

**O GLOBO DA MORTE DE TUDO: TRANSITORIEDADE, EXCESSO, RUÍNA**  
**DEATH GLOBE OF ALL THINGS: TRANSITORITY, EXCESS, RUIN**Raisa Damascena RAFAEL<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objeto a obra de Nuno Ramos e Eduardo Climachauska intitulada “O globo da morte de tudo”, buscando aferir nessa obra e, extensivamente, na produção de Nuno Ramos, as implicações daquilo que Julia Studart propõe como “forma fraca”, ou seja, uma performance com o instável, a fragilidade, o espaço entre. Explora-se, nessa busca, a ideia de série, com a coleção de objetos afetivos coletados para a exposição/destruição, formando o que chamamos de barbárie criativa, atribuindo à arte uma noção cara de inutilidade, que abre caminhos para fora das relações meramente mercantis e objetificantes do humano. Auxilia nessa reflexão a discussão em torno das ruínas, que convocam uma memória social crítica do progresso.

**PALAVRAS CHAVE:** arte, utilidade, ruína

**ABSTRACT:** This article’s object of analysis is Nuno Ramos and Educarado Climachauska’s “O globo da morte de tudo” (“Death globe of all things”). It intends to check in this work and, extensively, in Nuno Ramos’ production, the implications of what Julia Studart names “weak form”, meaning, a performance with the unstable, the frailty, the space between. This paper explores the idea of series, with a collection of objects of affectivity collected for exposition/destruction, forming what we would call a creative barbarity, assigning to art an aspect of uselessness that makes it possible to think the human relations without it’s mercantile connotation. It is important, for this discussion, to think about the ruins, because they evoke a social memory that represents a critique of progress.

**KEY-WORDS:** art, utility, ruin

**O globo da morte de tudo**

Na passagem de 2012 para 2013, Nuno Ramos e Eduardo Climachauska expuseram uma instalação na Galeria de Arte Anita Schwartz, no bairro da Gávea, Rio de Janeiro. A inauguração da obra ocorreu em 13 de novembro de 2012. Intitulada “O globo da morte de tudo”, consistia em uma sala cujas paredes foram tomadas por prateleiras de aço nas quais foram depositados toda sorte de objetos segundo as categorias: vidros-cerveja, vidros-nanquim, porcelana e cerâmica. Partindo dessas prateleiras, uma estrutura central de aço culminava em dois globos da morte interligados, lembrando o símbolo do infinito, a *lemniscata*. No dia 18 de dezembro de

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, CEP 22290-240, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. [raisarafael@yahoo.com.br](mailto:raisarafael@yahoo.com.br)

2012, dois motoqueiros adentraram a instalação, ligaram os motores e circularam pelos globos até que soassem os apitos de Nuno Ramos e Allen Roscoe, que executou os cálculos da obra. Esse entre-tempos durou menos de um minuto, após o que, observa-se na filmagem do evento, Nuno Ramos declarou: “Ruído branco, estado de choque bom, excesso de informação e um alívio profundo. Sinceramente, alívio. Ruído branco”. A instalação agora repleta de destroços dos objetos que sucumbiram ao balanço provocado pelas motos permaneceu exposta até fevereiro de 2013.

Deste introito, destaquemos os seguintes aspectos: passagem, excesso e destruição. Os elementos da instalação estavam interligados tanto pela estrutura de aço, quanto pela transição de materiais quebráveis divididos nas quatro categorias mencionadas. Também os unia a transitoriedade: a capacidade e o desejo de que os elementos exposto quebrassem, ou ao menos ameaçassem quebrar ao balanço das motos. Após o evento-chave, destruidor, as categorias de elementos se misturaram no chão, expondo os restos daquele excesso que estava disposto nas prateleiras.

No volume da coleção *Ciranda da Poesia* dedicado a Nuno Ramos, Julia Studart apresenta a obra do artista, situando-o também como poeta. A respeito de “O globo da morte de tudo”, afirma:

o trabalho teve dois tempos de ação, repetindo o funcionamento de um motor de dois tempos, mas abrindo para o imprevisto e para o acidente: antes e depois da performance dos motoqueiros. Este entretempo indica o gesto que compõe todo o trabalho de Nuno Ramos como um esforço *do* e *com* o resíduo: a *forma fraca*. E é assim que, de algum modo, numa politização da arte, seu trabalho se move ao contrário e procura interferir radicalmente nessa estetização niveladora das políticas para a arte, quando esta é – cada vez mais – apenas moeda de troca, ou seja, uma peça inútil no jogo capital entre os museus de estado e os estatutos repetidos, normativos e desengraçados de circulação. (STUDART, 2014, p.62-63)

### **Forma fraca: coleção, escavação, origem**

A sala ocupada pela instalação apresentava uma dimensão bastante espaçosa: 12 metros de profundidade, 9 metros de altura e 7,2 metros de altura. Para ocupar as prateleiras no entorno desse espaço, foram agrupados cerca de 1.500 objetos. Tomemos a enumeração de Milton Ohata, que presenciou o momento do acionamento dos globos:

“Cerveja”: troféus, barris de chope, pandeiros, raquetes de squash, casinha de cachorro, liquidificadores, violoncelos, bolas de bilhar, câmaras fotográficas, esquis, ventiladores (ligados), carrinhos de bebê etc.

“Cerâmica”: filtros de água, formas de sapato, tapetes, garrafas de cachaça, foices, pás, berrantes, ancinhos, panelas de barro, uma biografia de Dorival Caymmi, bomba de gasolina, regadores, feno para forragem, tear, pacotinhos de sementes, lampiões a gás, cogumelos de gesso para jardim, redes de pesca, bacias, vasos, sabão de coco Urca, cachimbos, chapéus de vaqueiro etc.

“Porcelana”: sapatos femininos, bibelôs variados, bijuterias, miniatura do Big Ben, água Perrier, um Veuve Clicquot, brinquedos, leques, lustres de cristal, vestido de noiva, corante para cabelo, óculos, luminárias, laptop, sombrinhas, compoteiras, gatinhos japoneses, papel higiênico, borboletas de entomologista, bonecas russas, frutas de plástico, máquina de café, o DVD *Acoossadode* Godard, guias de viagem, máquina de fazer chocolate etc.

“Nanquim”: uma maquete da própria obra, cachorros de porcelana, narguilé (com nanquim dentro), telefone preto antigo, guarda-chuvas, pneus, velas de bolo, relógio cuco, pinguim de geladeira, ossos, 500 exemplares das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, chapas de radiografia, óculos de sol, moldes de dentista, bolsas de sangue (com nanquim dentro), cinzas de vários livros como *As Pupilas do Senhor Reitor*, *A Moreninha* e *O Guarani* dentro de caixas de vidro, troféus de prêmios recebidos pelos dois artistas, pílulas anticoncepcionais, malas transportadoras de animais, torradeiras, fornhos, máscara de soldador, um retrato de Paulo Coelho comprado em feira de artesanato, arpões, inseticidas, piranhas empalhadas, ratoeiras etc. (OHATA, 2013).

Além dos objetos, aparelhos transmitiam continuamente vídeos extraídos da internet:

“Cerâmica”: como clarear roupas brancas, como tirar a carteira de trabalho, como falar esperanto, como plantar castanha-do-pará, como manusear ferramentas de jardinagem, como cuidar dos cascos de um cavalo, como cuidar de um pé de manjerição, como fazer um miniforno de fundição [...]

“Cerveja”: como dar nó em gravata, como dançar tango, como segurar uma gaita, como fazer a barba, como se comportar nas redes sociais, como fazer café, como ter sucesso no marketing de rede, como parar de sofrer, como tocar *Garota de Ipanema* no violão, como fazer um aviãozinho de papel[...] “Porcelana”: como fazer sexo anal, como evitar as olheiras, como abrir um espumante, como escolher o terno ideal, como fazer perfume, como fazer uma trança espinha de peixe, como clarear axilas e virilha, como fazer uma drenagem linfática manual, como fazer um leque de guardanapos[...] “Nanquim”: como maquiagem uma criança, como descobrir o orgasmo, como ser feliz, como fazer um parto, como aumentar o tamanho do pênis, como matar um porco, como fazer exercícios militares, como chutar em provas ou exames, como fazer um remédio virar um drink, como tatuar os olhos[...] (OHATA, 2013).

Observando a longa lista de objetos unidos pela classificação que lhes foi dada, o excesso de miudezas agrupadas nos remete à formação de uma coleção. Importante notar que os objetos expostos não foram apenas comprados em lojas de departamento, mas também adquiridos por doação de amigos, ou mesmo doados pelos artistas (ambos colocaram na categoria nanquim os troféus de prêmios recebidos). Assim, tratava-se de uma coleção de fragmentos do cotidiano de excesso de oferta de consumo, mas também de memórias afetivas, carga principal de toda coleção. Desse modo, a exposição e destruição dessa miríade de elementos diz respeito ao gesto afetivo e memorial de colecionar, ao mesmo tempo em que questiona a relação do homem com os objetos que o cercam.

Walter Benjamin discorre sobre o colecionador em seu “Desempacotando minha biblioteca”. Ali, diante das caixas de seus livros, a memória de como foram adquiridos aflora com clareza, pois a paixão de colecionar confina com o caos das lembranças. A par do evidente valor emocional da coleção, Benjamin nos fala da subversão econômica desse gesto:

Naturalmente, a sua existência (*do colecionador*) está sujeita a muitas outras coisas: a uma relação muito misteriosa com a propriedade, sobre a qual algumas palavras ainda devem ser ditas mais tarde; a seguir: **a uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como palco, como o cenário de seu destino.** [...]

para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. E justamente neste ponto se acha o elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil. Crianças decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais complicada. Para elas colecionar é apenas um processo de renovação; outros seriam a pintura de objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas. **Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo** (BENJAMIN, 1987, 228, grifos meus).

A coleção alucinada de quinquilharias e de objetos doados remonta ao “Ensaio sobre a dádiva”, de Marcel Mauss, que declaradamente inspirou os artistas na concepção de “O globo da morte de tudo”:

Assim, pode-se e deve-se voltar ao arcaico ao elementar; serão redescobertos motivos de vida e de ação que numerosas sociedades e

classes ainda conhecem: a alegria de doar em público; o prazer de dispêndio artístico generoso; o da hospitalidade e da festa privada e pública. (MAUSS, 2003, p. 299).

Analisando uma moral da dádiva-troca em sociedades nas quais a distinção entre público e privado não é tão radical e a circulação de riqueza (via troca ou destruição) não ocorre a partir de objetivos puramente mercantis, não se baseia em utilidade imediata, e sim condiciona as partes envolvidas aos interesses recíprocos de relações interpessoais e grupais, relações de poder. Essas práticas dadivosas, quando aceitas mutuamente, possuem, portanto, o condão de manter a paz:

As sociedades progrediram na medida em que elas mesmas, seus subgrupos e seus indivíduos, souberam estabilizar suas relações, dar, receber e, enfim, retribuir. **Para começar, foi preciso inicialmente depor as lanças.** Só então se conseguiu trocar os bens e as pessoas, não mais apenas de clãs a clãs, mas de tribos a tribos, de nações a nações e – sobretudo – de indivíduos a indivíduos. **Só então as pessoas souberam criar e satisfazer interesses mútuos, e, finalmente, defende-los sem precisar recorrer às armas.** Foi assim que o clã, a tribo, os povos souberam – e é assim que **amanhã, em nosso mundo dito civilizado, as classes e as nações e também os indivíduos deverão saber – se opor sem se massacrar,** dando-se uns aos outros sem se sacrificar. Esse é um dos segredos permanentes de sua sabedoria e de sua solidariedade. (MAUSS, 2003, p. 313-314, grifos meus).

A referência ao arcaico (categoria cerâmica, barro) e à dádiva em “O globo da morte de tudo” assume, portanto, um importante teor político de crítica. Naquela intervenção existe uma memória subjacente à coleção exposta e o gesto de abalo provocado pelas motos separa dois tempos na obra (antes e pós experiência), materializando, na imaginação do espectador (haja vista que o momento em si do abalo foi executado de forma privada, perante apenas de amigos, equipe de filmagem e funcionários da galeria), a destruição de um microcosmo, porém, destruição criativa, barbárie criadora, origem: o espectador, diante daquele caos, das ruínas da obra, é convocado a refazer as relações perdidas, montá-las em outra lógica que não a mercantil. É a mesma lógica subvertida que, para Aleida Assman, aproxima arquivo, arte e lixo, pois as três instâncias operam com objetos decaídos, sem valor utilitário:

Certamente a arte, que sempre se aliou à inutilidade, segue uma outra economia que não a do mercado e por isso pode dedicar sua atenção também para o lixo. À medida que os artistas integram o lixo em suas

obras e instalações – ou seja, aquilo que foi excluído da economia –, eles alcançam um fim duplo: constroem uma outra economia e obrigam o espectador a transpor as barreiras externas de seu mundo simbólico de sentidos e a tomar consciência do sistema chamado “cultura” com seus mecanismos de desvalorização e segregação. **Tal arte não opera de forma mimética, mas sim estrutural: ela não desmancha nem reajusta nada, mas sim torna visível aquilo que é por excelência invisível, ou seja, as estruturas básicas de produção de valor e de degradação.** (ASSMAN, 2009, p. 412, grifos meus).

“O globo da morte de tudo” dá a ver esse processo de produção excessiva/destruição de forma quase didática. Mas esse caráter questionador não se apresenta apenas nessa obra, vez que a transmutação de formas via violência adquire caráter procedimental em toda a produção de Nuno Ramos, conforme detectado por Julia Studart: “trabalhar no **limite político do incompleto e do inacabado**, do que oscila por dentro da forma. Isto é o que indica a interferência da forma fraca tanto como um conceito quanto como um procedimento” (2014, p. 12, grifos meus). As formas, no “O globo da morte de tudo”, são fracas porque em estado de latência de transformação, cuja potência é desencadeada no gesto violento e arriscado da inserção do movimento das motos. Após esse gesto, opera-se a mistura que já estava em estado de desejo nas prateleiras da coleção ali exposta.

Observe-se que, ao lado dos objetos escolhidos para figurar em cada categoria, havia vidros contendo formas líquidas das categorias: barro diluído nas prateleiras da categoria cerâmica, ligada ao arcaico; talco diluído para a categoria porcelana, ligada ao luxo; cerveja e nanquim para as categorias de mesmo nome, ligadas, respectivamente, à vida cotidiana e à morte. Quando do momento do impacto, os cacos dos objetos quebrados misturaram-se aos líquidos derramados, transmutando-se ao atravessarem-se mutuamente. Nesse gesto de passagem identificamos, pois, no procedimento com o informe, o transitório, a realização da abertura de caminhos preconizada por Walter Benjamin em “O caráter destrutivo”:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um caminho. Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada. Como vê caminhos por toda a parte, ele próprio se encontra sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. **Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas**

**pelo caminho que passa através delas.** (BENJAMIN, 1987, 237, grifos meus).

Transformar o existente em ruínas, assumir, na arte, o caráter destrutivo, implica, ainda, em operar outra tarefa idealizada por Benjamin, a de escavador. No pequeno “Escavando e recordando”, o pensador alemão adverte:

uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originaram seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1987, 240).

O gesto destrutivo em “O globo da morte de tudo” produziu ruínas, diferentes em natureza daquelas produzidas lentamente pelo tempo histórico, mas igualmente passível de reflexão por meio do procedimento escavatório indicado. Andreas Huyssen, a respeito da série fotográfica “O jardim”, de Pipo Nguyen-duy, observou a ênfase do procedimento artístico contemporâneo em torno de ruínas, vez que, na esteira da cultura do início do século XXI, detém-se sobre o passado, numa verdadeira obsessão pela memória. Esse procedimento alerta para o fato de que “As promessas de uma modernidade anterior foram traídas e mal são recordadas, deixando-nos apenas ruínas, detritos e um futuro cada vez mais sombrio” (HUYSSSEN, 2014, p. 90). A ruína, em Huyssen como em Benjamin, a quem cita diretamente, apresenta um caráter alegórico no campo do pensamento, operando “um lembrete melancólico do passado” e um “alerta sobre um futuro potencial sem futuro” (HUYSSSEN, 2014, p. 90). Ser um escavador significa, pois, ser um leitor das ruínas encontradas, relacionando-as com o tempo presente para extrair-lhes as mensagens a serem lidas.

Didi-Huberman, no belíssimo ensaio “Casca”, retoma a escavação de Benjamin, ao discorrer sobre o procedimento arqueológico: “Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 117). Visitando o complexo Auschwitz-Bierkenau, Huberman coletou três lascas de casca de bétula, a árvore dos bosques circundantes do outrora campo de horrores. Diante destas três lascas de tempo, desenvolveu o ensaio na lembrança daquele gesto e daquela visita, pontuando e questionando a dinâmica lugar de cultura/lugar de barbárie que se dá na



institucionalização daquele complexo, nos apagamentos e intervenções aplicados aquele espaço. A descrição da visita a partir das três mínimas ruínas coletadas se abre para uma crítica ao olhar monumentalizante e nos conduz a ouvir os berros que ainda vêm daquele chão:

Eis por que o solo se reveste de tal importância para quem visita este tipo de lugar. Convém olhar como um arqueólogo: nesta vegetação, repousa uma imensa desolação humana; nestas fundações retangulares e nestas pilhas de tijolos, repousa todo o horror das chacinas coletivas nas câmaras de gás, nesta toponímia aberrante - “Kanada”, “Mexiko” - , repousa toda a loucura lógica de uma organização racional da humanidade compreendida como matéria-prima, como resíduo a ser transformado; nestas tranquilas superfícies pantanosas, repousam cinzas de incontáveis assassinatos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 114).

O procedimento arqueológico, portanto, conduz a uma anamnese em direção ao presente, a quem ousar se abaixar para ouvir o chão, ou colher as cascas caídas das árvores. Julia Studart alia às cascas de Huberman os ossos do mundo de Flávio de Carvalho e a experiência tátil do dedo grande do pé, em Bataille, para observar, em Nuno Ramos, o drama do resíduo:

penso que – no engendramento de uma arqueologia crítica da história, da memória do corpo e da imagem que as funde – o trabalho de Nuno Ramos pode ser lido como uma experiência potencialmente imaginativa em direção a uma intangibilidade do que tomamos como “mundo pronto”, abrindo os sentidos desse “mundo pronto” para a intangibilidade de uma “coleção de ossos”, como também propunha Flávio de Carvalho: [...] **“as recordações da história se congregam nos resíduos abandonados pelo homem e não destruídos**, e as recordações cósmicas, as grandes feridas do mundo se congregam em toda a produção do homem e em tudo o que aparece ao homem” [...] Isso tudo está muito próximo do que escreve Georges Bataille no verbete “O dedo grande do pé”, de seu Dicionário Crítico [...] Ele explica que há uma ideia formada acerca da vida humana como elevação, e que a vida humana seria tudo o quanto se eleva, mas que de fato a vida comporta também a raiva de que ela não é senão um vai e vem [...] Para Bataille, o dedo grande do pé é a parte mais humana de nosso corpo, ou seja, a parte mais humana de nosso corpo é aquela que está em contato com o chão, com o espúrio, com a lama, com a poeira, com as coisas mortas. Isso fica também manifesto no trabalho de Nuno Ramos, em suas séries sempre imprevistas, por dentro de suas narrativas, na escolha pelo que está embaixo, soterrado, mais perto do pé – o que também é uma forma de libertação. [...] **A tarefa crítica de seu trabalho seria algo como dar ao resíduo uma**



**circunstância de metamorfose:** enquanto desaparece, modula-se e torna-se outra coisa (STUDART, 2014, p.38-40, grifos meus).

A leitura dos trabalhos de Nuno Ramos requer, pois, essa disposição para experimentar o transitório, a metamorfose, já que seu trabalho se dá nessa clave do entre:

Meus trabalhos se desfazem para que o fio frágil que os mantém de pé se torne *precioso*. É necessário aproximar-se aos poucos do que se despedaça, tentar erguer sua ossada recém-nascida, feita de pó e placenta, sem destruí-la com nossos dedos inábeis. Não vejo graça nenhuma quando a ameaça se cumpre. O trabalho caiu? Quebrou? Então não serve mais. **É no estado intermediário, antes da secagem, híbrido ainda de morte e promessa, que a vida guarda o seu segredo.** (RAMOS, 2007, p. 237, grifos nossos).

Trabalhando com um momento de ruptura, de transformação, Ramos cria pequenas origens. Italo Calvino, em *As Cosmicômicas*, alegoriza a criação do universo. No terceiro capítulo, “Um sinal no espaço”, o narrador, Qfwfq, faz um sinal no espaço, inscreve sua marca, o primeiro sinal traçado no universo. Ao longo do conto, o narrador anseia por reencontrar aquele ponto, porém, quando esse momento chega, tantos outros havia que também fizeram seus sinais, as formas se desenvolveram tanto, os sinais se sobrepuseram aos outros, de modo que, de tanto procurar sinais de seu sinal, Qfwfq compreendeu que jamais encontraria aquele ponto novamente. O capítulo se encerra assim:

**No universo já não havia um continente e um conteúdo**, mas apenas uma espessura geral de sinais sobrepostos e aglutinados que ocupava todo o volume do espaço, um salpicado contínuo, extremamente minucioso, uma retícula de linhas, arranhões, relevos e incisões; o universo estava garatujado em todas as suas partes em todas as suas dimensões. **Não havia mais como fixar um ponto de referência:** a Galáxia continuava a girar, mas eu não conseguia mais contar seus giros, e qualquer ponto podia ser o de partida, qualquer sinal acavalado nos outros poderia ser o meu, mas de nada serviria descobri-lo, **tão claro estava que independentemente dos sinais o espaço não existia e talvez nunca tivesse existido.** (CALVINO, 1992, p. 44, grifos nossos).

Esse pequeno conto de Calvino parece falar não apenas de espaço, mas também de identidade e língua. O primeiro sinal jamais traçado – a origem – não pode ser mais encontrado. O ponto fundador da identidade – o nome – apaga-se e somente

por palimpsesto sua sombra pode retornar. Esse sinal vertiginoso, borrado por um outro que é um outro de si, um diferimento, nos lança no vácuo, onde início e fim se confundem. O gesto criador de origens em Nuno Ramos efetua-se nessa indistinção, no amorfismo transitório da forma fraca, que opera uma redenção.

### **Transformar a desmesura em liberdade**

O comentário de Ramos a respeito do gravurista Goeldi parece também se aplicar a seu próprio procedimento artístico como um todo:

Se a catástrofe em Goeldi é bela é por originar esta desierarquização entre seres e coisas, homens e animais, natureza e social. Como as personagens de Dostoievski, que tão brilhantemente ilustrou, os seres de Goeldi são sobreviventes, parecem ter direito a uma segunda chance e carregam, em sua tristeza e contenção, uma espécie de culpa assimilada. A Queda oferece redenção a quem caiu. (RAMOS, 2007, 187).

Falar em queda e redenção nos remete, de plano, aos ensinamentos de Benjamin acerca do conceito de história, preconizados na imagem do anjo da história: o rosto virado para o passado observa o acúmulo de ruínas sobre seus pés, mas não pode deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos, pois uma tempestade chamada progresso impele suas asas abertas para o futuro, a quem dá as costas. Uma ruptura no *continuum* do progresso provocaria, então, uma nova origem, uma oportunidade de redenção:

O passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. [...]  
A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha (BENJAMIN, 1987, p. 223 e 229).

A reflexão crítica do progresso se dá, na contemporaneidade, naquilo que Huyssen chama de febre das ruínas, nos olhares que o pensamento do século XXI lança para as ruínas da modernidade:

Temos saudade das ruínas da modernidade porque elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo [...]

Um imaginário das ruínas é central para qualquer teoria da modernidade que queira ser mais que o triunfalismo do progresso e da democratização, ou a saudade de um poder passado de grandiosidade. Em contraste com o otimismo do pensamento iluminista, o imaginário moderno das ruínas permanece consciente do lado obscuro da modernidade, daquilo que Diderot definiu como as inevitáveis “devastações do tempo” visíveis nas ruínas (HUYSSSEN, 2014, p. 93 e 99).

A urgência diante do perigo de perder o futuro se apresenta, assim, tanto em Benjamin quanto em Huyssen. Para Benjamin, o desencantamento do futuro se dava pela rememoração. Para Huyssen, uma nostalgia reflexiva pode encarnar a dialética da modernidade, nos resgatando de um futuro homogeneizante. Ainda que não seja mais possível produzir aquilo que chama de ruínas autênticas, já que até a produção de ruínas é negada pelo progresso, que produz apenas escombros, resta possível a operação do pensamento a respeito daquilo que sobra (HUYSSSEN, 2014).

Se entendermos que a memória social é uma operação simbólica com o passado em direção ao presente, nos colocamos diante do desafio de transformar a vivência em experiência. “O globo da morte de tudo” convoca a preencher o vazio de origem na exposição dos restos de uma coleção mercantil e afetiva. A arte como forma de pensamento tem muito a contribuir para a construção de sentidos, a partir de rupturas com a linearidade, pequenas origens que nos façam parar a tempestade progressiva, ainda que numa nostalgia reflexiva. A arte de Nuno Ramos, por sua vez, tem muito a contribuir nessa formação de experiência crítica: em uma entrevista ao crítico de arte Rodrigo Naves, declarou, conclusivamente, que seu trabalho tenta interiorizar a questão de transformar a violência e a desmesura em liberdade. Trata-se, então, de abrir caminhos: um respiro em meio às ruínas do presente.

## Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Desempacotando minha biblioteca. In: \_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. O caráter destrutivo. In: \_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Desempacotando minha biblioteca. In: \_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CALVINO, Italo. **As cosmicômicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: **Serrote** n.13. São Paulo: IMS, 2013.

FARIAS, Francisco Ramos. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Apontamentos em Memória Social**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto : Museu de Arte do Rio, 2014.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

OHATA, Milton. **Planetinha mixuruca**. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-77/anais-do-fim-do-mundo/planetinha-mixuruca> Acesso em abril de 2014.

RAMOS, Nuno. **Ensaio Geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias**. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. “Transformando desmesura em liberdade” Disponível em: [http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg\\_Lingua=1&cod\\_Depoimento=36](http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=36) Acesso em abril de 2014.

STUDART, Julia. **Nuno Ramos / por Julia Studart**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.