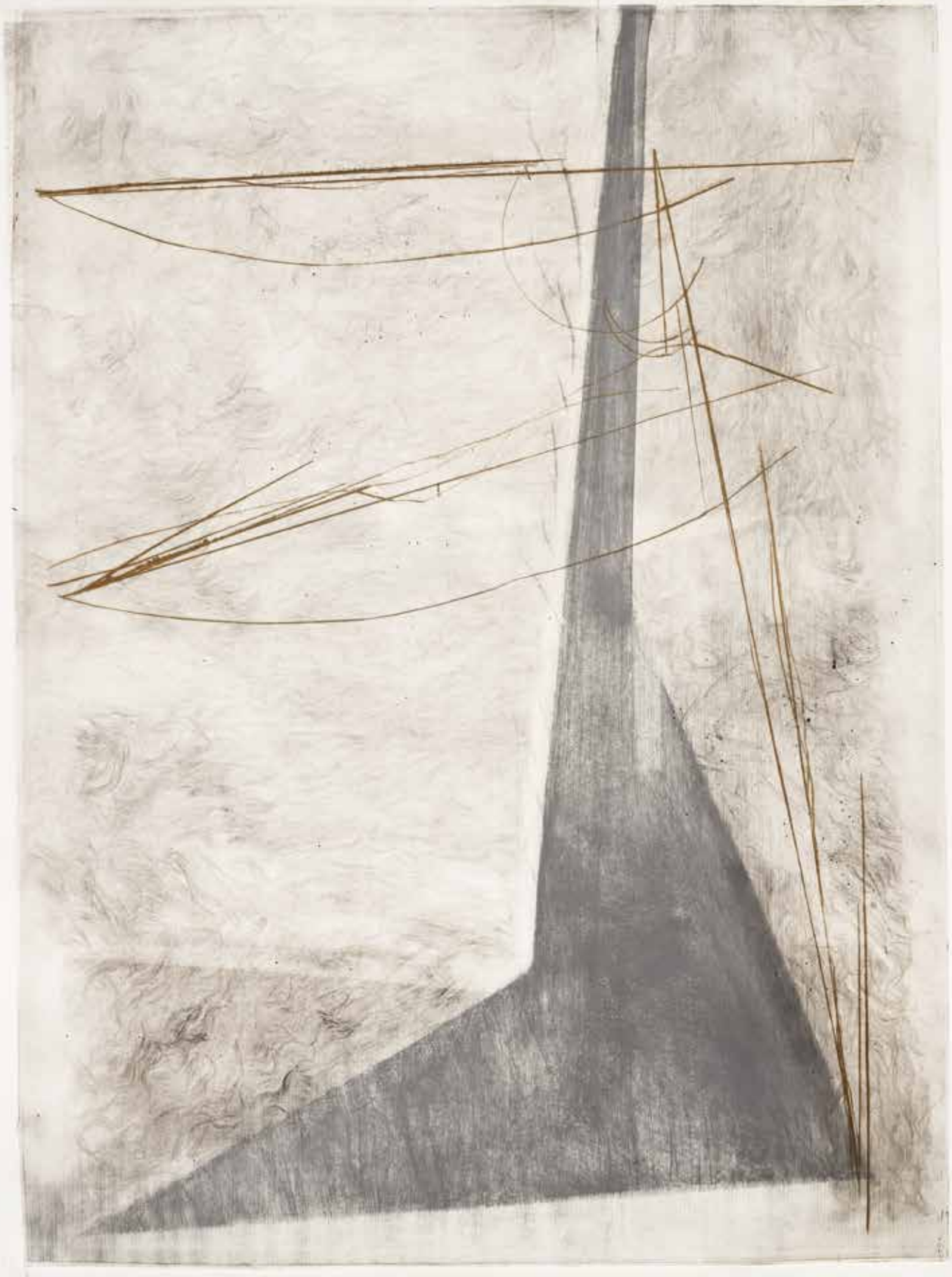
p. 74-75
cavaloporPierrô

p. 76-81
copod'águaporviolonceloo

Monotipia [monoprint]
Gravuras realizadas no programa Artista Convidado do Ateliê de Gravuras da Fundação Iberê Camargo, 2013/2014







Dádiva 2 - cavaloporPierrô
filme [film] 8'36''

CRONOLOGIA
CHRONOLOGY

NUNO RAMOS
São Paulo, 1960

1978 > 1982
Forma-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo.
Studied Philosophy at Universidade de São Paulo.

Globo da morte de tudo, 2012
Globo da morte, estantes de aço, cerveja, porcelana líquida, nanquim, barro diluído e mais de 1.500 objetos diversos [globe of death, steel shelves, beer, liquid porcelain, ink, diluted clay and more than 1.500 various objects]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Cortesia [Courtesy] Galeria Anita Schwarz
Foto [Photo] Pet Kilgore

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS [SOLO EXHIBITIONS]

1983
Sesc Vila Nova, São Paulo/SP

1987
Perspectivas Recentes da Escultura Brasileira, INAP-Funarte, Rio de Janeiro/RJ

1988
Museu de Arte Contemporânea, São Paulo/SP
INAP-Funarte, Rio de janeiro/RJ

1990
Gabinete de Arte, São Paulo/SP
Centro Cultural São Paulo/SP
Pulitzer Art Gallery, Amsterdam

1991
Gabinete de Arte, São Paulo/SP
Galeria Gesto Gráfico, Belo Horizonte/MG

1992
Centro de Estudos Brasileiros, Assunção
111, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre/RS

1993
111, Gabinete de Arte, Raquel Arnaud, São Paulo/SP

1994
Montes, SESC Pompéia, São Paulo/SP

1995
Milky-Way, Brooke-Alexander, Nova York

1996
Para Goeldi, AS Studio, São Paulo/SP
Às Vezes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória/ES
Matacão, Orlândia (permanent public sculpture), Orlândia/SP

1997
Manorá, Centro de Estudos Brasileiros, Assunção
Afogadas, Museu de Arte de São Paulo/SP e Centro Hélio Oiticia, Rio de Janeiro/RJ

1998
Noites Brancas, ARCO, Project Room, Madrid
Fungos, Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro/RJ
Galeria Camargo Vilaça, São Paulo/SP
Paço das Artes, Atelier Finep, Rio de Janeiro/RJ

1999
Nuno Ramos, Centro Hélio Oiticica, Rio de Janeiro/RJ

2000
Nuno Ramos, Museu de Arte Contemporânea, São Paulo/SP
Marémobília, (non-permanent public sculpture), Nova Almeida/ES
El Olimpo, Centro Cultural Maria Antonia, São Paulo/SP
Para Goeldi, second version, Casa Vermelha, CuritibaPR
Black and Blue, Museum of Contemporary Art, San Diego
Minuano (permanent public work), Barra do Quarai/RS

2001
Craca, second version (permanent public sculpture), São Paulo/SP
Maré, second version (non-permanent public sculpture), Palmas/SC

2002
Terra da Sede, Centro Cultural Maria Antonia, São Paulo/SP
Galeria Casa da Imagem, Curitiba/PR
Luz Negra, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo/SP
Pagão, Igreja do Rosário, Ouro Preto/MG; Escola Guignard, Belo Horizonte/MG
Fungos, second version, Museu da Inconfidência, Ouro Preto/MG
Galeria Gesto Gráfico, Belo Horizonte/MG
Dois Irmãos, coleção Maria Helena e Antonio Carlos Viana de Barros, Juqueí/SP

2003
Folha Seca, Centro Cultural São Paulo/SP
O que são as horas?, Museu da Pampulha, Belo Horizonte/MG
Calado, (*permanent public work),* Museu do Açude, Rio de Janeiro/RJ
Maré-caixão (non-permanent public work), Palmas/SC

2004
Morte das Casas, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo/SP
Nuno Ramos e Frank Stella, Nave 5, São Paulo/SP

2006
Nuno Ramos, Instituto Cultural Tomie Ohtake, São Paulo/SP
Umanoite, Arte21 Galeria, Rio de Janeiro/RJ
Ouro Negro, Matias Brotas Galeria, Vitória/ES
Ai de mim!, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo/SP

2009
Mar Morto, Galeria Anita Schwarz, Rio de Janeiro/RJ

2010
Fruto Estranho, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/RJ

2012
O globo da morte de tudo, com Eduardo Climachauska, Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro/RJ
3 Lamas (Ai, pareciam eternas!), Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte/MG

2013
Cal 87, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo/SP
Nuno Ramos, Anjo e Boneco, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo/SP
Nuno Ramos, Anjo e Boneco, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba/PR

2014
Hora da Razão, Caixa Cultural Rio de Janeiro/RJ

EXPOSIÇÕES COLETIVAS [GROUP EXHIBITIONS]

1983
Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba/SP

1984
Painéis, Paço das Artes, São Paulo/SP
Pintura, Centro Cultural São Paulo/SP
Arte na Rua
Segundo Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo/SP
Sétimo Salão Nacional de Artes Plásticas

1985
Casa 7, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro/RJ e Museu de Arte Contemporânea, São Paulo/SP
12 Artistas Paulistas, Galeria Subdistrito, São Paulo/SP
XVIII Bienal Internacional de São Paulo/SP

1986
Trienal de Nova Delhi, Índia
Segunda Bienal Internacional de Habana, Cuba
Bienal Latino Americana de Arte Sobre papel, Buenos Aires

1987
Expressionismo no Brasil, Heranças e Afinidades, XIX Bienal Internacional de São Paulo/SP

1988
Brasiljá, Leverkusen, Stuttgart, Hannover
Modernité, Musée de la Ville de Paris e Museu de Arte Moderna, São Paulo/SP
Anos 80, Galeria Arco, São Paulo/SP
Homenagem a Carlos Ziccardi, Galeria Subdistrito, São Paulo/SP

1989
10 Artistas, Atelier Fortunato, São Paulo/SP
XX Bienal Internacional de São Paulo/SP

1991
Brasil: La Nueva Generación, Museo de Arte Moderna de Caracas, Venezuela
BR-80, Galeria Itaú, São Paulo/SP
I Bienal Internacional de Pintura de Cuenca
Formas tri-dimensionais: a questão orgânica, Museu Municipal de Arte de Curitiba/PR
Galpão EMBRA, Belo Horizonte/MG

1992
Quatro Artistas da Coleção Marcantonio Villaça, Casa das Rosas, São Paulo/SP
Semana da Semana, Teatro Municipal de São Paulo/SP
Brazilian Contemporary Art, Parque Lage, Rio de Janeiro/RJ; Museu de Arte Contemporânea, São Paulo/SP
Latin American Artists of the XXth Century, Estación Plaza de Armas, Sevilla, Centre Georges Pompidou, Paris, Kunsthalle, Cologne e The Museum of Modern Art, Nova York
10 Artistas Paulistas, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/RJ
Gabinete de Arte, São Paulo/SP

1993
Poética, Gabinete de Arte, São Paulo/SP

1994
111, Bienal Brasil Século XX, São Paulo/SP
Mácula, XXII Bienal Internacional de São Paulo/SP
Espaço Namour, São Paulo/SP
A fotografia contaminada, Centro Cultural de São Paulo/SP

1995
Craca, XLVI Bieal de Veneza
Para Goeldi, XI Mostra de Gravura de Curitiba/PR
Lajes, Confrontos e Contrastes, Londrina/PR

1996
Desabadas, Exposição "Excesso", Paço das Artes, São Paulo/SP
Fornos, Camargo Vilaça, São Paulo
Coleção Rubem Breitmann, Museu de Arte Moderna, São Paulo/SP

1997
Série Mácula, Luz, Casa das Rosas, São Paulo/SP
Casa da Imagem, Curitiba/PR
Milky-Way, AsiEstalaCosa, Cidade do México
Arte Pará 97, Museu do Estado, Belém/PA
V Bienal Nacional de Arte de Guayana, Venezuela
Fornalha (non permanent public work), Avenida Paulista, São Paulo/SP
Diversidade da Escultura Brasileira Contemporânea, Instituto Itaú Cultural, São Paulo/SP
A Arte Contemporânea da Gravura, Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba/PR

1998
Navegar é Preciso, Centro Cultural São Paulo/SP
As dimensões da arte contemporânea, Museu de Arte de Ribeirão Preto/SP
Canibaliafetiva, A Estufa, São Paulo/SP
Camargovilaça bis, São Paulo/SP

1999
Manorá, second version, Por que Duchamp?, Paço das Artes, São Paulo/SP
Figuras, quase Figuras, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo/SP

2000
O Trabalho do Artista, Instituto Cultural Itaú, São Paulo/SP
Ultrabaroque, Aspects of Post-Latin American Art, Museum of Contemporary Art, San Diego, Modern Art Museum of Fort Worth,San Francisco, Miami Art Museum, Miami and Walker Art Center, Minneapolis
Brasil 500 anos, Fundação Bienal de São Paulo, Fundação Calouste Goulbenkian, Lisboa

2001
A Luz na Arte Brasileira, Centro Cultural Itaú, São Paulo/SP
Espelho Cego, Paço Imperial, Rio de Janeiro/RJ
O Olhar Hedonista, Museu da Cidade, Barra Mansa/RJ
Fim de Milênio, Museu de Arte Moderna, São Paulo/SP
Esculturas Brasileiras na Luz, Paço das Artes, São Paulo/SP
A Imagem do Som de Antonio Carlos Jobim, Paço das Artes, Rio de Janeiro/RJ
Bienal 50 anos, Fundação Bienal, São Paulo/SP
A Ótica do Invisível, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro/RJ e São Paulo/SP
Paralela, São Paulo/SP
Experiment-Experiência, Museum of Modern Art, Oxford
Políticas de la Diferencia, Centro de Convenções de Recife, Generalitat Valenciana, Valência.

2002
Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/RJ
Homenagem a Emanuel Araújo, Pinacoteca do Estado, São Paulo/SP
Violência e Paixão, Mostra Rio, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro/RJ; Centro Cultural Santander, Porto Alegre/RS

2010
XXIX Bienal Internacional de São Paulo/SP

2011
Europalia, FODASEFOICE, performance no Atelier Sidnei Tendler, Bruxelas

2012
Mostra SESC de Artes, SESC Pompéia, São Paulo/SP
Subverted, Ivory Press, Madrid, Espanha

2013
Moving – Norman Foster on Art, Carré d'Art Museum, Nîmes, França
Tomie Ohtake – Correspondências, Instituto Tomie Othake, São Paulo/SP
30x Bienal, Fundação Bienal de São Paulo/SP
Geração 80, Galeria Berenice Arvani, São Paulo/SP

LIVROS (LITERATURA) [BOOKS (LITER ATURE)]

1993
Cujo, Editora 34, São Paulo/SP

2000
Minha Fantasma, Edição do Autor, São Paulo/SP

2001
O Pão do Corvo, Editora 34, São Paulo/SP

2008
Ensaio geral, Editora Globo, São Paulo/SP

2009
O, Editora Iluminuras, São Paulo/SP

2010
O Mau Vidraceiro, Editora Globo, São Paulo/SP

2011
Junco, Editora Iluminuras, São Paulo/SP

LIVROS DE ARTE E OBJETOS [AR TIST'S BOOKS AND OBJECTS]

1995
Balada, Editora 34, São Paulo/SP

2001
Magalhães, The Coutts Contemporary Art Foundation

2002
Un coup de dés, Edição Galeria Fortes Villaça, São Paulo/SP

2003
Mocambos (paraGoeldi 3), livro e edição de gravuras, Museu de Arte Moderna de São Paulo/SP e Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro/RS

LIVROS SOBRE O AUTOR [BOOKS ABOUT THE ARTIST]

1997
Nuno Ramos, Editora Ática, São Paulo/SP

1999
Nuno Ramos, Editora Burti, São Paulo/SP

2002
Noites Brancas, Editora Casa da Imagem, Curitiba/PR

2004
Morte das Casas, Editora Casa da Imagem e Centro Cultural Banco do Brasil, Curitiba e São Paulo

2010
Nuno Ramos, Editora Cobogó, São Paulo e Rio de Janeiro.

FILMES E VÍDEOS [FILM AND VIDEO]

2002
Para Nelson (Luz Negra e Duas Horas), com Eduardo Climashauska

2003
Alvorada
Casco, com Eduardo Climashauska e Gustavo Moura

2006
Iluminai os Terreiros, com Eduardo Climashauska e Gustavo Moura

2010
Verme

Mar morto, 2008
Barcos, sabão e alto-falantes [boats, soap, speaker]
110 x 70 x 35 cm
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega

JORGE GERDAU JOHANNPETER
vice-presidente do conselho superior

The Iberê Camargo Foundation encourages the creation of original projects, developed especially for its headquarters. The success of their execution depends on the attentive work of the curators and the careful work of its staff and collaborators. Ensaio sobre a dádiva, an exhibition of Nuno Ramos curated by Alberto Tassinari, is a new departure in terms of use of the exhibition space and demonstrates the desire of the institution to bring the public closer to the arts developed nowadays in Brazil – one of the main goals of our project.

THE IBERÊ CAMARGO FOUNDATION

In *Ensaio sobre a dádiva*, Nuno Ramos presents a large installation comprised of a series of exchanges between objects and artistic languages. Taking the architecture of Alvaro Siza as a starting point, the artist develops two ideas of gift – the swap of a violoncello for a glass of water and the swap of a pierrot for a horse – in sculptures and videos that unfold in a relation of reciprocity.

In this exhibition developed especially for the Iberê Camargo Foundation, the artist intends to combine the anthropological idea of the gift, which is replete with symbolism, with internal references between the works and their meanings. Present in many societies studied by anthropologists, the gift can be seen as a system of exchanges of goods that is not based in economic value, but rather in symbolic value, establishing alliances between those involved.

The work of Nuno Ramos is visual and literary. Painting, sculpture, song, photography, video and film are elements of which the artist is a skilful practitioner. As a demonstration of the multidisciplinary nature of Nuno's work, the exhibition also includes 27 of his prints produced at the Iberê Camargo Foundation Print Studio.

The Iberê Camargo Foundation is grateful to the artist, the curator and to its staff, sponsors and other collaborators who have made this project possible.

Balada, 1995
Livro, pólvora e bala [Book, gunpowder and bullet]
225 x 165 x 6 cm
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega

THREE TIMES

SEVEN THEMES ON NUNO RAMOS'S ENSAIO SOBRE A DÁDIVA

111, 1992
Barro, breu, paralelepípedos, linotipia, chumbo, vaselina, folhas de ouro, notícias de jornal, cinzas de salmos bíblicos, fotos tiradas de satélite, bulbos de vidro e fumaça [Clay, pitch, paving stone, linotype, lead, Vaseline, gold leaves, newspapers articles, ashes of biblical psalms, pictures by satellite, glass bulbs and smoke]
Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega

1

I. THESE THREE ESSAYS, one textual and two visual, are very different from each other. While I was writing the first I was also engaged in research which I believe produced a very rich body of imagery. These are images that I grouped into visual notes which ended up acquiring their own autonomy in relation to the text. Hence the decision to assemble two visual essays separately, which are not intended to exhaust all the topics of the text but rather to relate to some of them, regardless of the greater or lesser importance of the topic in the written part. And although they are above all established through images, they also have something of the linearity of writing. While the text is in turn spatial to some extent. The line of writing often makes detours. It returns to something that has been said before, before completing a topic. It delays what will come afterwards. It suddenly leaps forward into what should come later. It refers back to a topic that has already been addressed. I get the impression that in one or another case the connection between the continuous time of writing and spatial discontinuity came imperceptibly from the way that Nuno's installation structures the space of Álvaro Siza, much more simultaneously than allowed by writing. Now and then delays, impulsiveness, repetitions or omissions appear in the text to describe a particular visual aspect that eluded me, but never the whole. Could the text be more organised? It would be different. With other rhythms. This segmentation also occurred when I thought about the uses for the images found during the research. They grouped themselves together, in a way. Dispersion became inevitable in the visual essays. Like many of Nuno's works, they are collections of fragments. That is how they arose: partly in mimesis of Nuno's work. And even when corrected and edited they lose none of the confusion mentioned above. As I gave up the struggle to put the time of understanding into a physical timeline, I decided to leave the essays as they appear, through the turning of the pages.

II. THE GIFT

Nuno Ramos planned the installation of Ensaio sobre a Dádiva [An Essay on the Gift] especially for the spaces of the Iberê Camargo Foundation, designed by Álvaro Siza. Before analysing Nuno's work, and its relation to that of Siza, it helps to understand, albeit briefly, the complex and diverse notion of the gift. It is a form of exchange in many of the societies studied by anthropologists. But rather than an exchange of things according to monetary value, it is more an exchange of presents, a genuine practical survival of the gift. When heads of state exchange presents they are performing a ritual that predates our capitalist economic formations. Before negotiating anything, they are stating an intention of reciprocal friendship through the gift.

Although an oversimplified and inaccurate explanation, it is one way of avoiding here the many complex ways in which the gift exists in various non-capitalist societies. Whilst more or less everything is worth money in capitalism, and the number of exchangeable thin-

gs, even the most complex, is undefined, the opposite occurs in societies where an important role is played by the gift: a small number of objects are exchanged, but the ways of exchanging them are so complex that our own operations of buying and selling seem almost rudimentary. We are the ones who seem primitive in this case.

Our society is economically complex because, in addition to things, we buy and sell money itself, and other papers such as stocks and shares and so on. And all this leads to interest, dividends, credits, etc. In the exchange of gifts, on the other hand, nothing is based on money, but instead it is the actual form of exchange and its intense symbolism that becomes more complex. These brief indications will suffice for this short essay and to establish that a gift is like giving something to someone for free, a present, and that it may be reciprocated immediately or even not be reciprocated as a thing.

In friendship, as we have seen, we exchange gifts, but that is not all. Although friendship does not organise social life as a whole, it is such a strong bond that to give to a friend is also to receive. And there are also other occasions when to give is to receive. The hospitality of opening one's home sees in the other, the guest, something that is also given on being received. The list is extensive, but immediately reciprocated donations in our society are practically confined to the private sphere of life. The hero and others admired by society are in this sense the only ones who traverse the barrier of private life, giving in a single gesture more than we expect with their whole life or their own death. Our mourning for them is therefore a social mourning. So we give our feelings, our joy, our sadness to those who have given us so much, made our lives somehow better, more valuable, in a value that cannot be measured, an ethical, aesthetic or scientific value; it does not matter because it then becomes a value for everyone.

III. CAVALOPORPIERRÔ AND COPOD'ÁGUAPORVIOLONCELO

The long history of Pierrot in western society is as complicated as understanding the gift as the background to exchange operations in non-western society. Nuno's installation thus addresses a term and a character that are hard to comprehend. The installation refers to two gifts: 1. The exchange of a cello for a glass of water; 2. The exchange of Pierrot for a horse. The first is achievable in practice. The second only on a symbolic level. Even if Pierrot is a character, he has to be embodied by an actor, and exchanging an actor for a horse implies a kind of slavery – the subject of circus tales, perhaps. But as the symbolism of Pierrot is extensive and varied, his transformation into something as a gift is artistically possible in many different forms.

Pierrot appears in the installation in two ways. One of the two rooms at the start of the visit on the top floor of Siza's building contains a video of a cello being exchanged for a glass of water, while the other room contains a video of Pierrot being exchanged for a horse. In one video Pierrot might well be exchanged. These two rooms also contain two sculptures suggesting exchange and equivalence between the two pairs: cello and glass of water and Pierrot and horse. It is not hard to connect cello and glass. But the sculpture of Cavaloporpierrô has to use various elements that are symbolic, since it would not be very easily to use a horse or a Pierrot literally. For the horse, Nuno has chosen a wooden merry-go-round horse. And since the wooden horse already suggests something circus-like, Nuno has used another device for the clown's face of Pierrot. Instead of an actor or a sculpture, he has arranged a music system playing Noel Rosa and Heitor dos Prazeres's Pierrô Apaixonado.

In the videos accompanying the sculptures in each room a glass of water from the sea is exchanged for a cello that returns to the sea, or is given to the sea like a religious offering. The glass is covered with a cloth, as if

it were in some way precious. The video therefore shows an exchange of gifts in which other offerings are implied: the glass of saltwater covered by a future offering (since the glass of saltwater is purifying and repels evil spirits) and the most beautiful giving, the giving of the sea. While the video of the horse being exchanged for a Pierrot involves the exchange of something kidnapped for something released. It is also an exchange of places. The place where the horse is confined (and is released) is the same one where the kidnapped, sacrificed Pierrot will stay. And kidnapped by motorcyclists, like the flash kidnappings so symbolic of the violence of everyday life, it is Pierrot who holds it together. And Pierrot is like that. We should dwell on him a little longer.

IV. PIERROT AND HIS OTHERS

In Noel's song of Pierrô Apaixonado, Pierrot accompanies his others, without which he does not exist, in one of the most deeply rooted love triangles in western art: Pierrot, Columbine and Harlequin. The trio has been linked inextricably since at least the 18th-century Commedia dell'Arte, born as a folk tale in contrast to classical theatre or comedy. But its classical appeal has never ceased to appear in the works of countless painters, musicians and writers. And if the carnival is the inversion of the popular and the classical, or an entanglement of both, one can understand why Pierrot in Brazil is sung of so often in the land of the carnival. From Noel to Lamartine Babo, Zé Keti and so many others "more than a thousand clowns in the hall", Pierrot is the ultimate carnival costume. But not just at the carnival. Circus clowns are also his descendants, sad dolls for laughing. Pierrot gives love but loses Columbine to Harlequin. That is the most established version of the triangle, although there are other variations.

Besides the carnival and the circus, Pierrot is also the predecessor of the classic clown, be it the classic and popular Pierrot of Chaplin, or perhaps those of Beckett and others. Circus, carnival, theatre and film –Pierrot, like Quixote, is almost everywhere. So he cannot fail to be the central figure of the installation. But, in a beautiful diversion, in the sculpture Cavaloporpierrô, he cannot be seen, only heard. And he can only be seen as an image in one of the videos. While in Noel's carnival song, in which the popular becomes classic in a way, as in all Brazilian song, Pierrot is, in a fully modern irony, completely ridiculed: A Pierrot in love/Who lived all the time singing/ Because of Columbine/ Ended up crying, ended up crying/ Columbine went to a bar/ Drank and drank, and then left/Saying: Pierrot you bore/Go have an ice cream with Harlequin/ Great love always has an unhappy ending/That's how it was with Pierrot/Given that great blow/He went off to drink vermouth and eat peanuts.

V. THE CLEAR HIDDEN CURVE

Marcel Mauss's The Gift was published in 1925. In a parody and homage, Nuno repeated the title in one of the essays in his book Ensaio Geral. And he adds in parentheses after the title "[a script]" The script is divided into three parts: Dádiva 1, Dádiva 2 and Dádiva 3, written for a film to be made by Nuno, Clima (Eduardo Climachauska) and Gustavo Moura, who had previously made the magnificent Iluminai os Terreiros, based on an idea of Nuno's, which is one of the most beautiful Brazilian films about Brazil – in this case a rural, suburban and nocturnal Brazil. Nuno considered taking each of the three parts of the script of Ensaio sobre a Dádiva as a starting point for his installation at the Iberê Camargo Foundation. And since there are three rooms on each exhibition floor, the first idea was to adapt one gift to each room.

On the fourth floor of the building Nuno reveals perhaps the Iberê Camargo Foundation's most expansive and distinctive space: the free, smooth wall, almost floating in the air from the ceiling to the third floor (measuring ten metres high and approximately 20 metres

from left to right, curving vertically inwards to form a curve something like a quarter of an ellipse). The different shapes that we see looking upwards or downwards, inwards or outwards, are more photogenic in the Iberê Camargo Foundation – or more attractive, given the unusual features that leap from each corner of Siza's building – than the almost 200 m2 of this curved curtain of the inside of the building opposite the galleries. And since the galleries open onto the empty space, the large curved surface always catches the eye. But it would be mad to look for a photograph of it from the hundreds of pictures of the Iberê Camargo Foundation on the internet. Siza's is the fundamental condition of the other spaces. That was how Nuno saw the empty space not vertically, looking downwards from the top floor of the Iberê Camargo Foundation, as a way of levitating things suspended against that curved wall with its undefined background, measured without accurate visual measurement. It is an empty space that from the viewer's eyelevel seems to bring air into the suspended cloisters of the galleries. I believe that this was basically how Nuno intuited the space of the installation in relation to Siza's space. And everything came from that intuition. From that felicity of art when the eye of the artist finds that of the other.

VI. FROM SIZA'S CURVE TO NUNO'S INSTALLATION

Just as Nuno simplified the exhibition spaces to use only the fourth floor, rejecting a vertical use of the building's atrium for example, he has also simplified the suspension of objects in the air. As the intervening room access crosses the atrium, two objects would seem to be thrust into the air at a right angle from the corner room and one diagonally from the other two, forming a slightly confused mixture of three elements, quite different from the right-angle intersections of Siza. Hence one element of the pair does not leave the middle room. And the other decisions come naturally. How many objects of the three pairs should be thrust into the atrium? Not earth and salt (the elements of Dádiva 1, described in the project published in Ensaio Geral). Their formless means that they need some kind of support or amalgamation. Which of the cello or glass will hang in the air? A glass would be almost like an acrobatic mannerism. Let the cello fly. And from the other pair, the horse or Pierrot? A Pierrot, like a kind of sculpture or wax dummy in air? Perhaps. But the counterpoint with the cello would be small and a Pierrot doll lacks the mime that gives it life. The horse, the wooden horse that rises and falls on a merry-go-round, or a rocking horse, does have air swirling around it. And so the Pierrot doll in the middle of the room? No. That would be some strange form of hyperrealism. But in addition to a Pierrot the script for Dádiva 3 has the aforementioned music by Noel, Pierrô Apaixonado. The song offers a way out. But how can a song become a thing? Through a sound system, as we have seen. So the two rooms and the two pairs are resolved. And the earth and salt in the middle room, what about those materials? They seem too disconnected. In a final perceptive choice Nuno choses to duplicate the sculptures formed by the other two pairs. One in brass and the other in aluminium, contrasting visually like gold and silver, the customary materials of gifts. And he also decides to connect them together, forming a double of the installation in the installation itself. And so the final arrangement is arrived at.

The cello flies in the air like Yves Klein's leap or the dive of Paestum. On a base in the room, the glass, cello-glass. What is a dash here, a simple "–" between the air and the floor of the room is a boat, a piece of boat, the arm of scales that connect and balance the cello and the glass, inherited from cubism. So many boats are suggested by Siza's shapes in a building on the shores of Lake Guaíba! And there is a boat here as well inside Siza's space, curved like the side of a boat. And there are

so many boats in Nuno's work as well. A boat that navigates here, although halted, yet sailing against Siza's curved backdrop. And in these encounters of things and shapes does the cello play for the wooden horse in the air? A piece of roller-coaster track will lead to the sound system at the other end playing Noel's Pierrô Apaixonado. Pierrots and horses merge together with the history of art. Art is everywhere here. Together with its secret of the model and the copy. As a kind of Egyptian tomb unearthed, the aluminium and brass copies of Copod'águaporvioloncelo and Cavaloporpierrô, along with the pieces of boat and the track that connect the sculptures, seem to be rescued by the fluids running through them: morphine in one, glucose in the other. Lethargy, sleep, alertness, vigilance – balanced and exchanging properties. And the copies of the models elevated in the air are, in contrast, well supported and aware of themselves on the ground. So self aware that they are as continuous and unified as a Moebius strip.

VII. TWELVE GIFTS

Nuno's installation has at least twelve gift-like exchanges. The two most immediately recognisable are the sculptures symbolising the exchange of a cello for a glass of water and the exchange of Pierrot for a horse. These are similar to the other (four gifts) shown in the videos, in which one thing is exchanged for another. Changing of place in the videos is the temporal equivalent of the spatial figures (piece of boat and section of track) that connect the two poles of each gift. Languages considered interchangeable are just that, sculpture and video, one the gift of the other. Languages are exchanged. So we have six gifts. But the glass of seawater covered with a cloth for a future exchange and the cello given to the sea are two more: eight gifts. The next gift would be Pierrot. But Pierrot does not exchange, he is only exchanged, although what he gives is love. That is the key element of Nuno's installation, although it is the least visible. He is exchanged for a horse with the help of a piece of roller coaster.

Because of the love that he gives, without recompense, Pierrot can be seen to be in "constant difficulty". Pierrot is Nestor, as sung in Ismael Silva's samba Antonico. Of the many versions and variations of Pierrot, Nestor is a good example. In the samba Antonico is asked to intercede for Nestor. The person who asks is a friend of Antonico. The key lyric, without which the samba would not be so candid in tune and lyrics: "Do it for him as you would for me". It is a samba of friendship and giving, in which one friend asks another (Antonico) to help another (Nestor). Nestor is the recipient. While the person asking Antonico receives nothing. They are friends, giving and receiving their friendship. But in addition to the supreme gift of friendship the samba asks of someone who has nothing, but who also has everything, "because in the samba no one does what he does." The sad figure of someone dispossessed of everything, but who in art is unequalled, is that of Pierrot. At least since Romanticism, the myth of Pierrot is about someone who loses all, but who has all the love of the world. His friend is the Moon.

But later, in the more recent tradition of modernism, the Moon becomes the place of Pierrot. His unrequited love for Columbine isolates him in the world of the Moon. From artist and unrequited lover Pierrot becomes just artist, or rather, the personification of the artist. That is the metamorphosis that transforms the Pierrot of the Commedia dell'Arte into the Moonstruck Pierrot, who is no less important, considering the number of artworks in various art forms that have sung of him, of which perhaps the most important is Schoenberg's Pierrot Lunaire

The movement in Nuno's video, in which Pierrot is removed form the streets and captured, is similar to this historic transition of the Commedia dell'Arte Pierrot of the streets, the carnival or circus to the classic Pierrot

and the incarnation of the artist as Moonstruck Pierrot. Although Nuno's installation also has the circus and carnival form, it is the transformation of the Pierrot of the streets into the Moonstruck Pierrot that is important. Tied to a room or to a music system, will he reach the Moon? To then ride on the wooden horse? Will he take the cello with him? Will he drink a glass of vermouth as in Noel's song, transformed seawater? None of these elements is unfamiliar to the figure of the Moonstruck Pierrot. On the Moon he has his guitar. He has his glass of absinthe. And in the absinthe he sails on an imaginary boat. These elements, the guitar, the boat and the absinthe, appear in many paintings of the Moonstruck Pierrot. Their source is Albert Giraud's 1884 50-poem work Pierrot Lunaire, of which twenty-one selected poems translated into German served as the starting point for Schoenberg's work. The latter's inventiveness and boldness in 1912 brought Giraud's work greater renown than it may otherwise have achieved, but it is the source of numerous works by other artists.

But Pierrot's destiny may not be the Moon. Pierrot changes not just historically but in the work of each artist. So Pierrot's sadness can be inverted. In Leoncavallo's opera Pagliacci, the trio of Pierrot, Columbine and Harlequin is represented by a play within the opera itself. Canio, who portrays Pierrot, ends up experiencing Columbine's jealousy outside the play as well, since Nedda, who plays Columbine, is jealous of him through Beppe (Harlequin). Pierrot's sadness ends up affecting the opera itself, or at least Canio, who kills Columbine, killing Nedda and breaking the barriers between theatre and life, yet still within a theatrical performance, of course.

The ninth gift of Nuno's installation lies in the duplication of the sculptures in silent copies whose metal casting draws them closer to traditional language. As in others of Nuno's works, duplication here has a regenerative function. At least since the 1992-93 installation 111, one of his key procedures has been regeneration through a kind of duplication of what has died or been destroyed. The wreckage, the residue, taken as such but connected to others to acquire form and structure, is one way of understanding much of Nuno's work. And it takes place through a kind of enchantment. The darkest element is connected, amalgamated, alluded to and duplicated, as if retaining the evil energy and releasing the good. The evil that overcame Canio is avoided here. And since the duplicated sculptures are differentiable but connected the number of gifts increases to eleven. If Pierrot reaches his friend the Moon on a wooden horse, playing the cello, drinking vermouth and eating peanuts, it will be due to a kind of restraint of evil, processed by duplication in the solitary part of the installation. There is also an exchange in this, or rather, a gift. Like a present to be guarded carefully – malign if lost – so that good can be done.
We do not just give things when we give presents. We give symbols. And some of them are amulets. The obscure part of the duplicated installation is that amulet for protecting the good part. And it does not matter if it resembles fairytales. It is almost impossible to look at a painting, drawing or sculpture by Nuno without being carried off to disturbing jungles of amazement. And the final gift perhaps helps with that. For maybe the Moon is not so distant. In the space that Siza has given to Nuno and with which Nuno has repaid Siza (the final gift, the twelfth) there is a splinter, a crack of light, which is perhaps waiting for Pierrot, Moonstruck Pierrot. He will find the Moon. For if not the Moon, what else?

2

I. NUNO RAMOS'S ENSAIO SOBRE A DÁDIVA aims almost for the impossible: a combination of the anthropological notion of the gift, as it survives today, with the figure of Pierrot, particularly the Moonstruck Pierrot.

The gift involves the exchange of things in a way that symbolically affects those who exchange them. And objects are exchanged whose value is symbolic rather than monetary. But Pierrot is an introvert who often prefers mime to speech. While the Moonstruck Pierrot lives literally in the world of the Moon. What is exchanged? The Moonstruck Pierrot is a symbol of the artist, however, in his inventive solitude. Pierrot gives us the artwork. And it is to Pierrot, however many there are, that we are grateful. His gift is the exchange of art. A circular movement of giving and receiving (and receiving and giving). A little like the form of exchange of gifts known as Kula.

Kula, as the map above shows, involves the inhabitants of the Trobriand Islands exchanging bracelets of white shells (mawli) for necklaces of red shells (soulava). The former are given in an anticlockwise system and the latter in a clockwise one. Kula, like every exchange of gifts, is difficult to understand. The advantage of Kula for an initial rudimentary understanding of the gift lies in the two circles that involve the reciprocity of the exchange and make it spatially understandable. This symbolic reciprocity allows one to consider the survival of the gift in contemporary society. Both bracelet and necklace are circular in shape. There is a circular structure both to the exchanges and to the objects exchanged. In this sense the Kula is perhaps the easiest gift to visualise, albeit understood in a rudimentary way. But it in terms of poetic understanding it does help to form circularities through an installation like Nuno's, together with the use of circular objects like the glass, the curved tracks and boat, and various curved parts of the cello. And perhaps even the waxing (or waning) Moon of Pierrot's cap and the actual Moon of the Moonstruck Pierrot.

II. PIERROT is an inexhaustible topic. An English-language Wikipedia article gives a good idea of its scope and multiplicity. One of the most famous pictures of Pierrot was painted by Watteau, depicting the actor known as Gilles standing in front of other players from the Commedia dell'Arte. The painting in the Louvre dates from 1718, a period in which the popular theatre of saltimbanques travelling players spread across France and thence into painting. The introduction of mime as the definitive interpretation of Pierrot is attributed to Jean-Gaspard Deburau. With the stage name of Baptiste, Deburau played the part of Pierrot for many years. In Marcel Carné's 1945 film Les Enfants du Paradis, Deburau is played by the great French actor Jean-Louis Barrault. Scenes from the film are easy to find on YouTube. They are excellent. The sadness and isolation of Pierrot, his rejection in Watteau's painting, can be compared with the expressive agility of Baptiste one hundred years later (as portrayed by Barrault, also one hundred years later).

Baptiste's son Charles Deburau continued to play the part of Pierrot just as well as his father had. Nadar's photograph from 1854 depicts Charles playing Pierrot as a photographer. He does not look at the viewer. It is the camera that seems to be looking at us more. And the shadows of the camera suggest legs, which added to the tripod form a kind of quadruped. Pierrot's right hand lifts the top of the camera as if revealing its secret, which is none other than the photograph it might be taking, while Pierrot's left had points to the eye, the camera lens, as the key point of the scene, since Pierrot is looking downwards, just pointing at the camera and no longer wearing the same baggy clothes of the Pierrot in Watteau's painting of one hundred and fifty years earlier. And one hundred years later, Barrault not only played Baptiste but also a Pierrot who looked very much like the one played by Charles.

III. THE MOONSTRUCK PIERROT appears in art particularly after Schoenberg's musical composition of 1912, although Giruad's poem on which it is based dates from

1884. The attributes of Pierrot change. He is isolated in the Moon. And in the world of the Moon he is accompanied by a guitar (in Nuno's sculpture by a cello), a bottle (in the sculpture, a glass) etc. 20th-century painting contains so many versions of the Moonstruck Pierrot that it is perhaps worth dwelling on a few to show his new attributes. The two Pierrot's by Juan Gris, one from 1919 and the other from 1921, do not change the subject matter greatly, merely how it is portrayed.

The 1919 Pierrot even has a glass instead of a bottle. In the 1921 version his cap is white and round like the Moon. And in 1924 Klee continued the circularity of the Moon to paint one of the most intense Moonstruck Pierrots there is. Pierrot's head is drawn with two circles offset from each other. The shape of the upper one is both the Moon and his cap, and the lower one is both Moon and chin. And the ruff of Pierrot's clothing is also constructed from two arcs in a mirror image. The full geometry produces eyes that are frightened and frightening, as in many of Klee's pictures. On a background of cool colours, Pierrot has the yellow of the full Moon as it rises on the horizon. A horizon it moves away from, for the two circles also show the Moon rising in the sky. Klee's Pierrot is a solitary Pierrot, somewhere between sad and shocked, perhaps amazed. I do not understand some of the shapes of the painting, but it seems to me to be a Pierrot, like Nuno's kidnapped and imprisoned Pierrot, that imprints on us the form of his own isolation.

Chagall's Moonstruck Pierrot is completely different from Klee's. In this 1969 lithograph the Moonstruck Pierrot is riding a horse. The reason may come from Chagall's great affection for the circus. His flying characters have something circuslike about them even when not from the circus. For it is hard to understand anything lunar abut the print otherwise. The hair and clothing are not reminiscent of Moonstruck Pierrot or even the older Pierrot. There may be something autobiographical in Chagall's carnivalesque mixture of the Moonstruck Pierrot and the circus. That mixture also exists in Nuno's sculpture, which connects (moonstruck) Pierrot with a horse (as in the Chagall) by means of the roller-coaster track, which also has something circuslike about it.

IV. THE ROLLER-COASTER TRACK that connects Pierrot with a wooden horse in the sculpture Cavaloporpierrô comes from the circus elements that some of Nuno's more recent works have adopted. The closest work in this sense is the 2012 O Globo da morte de tudo made with Eduardo Climachauska, which involved motorcyclists riding around two globes of death connected to shelves filled with vanitas objects. The shaking of the globes causes the objects to fall from the shelves and complete the work. The carnivalesque that has also appeared in many of Nuno's works is both an inversion and mixture of the low and high and aspects that recall the Brazilian carnival. It first appears in the final painting he made for the 1989 São Paulo Biennial. The juxtaposition of the widest range of waste materials acquires a plastic force that had previously not existed in Nuno's work, beginning a series of paintings that continue to this day and which are some of the most significant in the history of Brazilian painting.

Aspects of the circus also appear in Nuno Ramos's latest drawings, particularly in the 2013 Anjos e Bonecos series, which is perhaps the most beautiful series of drawings, in which, along the same lines, angels are dolls that fly and turn into jugglers. The idea of throwing things into the air, like the cello and the horse in Nuno's installation, is a recent element of his work. Mostly he has explored the elements of earth, water and fire. Unless I am mistaken, air is more recent. And it seems to me to relate to the greater clarity of the elements in the installation in comparison with others he has made. And to the more defined structure of the drawings.

It is rare for man to leap through the air, and it is worth referring here to two unforgettable leaps in the history of art separated by 2,400 years. The Paestum Diver and Yves Klein's performance of a leap for the camera. Both of which are mentioned above.

V. THE PIECE OF BOAT that connects the glass with the cello in Copod'águaporvioloncelo has a long history in Nuno's work. The boat is one of the objects that has appeared most often in his work. And, as mentioned above, it resembles Siza's ramps. The choice of the boat to connect the cello with the glass seems to come as much from his own work as from its encounter with that of Siza.

VI. GIVING TO THE SEA, which is what happens to the cello in one of the installation videos, also occurs in others of Nuno's works, such as the 2000 Marémobília, in which objects are embedded in the sand like the musical instruments embedded in rocks in the 2003 Pagão.

VII. EARTH AND SALT are the two materials exchanged in the original script for Ensaio sobre a Dádiva and were abandoned in the installation. These earthly materials were used in the 1994 installation Montes at SESC -Pompéia de São Paulo, designed by Lina Bo Bardi. So there is a history of Nuno's installations in dialogue with architecture, as in the 2003 O que são as horas? dialoguing with Niemeyer and other architects like Foster and Reydi, without extending the list too far. In the flat space of SESC with its reflecting pools, Nuno arranged mounds, elevations from the ground, between horizontals and verticals, like the vertical pillars supporting the building in a counterpoint to the reflecting pools.

3

I. THE MAIN CURVE AND RIGHT-ANGLED DIVISIONS OF SIZA'S EXHIBITION SPACE played a decisive role in how Nuno considered the installation. A view of the right-angled division of the space, as shown below, reveals how the middle room has only one point of access to the internal atrium of the building. The parapet in the middle of the photograph joins the room that connects it with the right-angled room. These two corner rooms communicate with the middle one not just though doorways but also through the voids provided by the continuation of the parapets inside the middle room.

A top view of the model of the building also helps in understanding that spatial arrangement. The middle room, which corresponds to the larger space on the left and which has a trapezoid plan, only communicates visually, not spatially, with the vertical void defined by the large curve. It was this sense of space that led Nuno to consider two pairs of objects for the installation, symbolising two gifts, rather than three pairs, one in each room, for the pair from the middle room would swing out diagonally into the atrium and would confuse the shape of the other two pairs coming out at right angles from each room and therefore parallel to the parapets.

But the great curve that defines the central atrium and against which the cello and the wooden horse would be seen also played a part in the decision.

Against that tall curving backdrop the cello and the wooden horse become clearer and follow the dynamic of the right-angled interception of the ramp parapets with the two rooms, which is dynamic and rhythmical due to the different levels on which it occurs. And that intersection of the straight parapets of the rooms with the curving ramps was incorporated into the similarly curving track and piece of boat in Nuno's installation.

II. THERE ARE MANY EXAMPLES OF DUPLICATIONS in Nuno's work. At the 1995 Venice Biennale Nuno exhibited the work Craca in two ways. Outside was a wave -shaped sculpture in which a wide range of marine life and birds coalesced in a thick sheet of aluminium. Inside the building Nuno displayed the clay moulds used for the sculptural forms outside.

In the 1992 work 111, Nuno arranged a pair of parallelepiped shapes for each of the 111 dead in the Carandiru massacre, in a procedure similar to the tombs of the dead whose remains were missing in Ancient Greece. While the 1994 work Balada is a bookwork made by shooting a bullet into a book. The open pages produce similar shapes according to the tear made by the bullet.

III. ENCHANTMENT is a word I have often used when writing and talking about Nuno's work, and I believe it to be one of its fundamental features, and one which I fear may exhaust itself like all repetition. One image may serve to convey the idea that disconnected items come together in Nuno's works in a continuity that structures the work into something amazing. In the 2004 Choro Negro, marble becomes rosin and rosin also seems to be marble.

IV. BRINGING TOGETHER DIFFERENT ART FORMS is another way in which Nuno unites different elements. Similar to the installation for the Iberê Camargo Foundation, the 2010 Fruto Estranho exhibited at MAM Rio de Janeiro, includes a video alongside the sculptures. As in the current installation, there are also cellos, for one work does not just contain several enchantments or different art forms in an installation. Nuno's visual vocabulary is often repeated to take on new meanings. Somehow I am unable to rid myself of the idea that trees supporting aeroplanes recall the trees in fables in which one thing becomes another. But that is how they seem to me.

V. PARODY is another way in which Nuno changes one thing into another. His book Ensaio Geral, contains a script for a video that is a parody, not to say a pastiche, of Ismael Silva's song Antonico. Since it is the subject of part of this essay, it is worth comparing one thing with the other.

Antonico (a script)

Characters: Two men
Places / objects: Washroom, basin
A man enters the washroom and goes to the basin. He looks in the mirror (the mirror is the camera):
– Would you do for him as you do for me?
He lowers his head and washes his face emphatically with his hands. Another face appears (bearded, for example) when he raises his face to the mirror (the camera) and says:
– No. I wouldn't.
He lowers his head and washes his face again, with strong movements like before. The first face appears when he raises his head. He looks at the mirror (the camera) for a few moments.
Credits. Ismael Silva's song should not play in the background.

VI. LITERATURE occupies almost half of Nuno's output. And in the art forms in which he is not the author, such as architecture or theatre, he relates to the former though installation and to the latter through transcriptions of his own writings. The common thread running through all his work is painting, but now, in 2014, we need to add poetry. Sculpture, songwriting, photography, video and film, he is comfortable with every art form. But by and large his work can be divided into the visual and the literary. And the literary genres can be divided, roughly, into four: 1.Essays; 2. Short stories; 3. Poetry. I cannot

find a name for the fourth genre. Perhaps Fabulous Essays would serve. Cujo and Ó fit into this genre. They are freer forms of writing, in which anything may appear, from morning coffee in the café to reflections on cosmonogy. And on it goes. Comical, disturbing, obsessive and here and there illuminating. I think that the most significant of Nuno's six books is Ó, from 2008. On the one hand endless content, on the other words. Or they come together in a feast of letters, sometimes boring, sometimes celebratory. The 1993 Cujo is a kind of preparation for Ó. The 2007 Ensaio Geral is a collection of critical essays, art projects, and memoirs. The more artistic the texts, the more disturbing I find them. The critical essays always have revealing moments but there is something inventive about them, as if Nuno's sense of enchantment never leaves him. That may be why I find it hard to read his stories in the 2001 Pão do Corvo and the 2010 O Mau Vidraceiro. Perhaps the distinction between imagination and fantasy in Coleridge is relevant here. If I understand it correctly. I look for fiction in the stories. I find the unbelievable. But not like I do in Ó. In Ó everything is possible because the genre allows it. I get stuck with the stories. Maybe it is unfamiliarity with the prose of modern fiction, for it is difficult to find something in Nuno that does not enchant me, to continue the theme. And I have the same difficulty with his poetry and the 2010 book Junco. But it is a difficulty that I understand. It is hard to find poetry as rhythmical as Nuno's. Even when I understand nothing I am reading and have to go back over it, I only finish the poem, for the rhythm continues on its endless course. Unlike the stories, I cannot stop reading. The final poem of Junco, number 43, has the rhythm of Drummond's Máquina do Mundo. Or rather it has a rhythm that repeats and changes Drummond's. But the meaning escapes me. And once again, the enchantment, which is also a chant, of sprites and witches, comes to mind. It is as if Nuno were pronouncing the intelligible so well that its abracadabra hurls me into the interior, while the poem ends on the beach. That unique ability of uniting many things into a single art form, or various art forms or various genres of an art form that invents, that controls some forms in relation to others and makes them flow in an amazing continuum, is what makes his art great, either through precise voice and acute and challenging diction or through a no less precise and incisive apprehension of space.

VII. CRISTAL DE BOHÊME is the title of the last poem of Albert Giraud's Pierrot Lunaire. It is not included in Schoenberg's Three times Seven Poems from Albert Giraud's 'Pierrot lunaire', more commonly known just as Pierrot Lunaire. Bohemian Crystal is not one of the twenty-one chosen poems. Since I have already translated the title from the French, I will also hazard a free translation alongside the curved space of Siza.

A moonbeam locked away
In a beautiful Bohemian bottle
That is the magical poem
In whose roundels I have rhymed

I am dressed as Pierrot
To offer the one I love
A moonbeam locked away
In beautiful Bohemian bottle

For this symbol to be expressed
My dear one, all of me:
Like Pierrot in his sad pale face
In my made-up mask I feel like
A moonbeam locked away

Choro negro, 2004
Mármore, breu e resistência elétrica [Marble, pitch and electric resistance]
110 x 130 x 246 cm
Foto [Photo] Eduardo Giannini Ortega

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO [IBERÊ CAMARGO FUNDATION]

Conselho Superior [Chief Advisors]
Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Eduardo Haesbaert
Istelita da Cunha Knewitz
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Maria Coussirat Camargo (in memoriam)
Mariza Fontoura Carpes Asquith
Renato Malcon
William Ling

Presidente do Conselho Superior [President of the Chief Advisors]
Maria Coussirat Camargo (in memoriam)

Vice Presidente do Conselho Superior [Vice President of the Chief Advisors]
Jorge Gerdau Johannpeter

Diretor Presidente [CEO]
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

Diretor Vice Presidente [Director Vice President]
Rodrigo Vontobel

Diretoria [Management]
Carlos Cesar Pilla
José Paulo Soares Martins
Tulio Milman

Comitê Curatorial [Curatorial Board]
Agnaldo Farias
Fábio Coutinho
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt
José Paulo Soares Martins

Conselho Fiscal – titulares [Financial Board – members]
Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal – suplentes [Financial Board – substitutes]
Gilberto Schwartsmann
Ricardo Russowski
Volmir Luiz Giglioli

Superintendente Cultural [Cultural Superintendent]
Fábio Coutinho

Gestão Cultural [Cultural Management]
Pedro Mendes

Equipe Cultural [Culture Team]
Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo
Anna Mondain-Monval

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura [Collection and Print Studio Team]
Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa [Educational Team]
Camila Monteiro Schenkel
Michel Flores

Mediadores [Museum Mediator]
Ana Carolina Klacewicz
André Sant'Anna Günther
Bruno Salvaterra Treiguer
Carolina Bouvie Grippa
Caroline Cantelli
Chana de Moura
Denise Walter Xavier
Fernanda Bastos Vieira
Fernanda Feldens
Luiza Bairros Rabello da Silva
Maria Teresa Almeida Weber
Matheus dos Santos Araujo
Tomás Culleton

Equipe de Catalogação e Pesquisa [Cataloguing and Research Team]
Mônica Zielinsky
Clarissa Reschke Martins
Lucia Marques Xavier

Equipe de Comunicação [Comunication Team]
Elvira T. Fortuna
Thaís Leidens

Site e Redes Sociais [Website and Social Networks]
Adriana Martorano
Laura Schuch

Assessoria de Imprensa [Press Office]
Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Equipe Administrativo-Financeira [Administration and Finance Team]
José Luis Lima
Carlos Huber
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Margarida Aguiar
Maria Lunardi
Pedro Fanti
Ricardo Pfeifer Cruz
Roberto Ritter
William Camboim da Rosa

Gestão de Parcerias [Partnerships Management]
Michele Loreto Alves

Consultoria Jurídica [Legal Advisor]
Ruy Remy Rech

TI Informática [IT]
Marcio Jose Schmitt – ME

Manutenção Predial [Building Maintenance]
Newton Tomaz
TOP Service

Segurança [Security]
Elio Fleury
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

Estacionamento [Parking]
Safe Park

Cafeteria [Cafeteria]
Press Café

Loja [Shop]
D'arte

FUNDAÇÃO IBERE CAMARGO
Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

Realização [Realization]
Fundação Iberê Camargo

Curadoria [Curator]
Alberto Tassinari

Assistente do artista [Artist Assistant]
Bianca Azevedo

Desenvolvimento de projeto técnico [Development of Technical Design]
Allen da Cunha
Marília Teixeira

Produção escultura Dádiva 1 [Production Sculpture Dádiva 1]
Alexandre Moreira
Marcelo Moreira

Produção escultura Dádiva 2 [Production Sculpture Dádiva 2]
Belas Vista

Calculista [Reckoner]
Paulo Almeida

Fundidor [Founder]
Jamil Fraga

Edição de gravuras [Edition Prints]
Eduardo Haesbaert
Marcelo Lunardi

Montagem [Installation]
Ilha imagem

Seguro [Insurance]
Ace seguradora

Corretora [Broker]
Pro Affinité Consultoria
e Corretagem de Seguros

Identidade Visual [Visual Identity]
Pubblicato Design Editorial

Coordenação de Produção [Coordinating Production]
Carina Dias de Borba

CATÁLOGO [CATALOGUE]

Coordenação Editorial [Editorial Coordination]
Adriana Boff

Texto [Text]
Alberto Tassinari

Tradução [Translation]
Nick Rands

Revisão [Proofreading]
Camila Fialho

Projeto Gráfico [Graphic Design]
Pubblicato Design Editorial

Fotografias [Photographs]
Fábio Del Re:
exposição [Exhibition] p.: 35-44
gravuras [Prints] p.: 52-80
Elvira T. Fortuna:
p.: 23; 26; 27; 28 e 34
Fundação Iberê Camargo

Tratamento de Imagem [Image Processing]
João Luiz Musa (Gravuras / Prints)

Impressão [Printing]
Gráfica Pallotti

Todos os direitos reservados | All rights reserved

© Fundação Iberê Camargo
© Alberto Tassinari
© Nuno Ramos

Nesta edição respeitou-se o novo acordo Ortográfico da Língua Portuguesa
[This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language]

DADOS INTERNACIONAIS
DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

T213n Tassinari, Alberto
Nuno Ramos – Ensaio sobre a dádiva / Alberto Tassinari. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.
112p. : il. color.

ISBN 978-85-89680-43-1

Catálogo em edição bilíngue: português e inglês.
Tradução Nick Rands

1. Artes plásticas. 2. Arte contemporânea. I.Tassinari, Alberto. II. Rands, Nick. III. Título.

CDU73/76 (81)

FILME [FILM]

Elenco Dádiva 1 [Cast Dádiva 1]
Maria SóMaria
Áurea Baptista

Elenco Dádiva 2 [Cast Dádiva 2]
Eduardo Climachauska

Direção [Directed by]
Nuno Ramos
Eduardo Climachauska

Diretor de Fotografia [Director of Photography]
Glauco Firpo

Diretor Assistente [Assistant Director]
Richard Tavares

Produção Executiva [Executive Producer]
Paola Wink

Direção de Produção [Production Manager]
Larissa Bermudez

Direção de Arte [Production Designer]
Manuela Falcão

Montagem [Film Editing]
Lia Kulakauskas

Finalização de imagem [Video Editing]
Bruno Carboni

Desenho de Som [Sound Design]
Guile Martins

Intervenções sonoras [Sound Effects]
Thiago França

Estúdio de som [Recording Studio]
Fine Tuning

Realização dos filmes [Film Production]
Tokyo Filmes

Alberto Tassinari é crítico de arte. Formou-se em filosofia em 1981 pela Universidade de São Paulo. Seu doutorado, defendido em 1997 também no departamento de filosofia da Universidade de São Paulo, deu origem a seu livro *O Espaço Moderno*, publicado em 2001 pela editora Cosac Naify. Tem vários livros e ensaios publicados, entre eles um extenso catálogo e dois livros sobre a obra de Nuno Ramos.

Alberto Tassinari is an art critic. He graduated in Philosophy in 1981 from Universidade de São Paulo. His doctoral thesis, defended in 1997 also in the Philosophy department at Universidade de São Paulo, was the source for his book *O Espaço Moderno*, published in 2001 by Cosac Naify. He has published several books and essays, including an extensive catalogue and two books about the work of Nuno Ramos.

sem título [untitled], 1989
Vaselina, parafina, óleo de linhaça, terebintina, pigmento, tecidos, tela de nylon, feltro, cobertores, borracha, folha de ouro e metais sobre madeira
[Vaseline, paraffin, linseed oil, turpentine, pigments, fabrics, nylon screen, baize, blankets, rubber, gold leaf and metal on wood]
360 x 320 cm
Foto [Photo] Pedro Franciosi

Fundação Iberê Camargo

ISBN 978-85-89680-43-1
9 788589 680431