UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

comumsótrabalho

Sobre os projetos de escala geográfica de Nelson Felix

Gabriela Kremer Motta

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

*com***umsótrabalho**

Sobre os projetos de escala geográfica de Nelson Felix

Gabriela Kremer Motta

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

São Paulo

2015

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Motta, Gabriela Kremer
Com o trabalho: sobre os projetos de escala geográfica
de Nelson Felix / Gabriela Kremer Motta. -- São Paulo: G.
K. Motta, 2015.
258 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientador: Sônia Salzstein Goldberg
Bibliografia

1. Nelson Felix 2. Arte Contemporânea 3. Escultura 4.
Monumentalidade 5. Crítica de arte I. Goldberg, Sônia
Salzstein II. Título.

CDD 21.ed. - 700

comoumsótrabalho

Sobre os projetos de escala geográfica de Nelson Felix

Gabriela Kremer Motta

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais. Orientadora: Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

A pesquisa de Doutorado foi realizada com o apoio da CAPES/Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Para Fabiano, Maria Clara e Ana

Resumo

*Como **umsótrabalho** – sobre os projetos de escala geográfica de Nelson Felix* investiga um conjunto específico de obras do artista, precisamente aquelas cuja construção envolve deslocamentos geográficos extremos, uma experiência dilatada de temporalidade e a premissa do entrelaçamento contínuo entre os trabalhos. Marcada pelo rigor construtivo e por uma série de determinações simbólicas, a produção de Felix recorre a formas orgânicas, a ciclos planetários, à música, à poesia escrita, em um jogo de equivalências e rebatimentos que se manifesta em uma forma constelar, simultaneamente atenta e insubordinada aos paradigmas estéticos contemporâneos. Assim, partindo de reflexões que problematizam a relação ambivalente da obra de Nelson Felix com a tradição da escultura a pesquisa encontra, nos processos de construção dos projetos do artista, os conceitos que irão nortear a discussão em pauta. Essas reflexões se atêm, basicamente, à contiguidade entre os trabalhos, à temporalidade supra-humana a que são submetidos e à monumental invisibilidade da obra.

Palavras-chave

Nelson Felix; arte contemporânea; escultura; monumentalidade; crítica de arte.

Abstract

*Como **umsótrabalho** (As **singlejob**)* – about the geographic scale works of Nelson Felix – investigates a specific set of works by the artist, precisely those whose construction involves extreme geographic dislocation, a dilated temporal experience and the premise of continuous interconnection between all of the artist's works. Marked by the constructive rigor and by a series of symbolic determinations, Felix's production turns to organic forms, planetary cycles, music and written poetry, in a game of equivalences and reverberation that presents itself in a stellar way, simultaneously aware of and unsubordinated to the contemporary aesthetic paradigms. Thus, starting from reflections that problematize the ambivalent relations between the work of Nelson Felix and the tradition of sculpture, the research finds, in the processes of construction of projects by the artist, the concepts that will guide this discussion. These reflexes basically rely on continuation of works, on the super-human temporality to which they are submitted and on the monumental invisibility of the work.

Key words

Nelson Felix; contemporary art; sculpture; monumentality; art criticism.

Sumário

Prólogo [17]

Considerações iniciais – pontos de partida [21]

Capítulo 1 – Um nome para o que não tem nome [35]

1.1 Um começo de caminho: do plano do desenho para o espaço da escultura [43]

1.2 Ordem e acaso [51]

(A) Seção parêntesis: *Visto Bom* [63]

1.3 A cidade de Camiri: encontro e orientação em *Concerto*

Para Encanto e Anel [69]

1.4 *Camiri* sairá pelo mundo: a obra é sujeito [75]

1.5 Última parada: *Cavalariças* [83]

Capítulo 2 – O sentido da forma [93]

2.1 O espaço entre: *4 Cantos* (2004-2008) [103]

2.2 Matéria e acontecimento [115]

(B) Seção parêntesis: *O samba da minha terra* [127]

2.3 Um tempo contínuo enquanto sua verdade [131]

2.4 A monumental invisibilidade da obra [139]

Capítulo 3 – A cartografia de uma condição poética [161]

3.1 Excessos para um esvaziamento – *4 Cantos* (Portugal) e *Verso* [171]

(C) Seção parêntesis: *O espelho de Leiris, a ilha de Shakespeare, as maravilhas de Lewis* [187]

3.2 A construção da *Casa Térrea*: abrir a porta novamente [193]

Considerações finais – uma constelação [201]

Epílogo [207]

Fontes Bibliográficas [211]

Apêndice: entrevistas [221]

∞

Prólogo

Imagine que você está visitando o Rio de Janeiro no verão do ano de 2009 e decide ir ao Parque Lage, uma tradicional escola de artes da cidade. Esta instituição abriga um programa de projetos artísticos em um de seus prédios e você sabe que o atual artista a ocupar este lugar é Nelson Felix (1954). Ao entrar na edificação conhecida como Cavalariças – uma construção em estilo neogótico, de data desconhecida, provavelmente de meados do século XIX – você se depara com vigas, muitas e muitas e muitas vigas verticais de ferro (68 no total), dispostas à uma distância regular e ocupando toda a área do prédio. Imediatamente, você ainda vê um gigantesco cilindro de mármore (ø 230 x 173 cm) que contém quatro dessas vigas, deformando-as. Você caminha por entre as vigas, gira ao redor do anel, agacha-se para diminuir de tamanho diante da grandiloquência do ferro e do mármore, diante da escala do trabalho. Não há som algum nesse lugar, só o dos seus passos e o rastro de algo que deve ter soado alto: o anel de mármore abraçado a um grupo de vigas. A pedra está marcada pelo atrito com o aço, as vigas estão retorcidas, o encontro entre o mármore e o ferro evidentemente foi agressivo, arriscado e, sobretudo, foi um ínfimo instante catalisador de uma quantidade incalculável de energia que agora irradia-se no espaço.

Há seis anos atrás, ao vivenciar esta situação, fui imediatamente seduzida pela pungente presença da obra. Caminhava e respirava por entre os elementos do trabalho como se precisasse absorvê-lo não só pelo olhar mas também por um inteiro estar presente. Tomada por uma convicção de estar diante de algo que só se exprime no sensível e pelo sensível, percebi aquele momento como um divisor de águas da minha trajetória. A partir daí, seria preciso reafirmar partidos e reavaliar escolhas, especialmente no âmbito de minha prática profissional, ligada à crítica e curadoria em artes visuais. Algumas experiências têm a capacidade de fazer-nos esquecer do tempo, do frio ou do calor, das pequenas dores, da fome, de tudo o que não seja o próprio **acontecimento**, pois apresentam-se como revelação sobre nós mesmos e

sobre o todo do qual fazemos parte. São momentos dos quais não se sai incólume. E foram esses sentimentos que, primeiro, me dominaram ao deparar com a obra *Cavalariças* de Nelson Felix.

A segunda reação, já de volta à Porto Alegre, cidade onde vivo, foi um desejo de mergulho: conhecer, investigar, compreender, saber tudo o que se pode saber sobre a existência disso, dessas vigas, desse anel, nesse lugar. O que é isso? Como tudo foi feito? Qual o **sentido** desses elementos? O que determina essa situação? Por que o mármore? Por que o ferro? De onde vem e para onde vai? Escultura? *Site Specific*? Minimalismo? **Ordem e acaso**? Algo é evidente: há um controle absoluto na disposição metódica das vigas aliado ao imponderável no encontro agressivo entre pedra e ferro. No entanto, as dúvidas e perguntas permanecem: quais equações mentais sustentam esta simultaneamente complexa e simples construção e como ela se inscreve no vasto campo da arte?

A ideia de ir o mais fundo possível, ao escuro absoluto, do trabalho de Nelson Felix determinou o desenvolvimento da presente tese. Desde o princípio, o que move esta pesquisa é a confiança na capacidade da arte em transformar radicalmente o modo de nos relacionarmos com nós mesmos, com o mundo, com a própria arte¹. Dito isso, o que será abordado aqui seguramente não é a minha experiência em particular – ainda que ela seja determinante para a existência deste estudo – mas a singularidade da obra desse artista, sempre a atestar a insuficiência da linguagem verbal para nos aproximarmos da arte.

¹Thierry De Duve, em *Mary Warhol/Joseph Duchamp*, artigo no qual desenvolve considerações sobre o papel do cristianismo na construção de uma teoria da imagem no ocidente, afirma que *fé é um ato ético, um ato de confiança na liberdade do outro, ao passo que crença é um estado de submissão ou alienação*. No original: [...] *faith is an ethical act, an act of confidence in the other's freedom, whereas belief is a state of submission – or alienation, as it used to be called*. Ainda que esta sentença esteja descontextualizada da discussão em pauta no artigo do crítico francês, tal referência interessa ao presente estudo pelo emprego da noção de fé associada à ideia de confiança no contexto da arte. O artigo de Thierry De Duve foi publicado a propósito de um seminário sobre arte e religiosidade. cf. ELKINS, James e MORGAN, David (Org.). *Re-enchantment*. New York: Routledge, 2009. p.103.

Considerações iniciais:
pontos de partida

Ao reconhecer no trabalho de Nelson Felix uma potência capaz de acionar experiências irreversíveis – tanto no âmbito particular, de cada indivíduo, quanto no âmbito público, da própria arte enquanto instância histórica – esta pesquisa inicia investigando os aspectos em que a obra do artista aproxima-se e afasta-se de outras experiências artísticas, considerando-a simultaneamente afluyente e insubordinada aos paradigmas estéticos contemporâneos.

A partir do encontro com a obra *Cavalariças* [2005-2009] (exposição no Parque Lage, no Rio de Janeiro, e ação no vulcão Hekla, na Islândia) e do conhecimento da intrincada trama vinculada a este trabalho, a qual será exposta adiante, definiu-se ainda o escopo de projetos do artista a serem abordados. Assim, o presente estudo propõe a discussão de um grupo específico de obras de Nelson Felix, precisamente aquelas cuja escala não se mede apenas pelo provável impacto de suas dimensões e sim a partir de uma série de cruzamentos entre o deslocamento geográfico, a **temporalidade** e a continuidade que as caracterizam². Atravessando esse conjunto de trabalhos, há ainda uma importante relação com a noção de escultura e seus desdobramentos conceituais ocorridos no decorrer do século XX.

Os projetos do artista que serão analisados são *Cruz na América* [1985-2003] (intervenções realizadas no Acre, no Rio Grande do Sul, no deserto do Atacama, no Chile, e no Ceará), *Camiri* [1999-2006] (ação realizada em Camiri, na Bolívia, e exposição no Museu da Vale, no Espírito Santo), *4 Cantos* [2004-2008] (intervenções realizadas em Anguilla e na República Dominicana, no Caribe, em Dong-Sha, no mar da China, e em Karratha, na costa Australiana) e o já citado *Cavalariças* [2005-2009]. Os trabalhos *Camiri*, *4 Cantos* e *Cavalariças* reúnem-se sob o nome *Concerto Para Encanto e Anel*, projeto que, por sua vez, deriva do trabalho *Cruz na*

² Poderíamos afirmar que nenhum trabalho de arte pode ser medido exclusivamente pelo impacto de suas dimensões físicas. No entanto, em Nelson Felix, a questão da escala não é apenas retórica e subjetiva. Seus projetos analisados aqui envolvem grandes deslocamentos sobre o globo a fim de que desenhos projetados pelo artista no mapa-mundi sejam percorridos e recebam, em seus vértices, determinadas intervenções ou ações.

*América*³. Além dessas obras, ainda abordarei o trabalho *Verso*⁴ [2008-2013], que engloba a obra de mesmo nome, apresentada em São Paulo, e o trabalho *4 Cantos* [2008], realizado em Portugal, homônimo daquele citado anteriormente⁵.

Convém lembrar que, em toda sua trajetória, o artista nunca deixou de produzir desenhos e esculturas no sentido tradicional desses termos. No entanto, ainda que tais obras apresentem qualidades inegáveis, elas só serão abordadas quando tal expediente for relevante para as análises dos seus projetos de escala geográfica ou para a discussão de aspectos relativos ao seu processo artístico.

Em 1980, quando Felix fez sua primeira exposição individual, na galeria do *marchand* carioca Jean Boghici, todos os seus trabalhos – desenhos feitos em aquarela – foram imediatamente vendidos. O “sucesso” daquele momento provocou no artista uma mudança determinante tanto na sua obra como no seu estilo de vida.

³ A impossibilidade de circunscrever cada um desses projetos é uma premissa de suas características conceituais. Longe de querer transpor essa dificuldade, esta tese busca investigar como tais premissas condensam-se em suas obras, contribuindo para a singularidade do trabalho de Felix na produção contemporânea. De todo modo, no decorrer do trabalho o entrelaçamento entre tais projetos, bem como suas implicações, deverão revelar-se de forma mais clara.

⁴ A descrição dessa obra existente no site do artista diz: *Verso* (2008-2013) é uma obra realizada em dois lugares distintos, que se rebatem e assim se complementam: *4 Cantos* (Portugal, 2008) e *Verso* (São Paulo, 2013). O trabalho aborda, primeiramente, um pensamento sobre o espaço, na sua estrutura mais simples – os cantos, o centro e o verso. Depois, na relação ambígua que existe na língua portuguesa entre as palavras canto e verso, ora com sentido espacial, ora com sentido poético. A primeira parte, *4 Cantos*, prima pela relação espacial; a segunda, *Verso*, pela poética. Em *4 Cantos*, o artista viajou por Portugal, aos quatro extremos do país, num caminhão munck carregado com quatro blocos cúbicos de pedra. Em cada canto, o artista colocava as pedras no solo e as desenhava. No último extremo, este em espaço interno, direcionou os blocos contra os cantos das paredes e os fixou com oito ponteiros de bronze, onde estavam inscritos os oito versos do poema *Casa Térrea*, de Sophia de Mello Breyner. *Verso* nasce da observação de que a cidade de São Paulo, o principal centro brasileiro, encontra-se equidistante e sobre uma linha imaginária que liga duas pequenas ilhas, uma no Oceano Pacífico e outra no Atlântico. O artista viaja às duas ilhas, os dois versos criados pela estrutura poética do trabalho no globo terrestre. Nelas, olha na direção de São Paulo, e finca no solo três peças de bronze, que constituem as três partes da letra A. Uma homenagem ao poeta catalão Joan Brossa, através de um dos seus poemas intitulado *Desmontage*. Disponível em: www.nelsonfelix.com.br. Consulta em: 14/05/2014. Em São Paulo, a exposição do trabalho acontece em dois lugares: no Instituto Tomie Ohtake, onde são expostos uma série de desenhos feitos no processo do trabalho, uma flauta de mármore vazada pela palavra canto e duas projeções nas quais se vê uma imagem do artista realizando as ações nas ilhas; e na galeria Millan, local em que a obra formaliza-se na apresentação de uma exposição com grandes anéis em mármore, estacas de latão, ponteiros de cobre, desenhos e fotografias.

⁵ O projeto envolvendo *Verso* e *4 Cantos* (Portugal), a princípio, concluiu-se na exposição CANTOSREV (lê-se cantoverso), realizada em novembro de 2014 em Porto Alegre. Tal exposição, da qual fui curadora, não será diretamente abordada nesse estudo, ainda que eu a considere um importante instrumento da pesquisa. Minha trajetória profissional, eminentemente ligada à curadoria, reconhece esta prática enquanto possibilidade de enfrentamento de considerações teóricas em uma perspectiva expositiva.

Ele afirma:

Percebi que se eu seguisse aquele caminho eu ia virar um artista ‘pop’. Fui morar no mato, onde vivo até hoje, parei de tomar drogas, virei vegetariano, virei minha vida toda. Decidi que se era isso que eu queria, ser artista, ia ser a sério. Eu poderia ter construído outra coisa, mas construí por aqui e foi um caminho muito árduo⁶.

Se, para Wilson Coutinho, no princípio, os desenhos de Felix *eram irônicos e carregados de humor*⁷, é de se notar que mesmo aí já se podia perceber o interesse do artista em produzir uma obra que transcendesse o lugar controlado do sistema da arte. No texto que acompanhava tal exposição, ocorrida na galeria de Boghici, Felix apóia-se em artigos do historiador de religiões Mircea Eliade e do poeta e ensaísta Octavio Paz para desenvolver uma reflexão, por um lado, sobre a permanência de uma religiosidade na arte e, por outro, sobre a crise das vanguardas⁸. Referindo-se ainda à meditação *Zen*, à prática da *Yoga* e à relação entre atividade artesanal e conceitual, Felix levanta uma série de questões que se tornariam indissociáveis de sua prática artística. Como assegura Glória Ferreira, “*Da Cor do Amarelo*” *introduz-nos ao universo de suas reflexões, opções éticas, espirituais e estéticas, que até hoje informam sua práxis*⁹.

É ainda na década de 1980 que Felix começa a desenvolver dois importantes projetos, que dariam o tom – e o tempo – da sua produção mais relevante: a *Série Gênesis* e o já citado *Cruz na América*, cujos primeiros esboços são de 1985. O projeto da *Série Gênesis*, também iniciado em 1985, previa a introdução de materiais nobres em organismos vivos. Em um dos casos, ainda não realizado, a ideia é

⁶ Entrevista em 13/09/2010. Ver apêndice.

⁷ COUTINHO, Wilson. *De corpo e alma*. Rio Artes, março de 1993. In: FERREIRA, Glória. *Trilogias*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2005. p. 197.

⁸ FELIX, Nelson. *Da cor do amarelo*. Catálogo da exposição Aquarelas. 1980. In: Ibid, p.189.

⁹ FERREIRA, Glória. In: Ibid, p.07.

introduzir um diamante em uma ostra a fim de que a pérola a se formar nesse molusco contenha a pedra preciosa.

Em outra experiência desta série, um pequeno Buda produzido em aço cirúrgico foi inserido, através de uma cirurgia veterinária, no osso da perna de um cachorro. Como costuma acontecer em muitas obras de Felix, este trabalho segue um curso de vida que ultrapassa sua forma original. Assim, depois que o cão morreu o artista o enterrou e esperou alguns anos para desenterrá-lo novamente, recuperando o osso no qual havia sido feita a intervenção. Este osso, por sua vez, foi introduzido em uma fenda no caule de uma árvore. Em 2014, quando completaram-se 29 anos do início do trabalho, a referida árvore foi cortada e enterrada verticalmente. Não por acaso, 29 anos é também o tempo que Saturno leva para completar sua órbita solar¹⁰. Este planeta relaciona-se com os ciclos vitais e, em astrologia, é a representação simbólica do limite da experiência humana.

Ao desenvolver projetos como o narrado acima e os demais a serem abordados aqui, Felix impõe-nos, como primeiro problema o questionamento de como nomeá-los – o que significa encontrar uma expressão para referirmo-nos a eles que dê conta de suas complexidades¹¹. Além de referências à tradição moderna da escultura, há nessas obras uma aproximação com a ideia de transcendência em uma perspectiva mística, evidente na *Série Gênesis* a partir da sua relação com o ciclo de Saturno e com o símbolo máximo do budismo, e no *Cruz na América* por sua forma fundamental. Aliado a essas características, destaca-se o permanente sentido de incompletude desses projetos, os quais se estendem no tempo e no espaço de forma peculiar.

¹⁰ Maria Rita Kehl, em *Melancolia e criação*, sublinha que Saturno, na medicina antiga, era o planeta regente da melancolia, considerado um dos quatro humores presentes no corpo humano. Por sua vez, justamente o humor associado à criação estética. cf. FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

¹¹ A *Série Gênesis* não será abordada em suas especificidades no presente estudo. No entanto, sua referência é importante para refletirmos sobre os trabalhos de escala geográfica de Felix. Este projeto (ao lado de *Cruz na América*), pode ser visto como gesto inaugural de um poética que resiste em ser classificada em categorias artísticas sem, contudo, negá-las. Simultaneamente, também a partir da *Série Gênesis*, faz-se mister reconhecer uma aura mística que paira sobre a obra do artista, algo que não aparece tematizado, mas que está sempre a orientar a construção do trabalho.

Assim, por exemplo, *Cavalariças*, além do que pôde ser visto no Parque Lage, implica no deslocamento de Felix até o Vulcão Hekla, na Islândia, local em que o artista apenas olha em direção ao Rio de Janeiro e registra esta ação. O que determina a inclusão desse trajeto, que não aparece em nenhum texto ou imagem no local da exposição no Parque Lage, é a relação desse trabalho com *Camiri*, exposição que faz referência à cidade boliviana de mesmo nome e que é o ponto de intersecção entre os vértices de *Cruz na América*. *Camiri*, por sua vez, constitui-se pela exposição realizada no Museu da Vale, em Vitória, e pelo deslocamento do artista até a cidade boliviana, na qual ele também realiza apenas a ação de olhar em direção ao estado do Espírito Santo. Paralelamente, o cilindro de mármore de *Cavalariças* é o mesmo que estava na obra *Camiri*, projeto que irá acarretar no desenvolvimento de *4 Cantos*. Novamente, as peças que circularam nas intervenções realizadas em Anguilla, República Dominicana, Dong-Sha e Karratha são as mesmas ou derivadas daquelas apresentadas no Museu da Vale.

Partindo especialmente da análise dos projetos *Camiri* e *Cavalariças* (que envolviam também exposições em instituições), o primeiro capítulo desta tese discute tanto o problema de como podemos nos referir aos seus projetos de escala geográfica quanto em que termos esses trabalhos relacionam-se com a tradição da escultura e a ruptura que os distancia dela. As obras do artista, ao se localizarem em meio à natureza, ao empregarem formas geométricas simples, como círculos, linhas, planos, quadrados, ao valerem-se de reações orgânicas (crescimento vegetal, oxidação mineral), recolocam problemas levantados no início do século XX e radicalizados no pós-guerra.

No entanto, mesmo que absorva procedimentos e práticas históricas, Felix altera a lógica da tradição associada aos movimentos artísticos desse período. Exemplificando tal circunstância, o artista nega o contexto espacial imediato, fundamental nas práticas *site-specific* e na *land art*, pré-determinando localização e posicionamento de suas obras através de coordenadas geográficas e angulações

astrais. Ou executa manualmente formas minimalistas, como na obra *Vazio Sexo* (1992-2004) e em peças de *Camiri* e *4 Cantos*, impregnando o trabalho artístico de um (paradoxal) fazer minimalista – lixar diariamente e inexpressivamente um bloco de mármore maciço. Nessa perspectiva, esses procedimentos se afastam de questões centrais colocadas pelos trabalhos que parecem ter servido a eles como referência, como a importância do contexto espacial nas elaborações de *site specificity*, ou a relação com a produção industrial, em série e impessoal, evocada no minimalismo.

Como se percebe, a aproximação da obra de Nelson Felix às práticas associadas às vanguardas e neovanguardas é repleta de desvios. De todo modo, a importância dessas experiências, especialmente no que tange à investigação sobre o objeto artístico, informa o trabalho de Felix. Os artistas associados a movimentos, tais como: minimalismo, *land art*, arte conceitual, e arte *povera*, apesar de estética e politicamente diferentes, estavam, de partida, preocupados em propor experiências em relação ao quê pode ser arte, onde ela pode estar, como pode ser feita. Em Felix, esse investigar as possibilidades da arte envolve, sobretudo, submeter seus projetos de escala geográfica à dimensões físicas e temporais sobre-humanas, absortos como se mostram em determinações místicas e simbólicas.

Ainda que muitas experiências da arte *povera*, da *land art* e mesmo da arte conceitual possam ser profundamente informadas por considerações místicas, nessas práticas as relações entre a proposição artística, suas reverberações simbólicas, o lugar da obra e o espectador costumam apresentar-se em duas possibilidades: ou reivindicam a presença do sujeito para a experiência da obra, como na *land art* e na arte *povera*, ou abstraem a existência do objeto artístico, como em algumas proposições da arte conceitual. Em Felix, como será demonstrado, não há nem a reivindicação da presença total do espectador, nem a abstração total do objeto artístico.

Ao desviar-se (passar ao largo, sem que a referência saia completamente do seu

horizonte) dos cânones associados à história da escultura moderna, o artista acaba por inscrever sua obra em um contexto bastante abrangente, já que nesse horizonte figura-se também toda a manifestação humana considerada artística, seja ela utilitária ou simbólica. Como se fizesse *tábula rasa* da história, desprezando a leitura cronológica que domina os discursos sobre arte, Felix desenvolve uma poética que solicita ser discutida à luz da arte em todos os seus contextos – moderna, contemporânea, conceitual, ritual, primitiva. Evidentemente, não pretendo exaurir tal propósito, por sua presumível falibilidade.

Todavia, considerando esse arco histórico, destaca-se como uma importante chave de leitura da obra de Felix a ideia de **monumentalidade**, dada a aproximação desse conceito com uma dimensão espiritual. Em que pese a dúvida sobre o real propósito de construções como os monumentos megalíticos do período neolítico ou as linhas de Nazca do início da era cristã, é evidente a relação entre escala física e simbologia mística em elaborações arquitetônicas como essas. Tal associação entre dimensão espiritual e escala física segue orientando tanto leituras relativas à escala de objetos quanto edificações erigidas com fins religiosos.

Desse modo, partindo dos pressupostos conceituais do trabalho e com o intuito de investigar como a noção de monumentalidade aparece em suas obras de escala geográfica, o segundo capítulo explora os problemas relacionados à estrutura formal e temporal de seus projetos, simultaneamente resultante e determinante de suas escalas monumentais e incompletudes. Mais uma vez, as transformações ocorridas no campo da arte, em especial na noção de escultura a partir do minimalismo e da *land-art* estão na base das reflexões desenvolvidas aqui destacando-se, nessas práticas, o adensamento das investigações sobre a relação entre espaço e tempo intrínsecos da obra de arte. Tais ponderações concentram-se nos projetos *4 Cantos* [2004/2008], considerado pelo artista como um percurso, o espaço entre *Camiri* e *Cavalariças*, e *Cruz na América* [1985/2003].

A discussão em curso tendo por base a análise de *Cruz na América* – sua temporalidade ininterrupta – e de *4 Cantos* – seu percurso repleto de abandonos e de reafirmação de um comprometimento com a verdade da obra –, somada à relação entre monumentalidade e invisibilidade, acentuará os aspectos ritualísticos dos procedimentos empregados por Felix em sua poética. Rebater no globo terrestre os locais onde irá expor, como em *Cavalariças* e *Camiri*, lixar manualmente formas inexpressivas, desenhar exaustivamente em determinados projetos, percorrer desenhos traçados no mapa, muitas vezes sem deixar vestígios dessas ações, são, para o artista, axiomas sugeridos pela própria obra.

A construção da obra de Felix obedece uma infinidade de regras determinadas através de uma rigorosa concentração na qual entram em jogo tanto a consciência histórica quanto a busca por um esvaziamento de sentidos mundanos, alcançada por meio de práticas de meditação. De modo preponderante, os materiais manipulados por Felix são aqueles associados à tradição da escultura, como o mármore de Carrara, o cobre, a madeira e o ferro. As formas empregadas nos trabalhos são geométricas, como o cubo, a esfera, o cilindro, ou simbólicas, como a cruz e certas partes do corpo humano, ou referidas a códigos sócio-culturais, como mesas e alianças. A localização e posicionamento de suas peças definem-se, majoritariamente, por coordenadas geográficas e pelo ângulo de 23° em referência ao desvio do eixo de rotação da Terra em relação ao Sol. Mesmo o diâmetro de algumas peças de seus trabalhos, como o dos círculos de mármore que compõem a obra *Verso*, define-se por uma convenção: seu raio é equivalente à medida padrão de uma porta. Como se percebe, as equações mentais que sustentam sua obra são erigidas sobre acúmulos de significados entre simbólicos, históricos e científicos e cuja densidade anima a existência do trabalho. Esse lastro imaterial que condiciona sua poética, consubstanciando-a em um corpo unívoco, estabelece como parâmetros uma atenção permanente à história da arte e uma concentração vigorosa em busca da verdade da obra.

O eco metafísico que ressoa de suas determinações formais baseadas em convenções e rebatimentos alheios a elas contribui para o entendimento de que suas escolhas pareçam guiadas por um sentido místico. No entanto, tal perspectiva, mais do que sugerir uma dimensão propriamente religiosa no trabalho, aponta para a forma abrangente de seu relacionamento com a arte, com o fazer artístico. Com isso, a arte adquire uma estatura espiritual na medida em que compartilha com o campo do sagrado o reconhecimento da coexistência de dualidades fundamentais como a morte presente na vida, a ausência contida na presença, o trágico intrínseco ao belo. Ao mesmo tempo, ao revelar-se como possibilidade de instauração de opostos coincidentes, afasta-se da religião enquanto um sistema de crenças que busca neutralizar ou apaziguar o antagonismo que condiciona a existência.

Frente à tais considerações, o terceiro capítulo inicia discutindo em que termos é possível abordar a inegável relação entre a obra de Felix e o campo do sagrado. Em seguida, propõe como etapa final desse estudo uma reflexão calcada na aproximação do seu trabalho com a poesia escrita. Tal ligação precipita-se a partir da análise dos projetos *4 Cantos* (Portugal) e *Verso* insinuando um outro agrupamento na obra do artista, regido agora pela presença da poesia. Isso ocorre não só porque *4 Cantos* (Portugal) e *Verso* são, para o artista, *ilustrações de poesias*¹², mas sobretudo, porque o seu pensamento volta-se para um trabalho já realizado e simultaneamente projeta um outro deslocamento no globo – traçado novamente pela poesia.

No momento presente, o poema que se insinua para Nelson Felix enquanto imagem, para o qual o artista planeja uma *ilustração*, é *Un Coup de Dés Jamais N’abolira Le Hasard*, de Stéphane Mallarmé. Este projeto ainda não realizado chama-se *Golpe* e anuncia-se como parte de uma só obra realizada em dois movimentos. O primeiro ato desse trabalho é *Um canto para onde não há canto* [2011], projeto que envolve o poema *A Voz*, de Cesare Pavese, e que foi desenvolvido por ocasião da exposição

¹² Declaração do artista em conversa informal não gravada. (Agosto de 2014)

“Aberto Brasília”, realizada naquela cidade¹³.

Ao comentar esta obra, mais do que desvelar parte de suas concepções sobre a relação entre poesia e escultura, Felix sublinha a matéria comum a todas as artes:

A única coisa que a poesia te pede é o seu tempo, a qualidade de tempo que você dá para poesia é proporcional a qualidade de percepção que você terá dela. [...] No caso desta obra, nada sobra do trabalho porque essa é a presença da poesia, ou seja, ela é exalada, ela não se materializa. [...] Seguindo esse raciocínio, não teria poesia na escultura, mas não. Acredito que sim, [...] o grau de concentração que está impregnado no objeto, naquele pensamento plástico, é o que gera poesia. E é isso que vale à pena na arte, a quantidade de pensamento que você deixa nela. E esse pensamento é poético¹⁴.

É possível reconhecer na fala do artista uma proximidade com Marcel Duchamp, no que tange à relação entre arte e pensamento¹⁵. Não obstante, a despeito dos paradigmas quebrados por Duchamp em nome dessa *matéria comum*, ele – Nelson – é um escultor. Realiza obras tridimensionais que, parafraseando Octavio Paz, *tem a fatal tendência a emitir sentido*¹⁶. De fato, Felix jamais negou a escultura. No entanto, o que faz quando realiza seus projetos monumentais não são objetos, são atos pontuados por matéria escultórica. Ou pontuações escultóricas que marcam um percurso. E enquanto “ações” ou “pontuações” de um percurso, as mesmas constroem-se sobretudo a partir do envolvimento absoluto do artista com a verdade da obra. Verdade que revela seus posicionamentos éticos, espirituais e estéticos e não

¹³ Partindo da ideia de que Brasília é uma cidade “sem cantos”, Felix ‘esticou’ os dois eixos da cidade, resultando daí um quadrilátero. Em cada um desses pontos, o artista deixou um vaso (de aproximadamente 60 cm) de dormideiras (plantas que, ao serem tocadas, fecham-se) e no qual está impresso um dos quatro versos da poesia de Pavese. Em cada canto, Felix lia o verso correspondente e desenhava até *sentir que estava impregnado pela poesia*. Depoimento em vídeo disponível no site do artista: www.nelsonfelix.com.br Consulta em 10 de dezembro de 2014.

¹⁴ Depoimento em vídeo disponível no site do artista. www.nelsonfelix.com.br Consulta em 10 de dezembro de 2014.

¹⁵ Seguramente, as distâncias entre as obras de Duchamp e Felix são maiores do que as proximidades, especialmente se partirmos das aparências. Ainda assim, importa perceber no que se tangenciam, como explicitado em diferentes momentos dessa tese.

¹⁶ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 26.

pode ser isolada do contínuo da vida.

Conforme exposto anteriormente, a tese ora apresentada organiza-se, assim, em três capítulos, nos quais busco enfrentar os questionamentos e comentar as aproximações que a obra de Felix propõe. No desenvolvimento dessas reflexões, obviamente, novas perguntas surgiram duvidando sempre dos caminhos que eu vinha encontrando para abordar o trabalho. Nesse sentido, proponho uma espécie de desvio – curto, é bem verdade, – de percurso, criando em cada capítulo o que chamo de *seção parêntesis*. Algumas vezes, tais seções apresentam considerações oriundas daquilo que vem sendo discutido no decorrer da pesquisa; em outras, são reflexões detonadoras do material apresentado no corpo da tese. De todo modo, não cabem em sua estrutura se não como respiro.

Igualmente, por reconhecer a condição poética do trabalho de Felix tanto como um princípio orientador quanto uma finalidade da obra (que se realiza a despeito da crítica), a bibliografia desse estudo privilegia autores que são acima de tudo artistas. Assim, em quase sua totalidade, os meus comentários sobre a obra de Felix assumem, como parâmetros balizadores, considerações extraídas de pensadores como Haroldo de Campos e Hélio Oiticica, Robert Morris e Robert Smithson, Octavio Paz e Edgar Allan Poe, entre tantos outros. Ao apoiar-me preferencialmente em escritores não pretendo diminuir a importância evidente das reflexões de críticos como Rosalind Krauss ou Thierry De Duve, também presentes e fundamentais para esta tese. No entanto, por trás desse partido está a convicção de que é preciso muito mais do que rigor para se escrever sobre arte. E o desejo deliberado de que a escuta sensível desses artistas, assim como a potência da obra de Felix, possa ecoar nas páginas que seguem.

1.

Um nome para o que não tem nome¹⁷

¹⁷ O título desse capítulo inspira-se no nome da obra de Felix *Um canto para onde não há canto*.

Projeto, obra, proposição, intervenção. Todos esses vocativos vem sendo usados aqui – e continuarão – como equivalentes para os trabalhos de Nelson Felix que inscrevem-se em escalas geográficas reunindo, por vezes, diferentes continentes em um mesmo projeto. No entanto, há um específico nessas propostas que escapa à essas nomenclaturas dadas as referências imediatas que atribuímos à tais termos. Expressões como “escala ambiental” ou “escultura pública” também revelam-se insuficientes para referirmo-nos aos projetos de Felix, na medida em que carregam uma forte referência a aspectos políticos do contexto em que surgiram e também porque preveem a presença física do espectador na experiência da obra, o que não acontece em relação às ações que compõem os trabalhos de escala geográfica de Felix.

Considerações como a saída do espaço institucional, o deslocamento geográfico, o caráter não mediado da obra, o posicionamento político do artista frente ao contexto, a negação da obra enquanto objeto isolado do mundo, subentendidas em termos como os referidos acima, evidentemente também estão presentes nas obras de Felix. Porém, tais aspectos são mais contingentes do que determinantes dessas propostas¹⁸. Nesta lógica, quando o artista afirma, sobre estas obras, que *um desenho no globo as determina*¹⁹, somos levados a olhá-las também a partir dessa perspectiva planar e projetual, que desconsidera o espaço imediato no qual o trabalho se localiza. Em diversas ocasiões, Felix reitera que a elaboração desse modo de operar – determinar a localização da obra no mundo e mesmo o posicionamento de trabalhos em espaços expositivos por coordenadas geoográficas, desenhos ou angulações independentes

¹⁸ Kandinsky, em *Do espiritual na arte*, usa a noção de contingência em uma passagem um tanto idealizada do artista “primitivo” referindo-se, com o termo, àquilo que não é fundamental ao trabalho: *esses artistas puros eliminaram de suas obras, assim como nós, toda contingência, atendo-se somente à essência interior*. KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Galatea Nueva vision, 1956. p. 12. Felix também parece ater-se principalmente à *essência interior* da obra, contudo o caminho em curso apontado por Kandinsky levará não a uma especificidade da arte, mas a uma abrangência, incluindo aí tudo que lhe é contingente, sem que isso signifique desviar-se dos problemas fundamentais do trabalho.

¹⁹ Na epígrafe do livro *Concerto para encanto e anel*, Felix pontua: *Os trabalhos não respondem aos lugares, são guiados por suas abstrações, por rebatimentos teóricos e geográficos, de coordenadas e convenções. Um desenho no globo os determina*. FELIX, Nelson. *Concerto para encanto e anel*. Rio de Janeiro: Suzy Muniz produções, 2011.

das especificidades do espaço – surgiu como uma tentativa de fuga do princípio de composição associado às práticas *site-specific* e escultóricas.

Essa premissa, por um lado, credita tal “modo de agir” apenas à rejeição a uma prática artística em voga na virada do século XX. Em outra perspectiva, ao não exaltar o procedimento como talvez o núcleo duro da obra, o artista desvaloriza não apenas o seu próprio *modus operandi*, mas todos os procedimentos que poderíamos chamar de auráticos, de específicos, de um determinado artista. A afirmação de Felix – *duchampiana*²⁰ – não coincide com a sua obra, na medida em que seus rígidos (ainda que abstratos) postulados, são enigmas que se fundem aos trabalhos ampliando-os para além de suas formas e espaços visíveis. Ao “fugir” da ideia de composição associada ao espaço imediato, ou seja, referente tanto às instituições quanto ao lugar de localização da obra, Felix encontra o espaço do mundo em sua totalidade.

Quando a disposição da obra obedece ao desvio de 23° percebe-se algo como uma busca por uma “acomodação definitiva” entre o trabalho artístico e o meio no qual ele se encontra que, para o artista, é nada menos do que o sistema solar. Já quando a localização do trabalho define-se por coordenadas geográficas resultantes de desenhos geométricos sobre o mapa mundi, há – de imediato – uma negação da ideia de composição entendida enquanto equilíbrio entre diferentes elementos e, ao mesmo tempo, uma percepção de que nada é estranho ao mundo. Ou seja, não há problema de composição pois tudo tende à harmonia. O deslocamento físico do artista, implicado pela localização da obra definida por coordenadas geográficas, também deve ser considerado parte do “programa” da obra. Para Felix, a realização do trabalho – a explicitação de um pensamento plástico – sempre envolve a execução

²⁰ Glória Ferreira aponta para uma certa analogia entre os procedimentos de Felix e aqueles que determinam os *ready mades* de Duchamp: *No lugar da 'reação de indiferença visual' que funda o ready made, há uma 'indiferença' ao contexto específico e aos dados destes que, nos trabalhos in situ determinariam a sua construção.* FERREIRA, Glória. *A coisa é ar*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. p.15.

de uma série de tarefas extenuantes.

Olhar para seus trabalhos de escala geográfica apenas como esculturas o mais aleatoriamente possível dispostas no mundo, seria esvaziá-los de sentido. Negar-lhes sua materialidade escultórica, sustentando acima de tudo a prevalência daquilo que não é de ordem visual, equivaleria a fechar os olhos frente à paisagem. Ante a evidência de serem absolutamente – e no mínimo – as duas coisas, impõe-se investigar um modo de chamá-los que contemple, pelo menos, essa simultânea existência da obra. A proposta não é forjar um termo classificatório, que intente estabelecer uma nova categoria artística, mas encontrar um vocativo que ajude a entender o que é peculiar ao trabalho. O reconhecimento da insuficiência dos termos existentes é algo recorrente na literatura existente sobre Nelson Felix, o que corrobora a busca empreendida aqui²¹.

Em uma primeira tentativa de nomeá-los, cheguei à expressão “escala global”. Parecia-me um termo preciso para tais projetos, na medida em que tomam a esfera terrestre enquanto espaço da obra. No entanto, a ressonância, no âmbito econômico e no campo da comunicação, do termo “global” agrega sentidos indesejáveis aos projetos do artista. A abrangência espacial e a escala continental – *monumental* – das propostas de Felix são de ordem específica e particular e nada universalizantes no sentido que a palavra “global” sugere. Tais trabalhos postulam sobre um comprometimento individual do artista frente ao contexto da arte e mesmo frente a sua própria existência, sem, contudo, personificar a obra enquanto extensão expressiva.

O poeta e crítico Adolfo Montejo Navas, em um texto publicado na revista

²¹ Ronaldo Brito (além de nomear o trabalho do artista com uma expressão muito próxima a utilizada por Adolfo Navas, como exposto adiante) aponta justamente para a ‘forma negativa’ adotada no título deste capítulo como a inclinação corrente para qualificar a obra de Felix. Ele diz: *A tendência natural é acumular negativas, constatar a inoperância do nosso vocabulário ao lidar com essa espécie de ação escultórica contemporânea*. BRITO, Ronaldo. Corrigir pelo erro. In: FELIX, Nelson. *Camiri*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006. p.15.

Dasartes²², elege o termo “ação escultórica” para referir-se a esses trabalhos. Neste artigo, o autor debruça-se sobre a obra *4 Cantos* (2008, Portugal) a partir de sua exibição em uma galeria carioca. Navas afirma que *no fundo, esta “ação escultórica” não se encaixa no ideário do site-specific. É uma “situação escultórica” mutante e cumpre a função de intervenção efêmera em locais diversos da geografia portuguesa*²³. Ainda que o termo pareça mais preciso do que “escala global”, sua retórica alude a uma gestualidade e a um intervencionismo próprios de propostas artísticas que usam a palavra “ação” em suas definições semânticas.

Nesse sentido, parece-me que quando o artista Santiago Sierra, na 49ª Bienal de Veneza, propõe um trabalho no qual oferece dinheiro para imigrantes africanos em troca de que estes tenham seus cabelos descoloridos, poderíamos dizer que ele realiza uma “ação escultórica”²⁴. A expressão “ação escultórica”, por sua vez, inevitavelmente remete ao conceito de “escultura social”, elaborado por Joseph Beuys, que concebia a escultura como uma prática estética ativista. A proposição de Sierra de fato aproxima-se do conceito desenvolvido pelo artista alemão, na medida em que opera um movimento através do qual evidenciam-se tensões econômicas, sociais e políticas mundiais e, seguramente, também do ambiente artístico. Mais uma vez, esta sequência de relações afasta-se das proposições de Felix, já que sua obra não estrutura-se a partir de um programa político manifesto. Isso se dá especialmente porque o termo “política” é sempre associado à ideia do coletivo social, de uma proposição deliberadamente dirigida a um grupo ou comunidade social. Ou seja,

²² NAVAS, Adolfo Montejo. Dasartes, n.17, ano 3. Agosto – setembro, 2011.

²³ Ibidem. p.23.

²⁴ O trabalho do artista espanhol chamava-se *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*. A proposta de Sierra, amplamente aceita por esta comunidade, fez com que, subitamente, dezenas dessas pessoas fossem imediatamente notadas. Realizada em 2001, esta edição da mostra veneziana tinha como curador geral o crítico Harald Szeemann (1933 – 2005). Não por acaso, um dos principais nomes da exposição era Joseph Beuys (1921 – 1986), artista com o qual Szeemann trabalhou em diversas ocasiões e sobre o qual afirmava: *foi sobretudo este artista que soube verbalizar sem afetação o conceito de liberdade formulando-o de uma maneira plástico-afirmativa como um campo de energia: Capital = Criatividade*. LEIRNER, Sheila. Um projeto universalista e responsável. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, p. D3, 05 de abril de 2011.

novamente, a dimensão política em Felix aproxima-se mais de Duchamp, pois ambos compartilham um modo silencioso e não conclamatório – ainda que político – de atuar no campo da arte.

Outra nomeação que encontramos para os trabalhos de Felix foi elaborada por Lygia Pape em uma conversa publicada em 1998²⁵. Pape refere-se à obra do artista como “atos poéticos”²⁶. Mais despretenciosa do que as demais nomenclaturas, já que não incorpora no termo encontrado nem a escala, nem a forma, tal expressão acaba por perder-se em sua amplidão. São inúmeros os trabalhos que poderiam ser chamados assim, o que diz mais sobre suas potências do que sobre suas idiossincrasias.

O impasse que se apresenta diz respeito à dificuldade em encontrar um termo que seja tão esvaziado de sentidos alegóricos quanto a própria obra que queremos nomear. Todos vocativos lhes servem, mas carregam em si reverberações que não condizem com o trabalho de Felix, permanentemente pautado por um rigor que evita classificações. Surgidos como desenhos, projetos traçados sobre o papel, encontram sua forma espacializada a partir de convenções históricas, geográficas, artísticas, simbólicas. Ou seja, estruturam-se primeiro enquanto pensamento sobre tais convenções e, quando se realizam fisicamente, são, para o artista, como a imagem equivalente de uma reflexão.

Partindo dessa característica projetual–estrutural, uma possibilidade seria entendê-los enquanto “pontuações de percurso”. Tal expressão remete à ideia de desenho e de pensamento através da palavra “pontuação”, e à ideia de trajetória, tanto em sentido literal, de um deslocamento no espaço, quanto em sentido pessoal, de cada indivíduo em relação a sua própria história, através da palavra “percurso”. O ponto – menor fração de uma linha – pode concentrar, em igual potência, uma autonomia e uma

²⁵ FELIX, Nelson. *Nelson Felix* (Texto de Rodrigo Naves). São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

²⁶ Ibidem. p.45.

interdependência do todo do qual faz parte. Assim, atribuir às intervenções de Felix realizadas no âmbito de seus projetos de escala geográfica a ideia de que são “pontuações de percurso” permite reconhecê-las enquanto situações simultaneamente autônomas e interdependentes em face daquilo que marcam.

A presença de uma matriz estrutural no processo de concepção das obras de Nelson Felix indica um método construtivo no trabalho que o aproxima do desenvolvimento da escultura moderna no que tange às investigações sobre o objeto artístico e suas relações espaço – temporais. A racionalização da forma associada à tradição construtiva só significa precisão e ausência de aleatoriedade no objeto artístico em uma perspectiva também racionalista desse programa estético moderno. Por outro lado, suas características projetuais – desenhos traçados no globo – reafirmam a importância permanente do desenho na trajetória artística de Felix. Já a localização remota dos trabalhos solicita que estes sejam cotejados às práticas reunidas sob os termos *land art* ou *Earth Work*. Por fim, é notável na obra do artista a investigação de uma espécie de ontologia de conceitos como escultura, espaço, tempo, vida, o que irá revelar-se nas determinações dos materiais, das formas, do posicionamento dos trabalhos. Como veremos a seguir, tais considerações depreendem-se desde o princípio de sua trajetória.

1.1

**Um começo de caminho:
do plano do desenho
para o espaço da escultura**

Desenho em grafite
Nelson Felix

José Resende, ao comentar os desenhos realizados por Felix em 1981 – essas grandes superfícies saturadas de grafite –, sublinha a relação destes com a escultura que o artista viria a desenvolver. De acordo com Resende, tais trabalhos *eram tipicamente modernos, orientavam-se mais por uma espécie de ritmo, e lidavam com noções como força, saturação e tensão, originando daí os objetos*²⁷. Nessa mesma conversa, além de confirmar a impressão do colega, Felix faz algumas colocações bastante relevantes sobre o desenvolvimento do seu trabalho escultórico e sua relação com os materiais que emprega nessas obras.

Em uma dessas observações, Felix assegura que em tais desenhos, mais do que o gesto, o que lhe interessava era o espaço. *Aqueles desenhos eram esculturas que eu não conseguia fazer*²⁸. Continuando essas reflexões, o artista acaba por revelar:

*O que me fascina são certos materiais, não propriamente por razões plásticas, mas por características próprias deles. Por exemplo, o grafite é praticamente carbono, e o carbono tem a ver com a vida, então cisei que tinha que trabalhar com o grafite por causa disso*²⁹.

Entre suas primeiras obras tipicamente escultóricas encontram-se estas hastes de grafite [1985], grandes cilindros maciços de mais de dois metros de altura, sendo cada uma das peças unida internamente por um pequeno Buda em ouro. Já aí aparecem os fundamentos de sua poética, engajada em uma busca de verdades – do material, da escala, da forma, do espaço. Tais pressupostos do trabalho respondem tanto por uma densidade que alcançam quanto por uma ausência de determinações formais baseadas em uma escolha subjetiva do artista. Obviamente, há uma subjetividade envolvida nessas construções, mas as elaborações que conduzem a elas

²⁷ Ver em: FELIX, Nelson. *Nelson Felix* (Texto de Rodrigo Naves). São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p.30.

²⁸ Ibidem. p.31.

²⁹ Ibidem. p.32.

são explicitadas de modo a sugerir que, se todos fôssemos submetidos às dúvidas colocadas pela obra, chegaríamos às mesmas soluções que o artista.

É nesse sentido que para todas as perguntas objetivas possíveis de serem feitas ao trabalho, existem respostas também objetivas. Seus materiais justificam-se, suas escalas, suas formas, seus posicionamentos. A partir dessas saturações de razões de ser, que evitam ao máximo serem vinculadas a uma psicologia do artista, sua obra revela-se simultaneamente incompleta e plena. A lógica do trabalho parece seguir uma dupla e inalcançável tarefa: ser totalmente coincidente com o seu devir e permanentemente crítica ao seu contexto, tudo isso em busca de um significado absoluto fadado, por definição, à falência. Diante disso, é preciso sempre recomeçar.

Logo, o caminho que leva Felix do desenho para a escultura em grafite afigura-se absolutamente lógico, o que não reduz em nada a abstração do trabalho, pelo contrário, liberta sua dimensão sensível de uma mitologia pessoal. Na busca por uma essência do material em questão, o artista reconhece a presença do carbono no grafite e a relação deste elemento químico com a vida. Diante disso, e para que a quantidade de carbono de fato fosse significativa, também parecia lógico estabelecer que estas peças fossem maiores que um ser humano já que obviamente este conceito nos ultrapassa.

Produzidas industrialmente, tais peças alcançam no máximo 1,20m de altura. Para solucionar a escala necessária – presumivelmente estabelecida a partir de uma reflexão sobre o conceito de vida em relação ao homem – o artista expõe o impasse em que se encontrava e como o resolveu:

se emendasse o grafite por fora, haveria uma quebra no ritmo da peça, mas se eu emendasse por dentro, pareceria que eu estava falsificando a coisa. Então, eu deveria colocar uma coisa ali dentro, no lugar da emenda, que me obrigasse a falar daquela ligação, daquela emenda. E por que colocar uma imagem do Buda naquele lugar? Porque o Buda era a imagem mais banal de uma pessoa voltada para o seu interior, que remetia ao interior da peça³⁰.

³⁰ Ibidem. p.33.

Grafite
Nelson Felix
1985

Grafite
Nelson Felix
1985

Por fim, no momento de posicionar tais obras no espaço expositivo, para enfrentar o princípio de composição baseado no espaço imediato, (e assim também posicionar-se criticamente em relação ao conceito de *site specificity*, em grande medida já absorvido pelo sistema da arte nessa época e transformado em um certo apanágio contemporâneo), Felix decide orientar-se pelo espaço cósmico, absolutamente abrangente e imperceptível. Assim, uma das peças era colocada na mesma posição do eixo do sol resultando daí um desalinhamento imediato e perceptível e uma harmonia remota e irreconhecível. A outra haste, de igual medida, era então posicionada pelo artista para, aí sim, compor com o espaço que havia se configurado a partir da primeira escultura. *Aquela peça completamente torta no espaço é a única coisa certa cosmicamente*³¹.

Frente a tais argumentos e percursos sobre a construção do trabalho percebe-se novamente, na obra do artista, a presença de um racionalismo estrutural de base que de modo algum exclui um indeterminismo³². Ou mesmo uma estruturação do trabalho alcançada por indeterminações, o que se pode reconhecer quando o artista usa a elíptica para determinar a disposição dessas peças. Quer dizer, ele parte de dúvidas ontológicas: o que é o espaço? Como este pode ser dimensionado em relação à obra? O quê delimita um lugar? E “resolve” esses questionamentos com uma resposta ôntica relativa ao eixo de rotação da terra. Reinstaura, com isso, a pergunta original, ontológica, que o levou a recorrer ao ângulo de 23° para posicionar o trabalho. É a partir dessa dialética simbólica de construção da obra que, por sua vez, visualiza-se a existência permanentemente inconclusa do trabalho.

³¹ Ibidem. p.33

³² A noção de estrutura empregada aqui vale-se da conceituação elaborada por Augusto de Campos em nome do uso desta palavra em relação à poesia de Stéphane Mallarmé. *O uso particular, que aqui fazemos, da palavra estrutura, tem em vista uma entidade medularmente definida pelo princípio gestaltiano de que o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo.* CAMPOS, Augusto de. Poesia, estrutura. In: CAMPOS, Augusto de; PINATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.177.

1.2

Ordem e acaso

A relação entre estrutura e aleatoriedade é um dado importante dos trabalhos de escala geográfica de Nelson Felix na medida em que seus projetos incorporam aspectos externos – ônticos – tanto na sua estruturação quanto na sua realização. Suas combinações e princípios, baseados em considerações científicas ou simbólicas, vão gerar o próprio trabalho determinando tanto as dimensões de alguns objetos quanto os posicionamentos de suas peças e os deslocamentos do artista pelo globo, tudo em nome da realização dos axiomas da obra.

Na arte, a aproximação entre ordem e acaso, no que tange a incorporação do acaso enquanto elemento ativo da forma, acompanha as mudanças de paradigma ocorridas no pensamento científico que, a partir do século XX, passa a adotar o organismo vivo como modelo no lugar da mecânica clássica. Admitir a imprevisibilidade como constituinte dos diversos sistemas significa compreender os sistemas como estruturas abertas, sujeitas à interação com o ambiente. Ainda que a arte dispense ou antecipe elaborações científicas sobre o mundo em geral exatamente por ser um sistema aberto, sujeito à interação com o ambiente, a vinculação entre as noções de estrutura e de aleatoriedade é uma proposição conceitual correlata ao campo da ciência.

Desse modo, não pretendo esboçar um panorama sobre a aparição ou o uso – deliberado – do acaso na arte, o que me levaria a percorrer uma infinidade de proposições artísticas que vão do dadaísmo ao surrealismo passando por performance, expressionismo, arte conceitual, entre outras práticas. De fato, para o artista George Brecht, que além de fazer parte do grupo Fluxos era um químico atuante em diversas indústrias norte-americanas, *considerando que há sempre um lapso de consciência em tudo o que fazemos, o uso do acaso na arte poderia ser traçado (academicamente) desde os desenhos rupestres do homem pré-histórico*³³. Ou seja, a proposta não é isolar o acaso enquanto questão em si, mas sim rever como a aproximação entre ordem e acaso, entre estrutura e aleatoriedade, aparece no

³³ No original: *In the sense that there is a certain lack of conscious control in everything we do, the use of chance in art could be traced (academically) to the cave drawings of prehistoric man*. BRECHT, George. *Chance Imagery*. New York: Something Else Press, 1957.

pensamento sobre arte a partir de obras em que tal conexão é evocada.

A presença do acaso, bem como a distância na maneira como tal ideia manifesta-se, é evidente em obras como a de Duchamp, de Jackson Pollock, de John Cage, de Bas Jan Ader e de Marina Abramovic. Ou ainda nas obras de Hélio Oiticica e de Francis Alÿs. Dentre esses artistas, considerando a relação entre ordem e aleatoriedade, é possível aproximar o modo como o acaso é convocado em Duchamp, em Cage e, talvez, em Oiticica. Os procedimentos empregados na construção da obra desses artistas envolviam uma série de ordenações bastante rigorosas com o intuito de incorporar a ocorrência do acaso na conformação do trabalho. Nos *readymades*, por exemplo, a fim de evitar a escolha de um dado objeto, Duchamp propunha-se a regra de pré-determinar o dia e o horário em que um novo *readymade* seria criado³⁴. Como assegura Michel Sanouillet, *Duchamp não era de improvisar*³⁵. Cage, por sua vez, adotou o princípio do acaso para gerar composições musicais criando um complexo sistema baseado em moedas do *IChing*. Para o artista, *a vida sem estrutura é inviável. A vida em si expressa-se dentro e através da estrutura*³⁶. Ao comentar os procedimentos de Cage envolvendo acaso, a pesquisadora inglesa Margaret Iversen, sublinha justamente que:

*a síntese proposta por Cage dos procedimentos de acaso duchampianos e da filosofia Zen significava colocar o acaso para trabalhar de um modo particular; isto é, para abrir a mente a uma percepção mais intensa do mundo e da natureza. Para Cage, usar procedimentos de acaso significava imitar a natureza em seus princípios subentendidos mais do que simplesmente copiar sua aparência*³⁷.

³⁴ A propósito do *readymade*, o artista escreve: En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), << d'inscrire un *readymade*>>. – Le *readymade* pourra ensuite être cherché (avec tous délas). L'important alors est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous. DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe – Ecrits*. (Reunis et présentés par Michel Sanouillet). Paris: Flammarion, 1975. p.49.

³⁵ No original: *Duchamp n'est pas homme à improviser*. Ibidem. p.35.

³⁶ No original: *Life without structure is unseen. Pure life expresses itself within and through a structure*.

³⁷ No original: *Cage's synthesis of Duchampian chance procedures and Zen meant that he put chance to work in a particular way, that is, to open the mind to more intense awareness of the world and nature. For Cage, using chance procedures meant imitating nature in her underlying principles rather than simply copying appearances*. IVERSEN, Margaret. *The aesthetics of Chance*. In: CHANCE. *Documents of Contemporary art*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited. 2010. p.15.

Em se tratando de literatura, o acaso enquanto princípio eminentemente orgânico e fundamental para a ideia de estrutura é uma consideração chave para autores como Haroldo e Augusto de Campos. Ambos reconhecem, por exemplo, o romance *Ulisses*, de James Joyce, e os poemas *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, e *Os Cantos*, de Ezra Pound, enquanto organismos vivos em si. Tais obras comportam múltiplas possibilidades de leitura alcançadas através de esquemas estruturais circulares que revelam-se em uma escrita ao mesmo tempo fonética, imagética, tonal. Augusto de Campos, inclusive, parte de uma referência trazida à tona por Pound – a saber, o estudo do sinólogo Ernest Fenollosa sobre escrita ideográfica no qual este pontua que *duas coisas juntas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma fundamental relação entre elas*³⁸ – para tecer considerações sobre o quê estes autores estavam propondo ao criarem obras analiticamente inesgotáveis. Campos assegura:

*A verdade é que as “subdivisões prismáticas da ideia” de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a simultaneidade joyceana e a mímica verbal de E.E. Cummings convergem para um novo conceito de composição – uma ciência de arquétipos e estruturas; para um novo conceito de forma – uma ORGANOFORMA – onde noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideográfica de ESTRUTURA*³⁹.

A noção de uma *organoforma*, como elaborada por Campos, pressupõe a inclusão do acaso – ou do aleatório – enquanto elemento ativo da forma. O termo, ao fundir as noções de orgânico e de forma (como no pensamento científico) propõe que a estrutura criada não será restritiva quanto à leituras da obra e estará apta a incorporar as diversas experiências sensíveis que esta for capaz de acionar. A inclusão do acaso, mais do que elemento ativo da forma, pode ser percebida enquanto elemento definidor daquilo mesmo que o determina e proporciona. Vale ressaltar que assim como o estudo da lógica da escrita chinesa influenciou experimentações estruturais

³⁸ FENOLLOSA, Ernest *apud* CAMPOS, Augusto. Poesia, estrutura. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.183.

³⁹ CAMPOS, Augusto de. Poesia, estrutura. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.186.

da poesia de vanguarda, é também sob influxo do pensamento oriental que o acaso irá manifestar-se em muitas proposições em artes visuais, como já explicitado em relação à Cage.

Igualmente discutindo a relação entre estrutura e organismo enquanto indicador de uma variante aleatória, Haroldo de Campos irá destacar a antecipação dessa relação na poesia de Mallarmé. O autor, em um artigo no qual traça um panorama sobre considerações a respeito do aleatório desenvolvidas nos campos científicos, linguísticos e filosóficos reconhece em Mallarmé a prefiguração de desenvolvimentos científicos. Ele afirma:

Renunciando à tarefa impossível de abolir o Acaso, mas incorporando-o ao seu ato de compor sob a forma provisória de uma “constelação” – “estrutura dissipativa” que, como a vida, vive por sua mesma efemeridade, Mallarmé [...] propunha-se assim, retomar a literatura “em sua fonte, que é a Arte e a Ciência”. Parece, nesse sentido, ter prefigurado a “nova aliança”, propugnada por Prigogine. Nessa “nova aliança” [...] na qual é admitida a possibilidade de “singularidades aleatórias”, de um “tempo termodinâmico”, de processos “irreversíveis”, a natureza passa a demandar uma “escuta poética” por parte do cientista, já que “a atividade humana, inovativa e criadora, não é estranha a ela”. (Prigogine, 1984,1996)⁴⁰.

Nesses comentários, mais do que expor a previsão Mallarmaica, Haroldo de Campos, através do químico russo Ilya Prigogine, aponta para a incorporação da arte à ciência – o que equivale dizer, a incorporação de uma expressão sensível de um pensamento sobre o mundo a uma expressão analítica de um pensamento sobre o mundo. Acaso, aleatoriedade, indeterminismo, nunca foram conceitos estranhos à arte. No entanto, ao serem admitidos no campo científico e ao aparecerem na arte não apenas como expressão de uma subjetividade do artista e sim como parte da estrutura da proposição plástica, esses termos deixam de aludir apenas à manifestações egoicas do artista.

⁴⁰ CAMPOS, Haroldo. Caos e ordem: Acaso e Constelação. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.193.

De fato, é a partir do reconhecimento da transitoriedade – aleatória – como um aspecto também da estrutura do objeto artístico que Rosalind Krauss, especialmente na publicação *Caminhos da escultura moderna*, irá propor um panorama sobre as transformações da escultura no decorrer do século XX. Sua análise, portanto, desenvolve-se a partir do período em que uma consciência crítica começa a sistematizar-se em termos abertos, interligada às demais áreas do conhecimento. Para a autora, a ideia de passagem seria mesmo *uma obsessão da escultura moderna*, através da qual a *transformação da escultura de um veículo estático e idealizado em um veículo temporal e material, atinge sua plenitude*⁴¹. Ainda que a escolha em citar esta pequena passagem do livro, já em suas conclusões, simplifique – como a própria frase citada – o problema da escultura por reduzi-lo em um “antes” e “depois” dessa ideia de passagem, esta referência contribui para as reflexões sobre a incorporação – deliberada – do indeterminado como elemento ativo da forma.

Não por acaso, também no fechamento de suas considerações, a autora espelha além do objeto artístico, a própria experiência estética da escultura e seus desdobramentos contemporâneos no livro *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. Nessa obra, a passagem – ou o entrecruzamento – do tempo, bem como o modo evocativo através do qual ocorrem essas sobreposições temporais, mais do que um assunto ou tema de investigação é a própria condição ‘espacial’ do romance em termos de sua estrutura linguística, do período que ele cobre, do seu assunto e mesmo da sua extensão verbal⁴². Nesse sentido, Krauss sustenta que a escultura moderna:

[...] convida-nos a experimentar o presente da maneira como Proust encontra o passado: ele está oculto, fora do seu domínio e do seu alcance (da

⁴¹ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.341.

⁴² Walter Benjamin, em um dos mais célebres artigos sobre Proust, afirma: *É verdade que sobrevivem em Proust alguns traços de idealismo. Porém não são eles que determinam a significação dessa obra. A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente)*. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p.45.

*inteligência), nalgum objeto material (na sensação que nos dará esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer ou que não o encontremos nunca*⁴³.

Ao evocar Proust para falar de como *a escultura moderna convida-nos a experimentar o presente*, Rosalind Krauss está dizendo, sobretudo, que a arte fala do seu tempo – o da própria arte e o do espectador – e que estes só serão experienciados em sua relatividade por uma escuta sensível, mais do que por um olhar analítico. Leo Steinberg lança mão do mesmo expediente – espelhar-se em uma narrativa literária que incorpora o acaso – para referir-se à arte contemporânea. O referido autor finaliza o artigo *A arte contemporânea e a situação do seu público*, de 1962, com a passagem bíblica do Êxodo na qual é narrado o aparecimento do maná no deserto. (Um “acaso” descrito como milagre divino). Para o crítico, *o que mais o impressionou como analogia foi o Mandamento – que o maná deveria ser colhido todo dia, de acordo com a fome de cada um, e não para ser conservado como investimento ou segurança para o futuro, tornando-se assim a colheita cotidiana um ato de fé*⁴⁴.

Em ambos autores é ao ‘acaso’, termo usado para referir-se àquilo que não se pode prever e nem atribuir uma razão ou uma causa, que se recorre para dizer que nem tudo será nomeado. Acaso este que, em sua ocorrência, poderá redefinir absolutamente o que lhe antecede e ultrapassa. Por esse ângulo, poderia estar entre os termos que Edgar Allan Poe elenca na passagem a seguir do seu texto *Eureka: ensaio sobre o universo material e espiritual*:

Comecemos, pois, imediatamente, pela palavra mais simples, “infinito”. Esta, como “Deus”, espírito” e algumas outras expressões cujos equivalentes existem em todas as línguas, não é, de modo algum, a expressão de uma ideia, mas a de um esforço para uma ideia. Representa

⁴³ PROUST, Marcel *apud* KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.343.

⁴⁴ STEINBERG, Leo. *A arte contemporânea e a situação de seu público*. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.262.

uma tentativa possível para uma concepção impossível. O homem precisava de um termo para determinar a direção desse esforço, a nuvem por trás da qual se acha situado, invisível para sempre o objeto dessa tentativa. [...] Desta necessidade é que surgiu a palavra “infinito”, que é, dessa forma, apenas a representação do pensamento de um pensamento⁴⁵.

Seguramente, o poema *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, é uma das obras mais emblemáticas a incorporar e “ordenar” uma forma poética sobre a ideia de acaso, *a representação do pensamento de um pensamento*, como escreve Poe. Contudo, é necessário ressaltar que a escolha por reiteradamente aportar estudos relativos à esta poesia é anterior ao conhecimento sobre o quanto estas referências seriam oportunas (e confirmadas por outras leituras que a evocam, o que logo será exposto). Explicitamente, essa eleição me foi sugerida pelo projeto de Felix ainda não realizado, *Golpe*. Como pontuado na introdução, no momento atual, o artista ocupava-se em conceber, encontrar meios e realizar uma ‘resposta’ plástica para *Un coup de Dés*. Haroldo de Campos, quando empreende uma exegese dessa poesia ressalta de modo preciso e definitivo seu caráter fortemente estrutural em consonância dialética com o tema da poesia e sua potencial ocorrência.

Do ponto de vista de uma teoria da composição, a consequência duma tal hermenêutica do Un Coup de Dés não seria a abolição do acaso, mas a sua incorporação, como termo ativo, ao processo criativo. Realmente, um racionalismo da composição, como o postulado por Poe e mais tarde por Mallarmé, não implica, afinal, a elisão do acaso, mas sim, a disciplinação deste. A inteligência ordenadora delimita o campo de escolha; o feixe de possibilidades é engendrado pelas próprias necessidades da estrutura poemática pensada: a opção criadora significa liberdade de escolha, mas também – e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica⁴⁶.

A incorporação do acaso como termo ativo do processo criativo a partir de uma liberdade de escolha permanentemente vigiada por uma consciência seletiva e crítica é uma consideração que poderia ser feita a respeito também da obra

⁴⁵ Ver texto *Eureka: ensaio sobre o universo material e espiritual (1848)*. POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 2009. p.226.

⁴⁶ CAMPOS, Haroldo. Lance de olhos sobre Um Lance de Dados. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.190.

duchampiana, constantemente vigiada pelo próprio artista para que fosse precisa em suas razões de ser. Octavio Paz será o primeiro a reconhecer a proximidade entre esses dois artistas. O poeta e ensaísta vai bradar que *o antecedente direto de Duchamp não está na pintura mas na poesia: Mallarmé. A obra gêmea do 'Grande Vidro' é 'Un Coup de Dés'*⁴⁷. Ele continua suas apaixonadas ilações afirmando que *a semelhança entre eles não provém de que ambos revelem preocupações intelectuais em suas obras, mas em seu radicalismo: um é o poeta e o outro é o pintor da Ideia*⁴⁸.

O acaso, coração da poesia em questão e 'método' reiteradamente empregado por Duchamp, como ele mesmo irá indicar já em relação ao trabalho *3 Stoppages Étalon* [1913/1914], sobre o qual refere-se como o *acaso enlatado*⁴⁹, não aparece como assunto em Felix, mas desempenha um importante papel nas suas decisões estéticas. Refiro-me à *liberdade de escolha vigiada por uma consciência crítica*, da qual fala Campos e que paira sobre decisões como o uso do grafite enquanto material escultórico ou a eleição da eclíptica e seus 23º de inclinação enquanto ordem compositiva.

Só uma meditação incansável e uma investigação rigorosa, aliadas a uma inclinação metafísica, permitem ao artista que, ao enxergar no grafite o elemento químico carbono e sua relação com todas as formas de vida conhecidas, ele encontre a razão de ser de uma obra. Ou só o acaso de uma percepção desse tipo, capaz de deixar intacto o princípio ético que determina que seus atos sejam, ao mesmo tempo, justificáveis para si mesmo e o mais livre possível de suas escolhas pessoais, lhe "autoriza" ir do desenho à escultura.

⁴⁷ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.05.

⁴⁸ Ibidem. p.53.

⁴⁹ *Du hasard en conserve*, ele anota sobre o trabalho. DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe – Ecrits*. (Reunis et présentés par Michel Sanouillet). Paris: Flammarion, 1975. p.50. Nessa mesma publicação, encontramos ainda a afirmação: *Mallarmé et Laforgue étaient plus près de mon goût*. p. 170.

O caminho percorrido por Felix do plano do desenho para o espaço da escultura não é a passagem de um ‘suporte’ para outro, de algo que possa diferenciar essas duas formas expressivas. É a ampliação inevitável – e constante – do corpo expressivo do trabalho a fim de que este possa concentrar a energia a ele dispensada: num primeiro momento, desenhos, objetos escultóricos e as fusões da *Série Gênesis*; noutro, a transformação desses movimentos iniciais – sem que estes sejam excluídos – em pontuações de percurso. É, afinal, um movimento entrópico, expansivo, de um sistema aberto e que, sendo arte, manifesta-se ainda, em relação dialética aos conceitos de desenho, de escultura e de visualidade.

(A

Seção parêntesis:

Visto Bom

)

Abre parêntesis - Na primeira entrevista que fiz com Nelson Felix, o artista comenta as situações imprevistas que sobrepõem-se aos seus projetos, tão marcados por determinações: *considero algumas coincidências que acontecem no desenvolvimento do trabalho como uma espécie de “visto bom”*. Comecei a ter esse tipo de leitura com essas situações pois elas respondem à mim mesmo⁵⁰.

Após esta conversa, revendo seus trabalhos e pensando em possíveis relações entre suas obras e de outros artistas, percebi uma coincidência que muito me animou. Lendo sobre o trabalho *Vão* (1996) de Felix e refletindo sobre as informações existentes sobre a origem da forma e da sua escala, percebi – e acreditei ver – nessa obra um espelho do trabalho *III* (1992) do artista Nuno Ramos. Explico-me. *Vão* condensa em mármore a forma do espaço vazio existente no cérebro humano, aumentada 111 vezes. Suspensa por cabos de aço sobre sulcos com graxa, azeite e outro naco dessa pedra, esse ‘vazio’ marmóreo aumentado 111 vezes parece eternizar-se como ferida aberta, incurável, como irreversível é o contato entre essa pedra nobre e os líquidos viscosos. Vejo-a como espelho da obra de Ramos por enxergá-la condensando os 111 vazios cerebrais dos sujeitos assassinados pela polícia de São Paulo durante o motim do Carandiru, em 1992⁵¹. Referência explícita a tal episódio histórico, a obra de Ramos reúne barro, paralelepípedos, vaselina, folhas de ouro, vidro, fumaça, cinzas, caixas de madeira, textos, entre outros materiais, criando uma cacofonia de elementos. Com isso, instaura o absurdo da situação da qual fala: a banalidade da violência entre os seres humanos, especificamente no episódio do Carandiru, mas também aquela cotidiana, neutralizada de tanto repetir-se.

Não poderíamos dizer que *Vão* fala em violência ou em banalidade. A peça de Felix guarda uma elegância formal e uma tensão gerada pela suspensão da peça principal e

⁵⁰ Entrevista realizada em 26/08/2010. Ver apêndice.

⁵¹ O massacre da Casa de Detenção de São Paulo ocorreu no dia 2 de outubro de 1992, quando uma rebelião causou a morte de cento e onze detentos pela Polícia Militar do Estado de São Paulo. Nenhum dos sessenta e oito policiais envolvidos no massacre foi morto.

pelo contato eminente e maculante entre mármore, graxa ou azeite. O trabalho, num primeiro momento, independe das suas referências invisíveis – a origem da forma e a sua escala – para em seguida enlaçar-se com elas de modo irreversível. Olhar a peça é olhar-se, ver a força, a tensão e a eternidade dos ciclos vitais. Olhar *III* de Ramos também é ver-se, na fragilidade, na desagregação, na finitude da matéria viva.

O elemento humano é o ponto de convergência entre *Vão* e *III*. De um lado, o oco do eu, a reunião, a condensação de 111 ocos; de outro, a decomposição da carne, a multiplicação verborrágica de signos. Diante dessas obras, sentimos uma espécie de êxtase pela forma estranha, pela composição grotesca, pela materialização de ideias sem definição. *Vão* parece filiar-se à uma perspectiva metafísica, partindo de uma referência tão simultaneamente abstrata quanto comum e real a todos – os vazios cerebrais permanentemente ocupados pelo trânsito de fluidos vitais. Já *III* está no terreno do absurdo de nossas relações sociais, trata da onipresença da violência: das instituições penais, da sociedade silente, dos sujeitos.

Ainda que ambas não façam alusão ao mesmo episódio histórico, postas em relação, tais obras acionam conexões e leituras que adensam as percepções que temos sobre elas e sobre o mundo. *III* e *Vão* são potencializadas ao serem associadas, pois constroem pontes que se entrecruzam ao revelarem-se enquanto pensamento plástico sobre o sentido da vida, do homem em sociedade, do indivíduo. Indivíduo este que é permanentemente uma totalidade e um fragmento. E as 111 vezes que Felix amplia a forma de um vazio cerebral, como 111 são os mortos do Carandiru, é o que proporciona essas aproximações - **Fecha parêntesis.**

111
Nuno Ramos
1992

Vazio Cérebro
Nelson Felix
1995

1.3

A cidade de Camiri:
encontro e orientação em
Concerto Para Encanto e Anel

Camiri, a cidade boliviana, surge na obra de Felix como o ponto resultante da intersecção dos vértices do trabalho *Cruz na América* [1985-2003]. Em *Cruz na América*, a partir do desenho de uma cruz sobre o mapa da América do Sul, Felix realiza quatro trabalhos, um em cada extremidade do desenho: *Mesa*, em Uruguaiana, no Rio Grande do Sul e *Grande Budha*, em Sena Madureira, no Acre, pontuando o menor vértice da cruz; e os trabalhos *Vazio Coração/deserto*, no deserto do Atacama, no Chile e *Vazio Coração/litoral*, em Ponta Grossa, no Ceará definindo o eixo maior do desenho original. O cruzamento desses vértices se dá sobre a cidade de Camiri. Por enquanto, atenhamo-nos a essas informações sobre o projeto.

Três anos após concluir *Cruz na América*, em 2003, Felix é convidado para realizar uma exposição no Museu Vale do Rio Doce, em Vitória, no Espírito Santo. Pensando sobre o quê fazer, o artista percebe (um acaso) algo que irá determinar uma série de novos percursos: a cidade de Vitória está há 23° longitudinais de Camiri⁵². O encontro desse *visto bom* abre o projeto *Camiri* – a exposição – e é o reconhecimento de algo que já estava presente na obra de Felix, como a cidade boliviana e o desvio cósmico de 23° do eixo de rotação da terra em relação ao sol.

A ideia de um reencontro com situações ou princípios estruturais do próprio trabalho – percebido enquanto obra única e não enquanto diversos projetos – remete à noção de circularidade. Esse pensamento cíclico está sempre subentendido na produção de Felix, obras cujas relações formais e conceituais são alcançadas em atravessamentos com a noção de existência (dos indivíduos, dos elementos da natureza e do universo), o que implica em duração, transformação e repetição. Pensemos, por exemplo, no *Grafite*, que contém carbono, que tem a ver com vida e na inclinação da peça orientada pela posição da Terra em relação ao Sol; ou em *Vão*, cuja forma é homônima de um vazio cerebral e que amplia-se de acordo com um determinado dogma religioso; ou na *Série Gênesis*, onde minerais, vegetais e animais fundem-se em corpos unívocos, incorporando-se uns aos outros de acordo com seus próprios

⁵² Camiri: latitude: 20°1'8", longitude: 63°31'22". Vitória: latitude: 20°17'13", longitude: 40°20'10'

ciclos vitais.

Essa circularidade, sempre presente no trabalho, será agora mais do que um ritmo interno da obra, será um aspecto também da sua estrutura externa: *Concerto Para Encanto e Anel* é como está nomeada essa elipse, um projeto-pensamento que surge de Camiri, abraçando e determinando, além do próprio *Camiri*, *4 Cantos* e *Cavalariças*. Ou seja, esse pensamento irá orientar e ser orientado por um percurso no globo – a realização de *Camiri*, de *4 Cantos* e de *Cavalariças*. Estes três projetos juntos delimitam um perímetro elíptico no mapa-mundi, um percurso pontuado por movimentos realizados na Bolívia, na Austrália, no mar da China, na Islândia e no Caribe.

Marcado por ações envolvendo o enfrentamento de axiomas fundamentais do trabalho, *Concerto Para Encanto e Anel* parece propor que os projetos que o conformam sejam percebidos enquanto elementos de uma programa musical clássico – o que é sugerido por sua forma-título. Segundo essa escuta, *Camiri*, *4 Cantos* e *Cavalariças* seriam movimentos, etapas de uma ‘forma-sonata’⁵³. A estrutura formal de uma sonata divide-se em três partes: exposição do tema musical, desenvolvimento desse tema, e re-exposição. Segundo essa analogia, *Camiri* seria a “exposição do tema”, *4 Cantos* o “desenvolvimento” e *Cavalariças* a “re-exposição”. Cada um desses movimentos – etapas do *Concerto* – irá tocar não um tema, mas os fundamentos da obra do artista reiterando a ética do trabalho pelo menos em três perspectivas: em termos de procedimentos, de uma ontologia dos materiais, das formas e dos posicionamentos, e em termos de uma experiência efetiva de tempo e espaço.

Assim, os procedimentos que marcam *Camiri*, *4 Cantos* e *Cavalariças*, são deslocar, abandonar, executar, fixar e rebater os elementos dos trabalhos; suas peças, por terem caráter escultórico, são realizadas nos mais tradicionais materiais do meio, como o

⁵³ Para um debate amplo sobre o tema, ver ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. Revised Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1988.

mármore de Carrara e o aço; suas formas definem-se a partir de figuras geométricas elementares, como círculos, quadrados e cubos; e seus posicionamentos obedecem às convenções de orientação espacial. Por fim, em cada ponto do percurso, o artista atribui-se uma ação que pode ser vista como exaustiva (lixar manualmente um anel em mármore, deslocar-se centenas de quilômetros para olhar em determinada direção), mas que, efetivamente, assume um caráter de re-confirmação do seu comprometimento com a arte.

Indicação da localização dos projetos de escala geográfica no mapa-mundi

1.4

***Camiri* sairá pelo mundo:**

a obra é sujeito

Camiri
Nelson Felix
1999-2006

A eclíptica – a inclinação de 23° do eixo de rotação da Terra em relação ao Sol – como já indicado, foi o argumento definidor sobre o posicionamento de suas esculturas em grafite, ainda nos anos 1980. Depois, na *Série Árabe*, em 2001, este ângulo orientador aparece pela segunda vez na obra do artista⁵⁴. Em *Camiri* [1999-2006], a terceira ocorrência do desvio cósmico ultrapassa o espaço imediato já que não orienta mais apenas a disposição dos elementos expostos e sim revela-se nas distâncias e rebatimentos que o trabalho irá incorporar em sua estrutura significativa⁵⁵.

Camiri, a exposição em Vitória, ocupava completamente o espaço do museu. Os elementos que a compunham eram vigas de ferro (38 no total, sendo que 12 delas inclinadas a 23° e as demais dispostas horizontalmente, respeitando a perspectiva da distância entre Vitória e a cidade boliviana); um grande anel de mármore de Carrara (ø 230 x 173 cm); dois outros aros do mesmo material (ambos de ø 45 x 25 cm); e dois cubos vazados também de Carrara (cubo fino, 90 x 90 x 87 cm e cubo grosso, 90 x 90 x 90 cm). Além desses ‘volumes’, como se sustentando o peso de toda essa matéria escultórica, *Camiri* envolveu o deslocamento do artista até a cidade boliviana de mesmo nome, para, de lá, olhar em direção ao museu da Vale, ação repetida em Vitória. A quase total invisibilidade desse movimento, presente apenas no convite da exposição enquanto uma imagem, é também matéria estruturante da obra na medida em que a exposição toma Camiri como seu nome incorporando esta cidade enquanto referência a ser considerada.

Ainda que estivesse absolutamente tomada pela presença de objetos escultóricos – ou justamente por isso – a exposição só podia ser visualizada a partir de duas áreas restritas impedindo qualquer possibilidade de circulação entre seus elementos. Tudo

⁵⁴ Este trabalho não será analisado no presente estudo. Para mais informações sobre a *Série Árabe*, consultar o site do artista. www.nelsonfelix.com.br

⁵⁵ No texto que acompanha a exposição em Vitória, Ronaldo Brito considera *a ideia dessa errância cósmica um bom sólido geométrico imaginário – cubos e cruzes, vigas e anéis, todo o repertório formal do artista, enfim, passa a ter um núcleo de referência, passa a girar na órbita de influência desse sólido*

nela era escultura-imagem, escultura-olho, escultura-inalcançável, como é alguém embarcado num navio prestes a zarpar. Tal como o artista quando viaja à cidade homônima na Bolívia, o espectador era impelido a, sobretudo, olhar *Camiri*, a exposição. Ao lado de um porto, em um outrora armazém portuário, *Camiri* surge para despedir-se, já do outro lado da linha que separa os que ficam dos que vão.

A sua presença sabe-se espacial mas experimenta-se no plano. O desenho e a escultura são uma só coisa, um só pensamento, um só volume, tão palpável e fugidio quanto o são as experiências singulares. A exposição é uma imagem construída por volumes e materiais extremamente pesados – mármore e ferro – e cujas peças, entre outras determinações, obedecem a regra de serem obtidas de blocos únicos, ou seja, não há emendas nos cubos, nos aros ou no cilindro de mármore. Ainda, os cubos foram lixados pelo próprio artista sem nenhum sentido heróico na ação, já que ela não vem ressaltar alguma habilidade artística extraordinária – o que seria completamente anacrônico. A repetição exaustiva desse gesto ‘inexpressivo’ vem condensar a quantidade de energia depositada no trabalho. A agregação de todos esses elementos é uma organização provisória, uma contenção dessa energia que será dissipada a seguir, uma exposição de um corpo – sujeito – que sairá pelo mundo.

Camiri, o primeiro movimento de *Concerto Para Encanto e Anel*, apresenta os elementos que irão acompanhar o artista – e que serão por ele abandonados ou deslocados – no decorrer de um percurso de três anos. Sobre tais ações, o artista, reafirmando seu comprometimento irrevogável com a arte, declara:

[...] nesses três últimos anos eu joguei o trabalho fora, pensando em vários jeitos de mudar o trabalho. Às vezes mudando a forma, às vezes jogando fora, às vezes construindo um igual e jogando a imagem fora. Fui jogando o trabalho fora de todos os jeitos possíveis pra ficar só o pensamento⁵⁶.

errante imaginário. BRITO, Ronaldo. Corrigir pelo erro. In: FELIX, Nelson. *Camiri*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006. p.18.

⁵⁶ Entrevista em 13/09/2010. Ver apêndice.

Assim, os cubos que estavam na exposição logo seriam modificados – um foi novamente trabalhado transformando-se no primeiro *Cubounido* feito pelo artista, e do outro foi feita uma réplica para ser deixada no fundo do mar capixaba; os dois pequenos aros em mármore foram abandonados em Anguilla e na República Dominicana e o grande anel acaba em *Cavalariças*, protagonizando o encerramento da sonata⁵⁷.

⁵⁷ Ainda é de se notar, com isso, um posicionamento bastante enfático por parte do artista em oposição a noção materialista de arte, que tende a converter tudo em “objeto”, “bens”, “valores”. Posição esta, por sua vez, muito mais difícil de ser afirmada quando se tratam de objetos tridimensionais rigorosamente construídos em uma perspectiva clássica e que, em si, nada tem de efêmero.

Camiri
Nelson Felix
1999-2000

Cubounido
Nelson Felix
2007-2009

1.5

Última parada:

Cavalariaças

Para entrarmos em *Cavalariças* é pertinente resgatar alguns aspectos de *Camiri*. A espacialização da mostra – a exposição dos fundamentos do trabalho – era bastante planejada, o que percebia-se em suas vigas horizontais e vigas inclinadas em 23°, pontuadas por volumes geométricos. Tal planaridade refletia seu paralelismo longitudinal em relação à cidade boliviana de mesmo nome, o que respeita a lógica do artista em buscar determinações exteriores aos trabalhos para definir suas formas, escalas e posicionamentos. Nessa busca incansável, Felix encontra a possibilidade de determinar a dimensão de alguns desses volumes através da música, elucubrações alcançadas a partir da teoria de Pitágoras sobre a relação entre música e matemática⁵⁸. Assim, qual uma flecha tensionada em seu arco, *Camiri* vibrava em um tom, um acorde perfeito maior de dó. Esse som não era pronunciado, não escutava-se nem intuía-se sua existência, já que nada denotava uma presença sonora. No entanto, caso alguma viga fosse toada, propagaria no ar a nota musical dó.

Sobre as descobertas de Pitágoras em relação à ordem numérica inerente ao som, José Miguel Wisnik irá comentar:

*Essa descoberta teve largas consequências para a edificação da metafísica ocidental, pois a analogia entre a sensação do som e sua numerologia implícita contribuiu fortemente para a formulação de um universo constituído de esferas analógicas, de escalas de correspondência em todas as ordens, extensivas por exemplo às relações entre som, número e astros (o que fará da astrologia e da música, junto com a aritmética e a geometria, as disciplinas básicas de uma cosmologia de larga duração e influência, pois, já citadas em Platão, atravessarão juntas a Idade Média na forma de quadrivium, vigorando até o Renascimento). Deriva daí a ideia, também de larga influência, de uma música de esferas, ou seja, ideia de que as relações entre os astros seriam correspondentes à escala musical, e de que o cosmo tocara música inteligível, mesmo que fora da faixa sensível da escuta*⁵⁹.

⁵⁸ Pitágoras propunha umas relações de música com forma e palavra que são muito fascinantes. Aí, com esse meu problema de composição, decidi usar essas dimensões. [...] Ou seja, *Camiri* tem um som, que é um acorde perfeito maior de dó. O curioso é que chegou um garoto para ajudar a montar a exposição que tinha ouvido absoluto. Começamos a bater na viga de ferro e ele falou: isso é dó. Ou seja, soluções altamente pessoais, internas, para as quais eu tinha que dar uma dimensão. E como eu levava esse pensamento de não compor nunca, até a dimensão tinha que ser dada por algum processo externo. Entrevista em 13/09/2010. Ver apêndice.

⁵⁹ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.62.

Felix, quando toma como referência do espaço o eixo de rotação da terra em relação ao sol – deslocando-o ou rebatendo-o; como referência da forma símbolos culturais ou geométricos; como referência da escala dos objetos o som ou outros sistemas de medidas reconhecidos; em todas essas operações, de certa maneira, parece estar buscando essas *escalas de correspondências em todas as ordens* das quais fala Wisnik quando da *formulação de um universo constituído de esferas analógicas*.

Três anos depois de *Camiri*, *Cavalariças* é a finalização de um percurso, equivale à terceira etapa da forma-sonata, a re-exposição do tema. Absolutamente ereta, as 68 vigas do trabalho apontavam para o alto, um sentido ascendente cujo limite só pode ser dado pelo esgotamento do pensamento sobre este limite. Respeitando a lógica do trabalho, sua verticalidade espelhava-se em um ponto na Islândia cujas coordenadas geográficas correspondem a uma inversão das coordenadas da cidade de Camiri, na Bolívia⁶⁰. Mais uma vez, o artista desloca-se até este lugar para, de lá, olhar em direção ao Rio de Janeiro, repetindo o mesmo gesto na capital fluminense. Em *Cavalariças* o cilindro de mármore – o mesmo que em *Camiri* abrigava os dois aros menores – encontrava-se constringindo quatro das 68 vigas do trabalho. Ao mesmo tempo, eram essas vigas que estancavam esse anel através da resistência do ferro que, notadamente, interrompera bruscamente a queda da peça.

⁶⁰ Camiri: latitude: 20°1'8", longitude: 63°31'22". Vulcão Hekla, Islândia: latitude: 63°53'13", longitude: 20°58'46"

Cavaliariças
Nelson Felix
2005-2009

Éxtase de Santa Tereza
Gian Lorenzo Bernini
1645-1652

A musicalidade que insinua-se em *Cavaliariças* era reconhecida já no ritmo da disposição das vigas. Ordenadas em uma distância regular, marcavam um andamento que cobria toda a área da edificação. Simultaneamente, o som do mármore em atrito com o ferro era a ausência mais pronunciada do trabalho. O rastro do acontecido, as marcas na pedra, a torção das vigas, ecoavam todo o movimento empreendido até essa “cópula” final.

A construção do trabalho, que envolveu inclusive a retirada do telhado da edificação para a suspensão da peça em mármore, era como a realização, não mais cristã, do *Êxtase de Santa Tereza* (1645-1652) de Gian Lorenzo Bernini⁶¹. A luz solar que penetra a escultura italiana, o deus imaterial à quem a irmã carmelita dedicou sua vida e que Bernini convocou para a sua obra enquanto elemento tão real quanto a própria pedra – já que é seu o projeto arquitetônico da igreja e do nicho em que a obra se encontra construído de acordo com a angulação do Sol – faz-se presença no trabalho de Felix.

Mas hoje, o ‘desconhecido’ são muitos, não cabe evocá-lo em um nome que exprima um conjunto de doutrinas às quais estariam submetidos todos que compartilhassem dessa crença. De fato, o cristianismo é apenas a contingência da arte no renascimento, dado que a permanência de muitas dessas obras não se dá pelo que representam e sim por vibrarem em uma intensidade que ultrapassa os personagens ou cenas bíblicas⁶². Assim, diante do *Êxtase de Santa Tereza* ou diante de *Cavaliariças* sentimo-nos na presença do inominável não porque essas esculturas construídas em consonância com o sistema solar representam esse inominável, mas porque instauram esse inominável enquanto presença ao corporificarem no objeto

⁶¹ A escultura, realizada por encomenda do cardeal Federico Cornaro, encontra-se na Capela Cornaro, na Igreja Santa Maria della Vittória, em Roma.

⁶² Um relato marcante sobre o renascimento é o que narra o processo que o pintor Paolo Veronese enfrentou na Inquisição após realizar uma pintura da Santa Ceia. Chocados com o que consideravam aspectos blasfêmicos da representação, como anões e papagaios em meio ao histórico jantar, os juizes cristãos exigiam que o artista refizesse o quadro. O que ele fez sem encostar na tela: mudou o nome da obra para Ceia na Casa de Levi. A transcrição completa da audiência, ocorrida em 18 de julho de 1573, encontra-se disponível em <http://finislab.com/enciclopedia/letra-p/paolo-veronese.php>

um ato de fé: a arte enquanto possibilidade de tangência com o princípio aleatório que anima a existência. Fé novamente, no sentido que De Duve usa o termo, enquanto ato ético, ato de confiança e não de submissão ou alienação⁶³.

Seguindo essa linha de raciocínio poderíamos evocar ainda o trabalho *Quando a fé move montanhas*, do artista Francis Alÿs⁶⁴. Este projeto encara literalmente a expressão bíblica que o nomeia empreendendo um esforço radical para a sua construção. A proposta do artista consistia em arregimentar centenas de pessoas para, juntas, deslocarem areia do deserto por um determinado perímetro. O resultado da ação não alterava significativamente a paisagem, modificava diretamente uma centena de indivíduos que toparam engajar-se nesse movimento “a fundo perdido”, cujo ganho está em subjetivar o cotidiano. (E, seguramente, segue latente na obra a possibilidade de fazer vibrar os indivíduos, posto que a energia coletiva engajada na sua construção continua a irradiar-se.)

A imprecisão fundamental da experiência estética, a instauração de um sentimento inominável, obviamente, pode estar presente em igual medida em Bernini, em Felix ou em Alÿs independente de seus contextos de produção e do quão narrativas, formais ou imateriais elas sejam. Aproximam-se aqui pois, além de instaurarem essa presença sensível, assim como Mallarmé, indicam no processo de construção de suas obras uma inquietação com o quê seria esse *inominável*, algo capaz de suspender conceitos normatizados no cotidiano, como por exemplo a própria noção de tempo relacionada a ideia de duração de um determinado acontecimento no espaço.

Nessa perspectiva o trabalho de Nelson Felix, no que tange a sua relação com a tradição da escultura e com as rupturas dessa mesma tradição, leva em consideração especialmente a dimensão sensível da experiência estética. Ou seja, as

⁶³ Ver ELKINS, James e MORGAN, David. *Re-enchantment*. New York: Routledge, 2009. p.13

⁶⁴ *Quando a Fé move montanhas*, 2002. Realizado em parceria com Rafael Ortega e Cuauhtémoc Medina, na periferia de Lima, Peru, o projeto envolveu 500 voluntários que deslocaram alguns centímetros uma duna de areia com 500 metros de comprimento.

transformações ocorridas nas formas e possibilidades de apresentação das manifestações artísticas, ao cabo, não são em si pertinentes ou irrelevantes. O que lhe importa são obras que alcançam um lugar de exceção ao serem simultaneamente independentes e relativas ao seu tempo histórico. O que um *readymade* de Duchamp ou uma obra *site specific* de um artista como Robert Smithson propõe em termos de pensamento sobre arte não retorna em cada manifestação contemporânea que se apóia em expedientes parecidos. Ao mesmo tempo, os quase cem anos que nos separam da *Fonte* [1917] não diminuem em nada sua potência. Quando vislumbra-se, na obra de Felix, uma relação com Bernini ou Robert Smithson, o primeiro não representa a tradição da escultura e o segundo a ruptura dessa tradição. Ao contrário, o que é visto enquanto tradicional e, portanto, desinteressante, são procedimentos que se tornam caricatos quando esvaziados de um sentido intrínseco à proposição plástica, sejam eles reconhecidos enquanto contemporâneos ou históricos.

Contudo, não se pode negar que, na obra de Felix, a tradição da escultura, – digamos, *o veículo estático e idealizado*, como Krauss refere-se à escultura anterior ao modernismo – assim como a ruptura dessa mesma tradição são valores reiterados e problematizados no interior de sua própria poética. Porém, e aqui está o ponto, esses valores só aparecem porque a forma pela qual seu trabalho manifesta-se é escultórica, tridimensional, e é em relação a essa possibilidade da linguagem artística que ele fatalmente terá que se pensar – enquanto forma. Ou seja, ponderar em quais aspectos sua obra aproxima-se ou afasta-se de questões da escultura não nos levará por si só ao encontro da sua presença.

2.

O sentido da forma

As vigas verticais de *Cavaliças*, seu sentido ascendente e inesgotável enquanto direcionamento de um pensamento, indicam sobretudo o caminho de construção do trabalho de Felix. Seu processo artístico, como já dito, encontra inúmeras determinações conceituais em considerações simbólicas sobre a ordem do Universo e da existência: ciclos de planetas, como a rotação de Saturno na *Série Gênesis*; angulações astrais, como o desvio da elíptica em diversos projetos; formas orgânicas, como o vazio cerebral em *Vão*; elementos químicos relativos à noção de vida, como o carbono nas peças em grafite. Todos esses pressupostos serão consubstanciados pelo artista na realização de peças escultóricas submetidas à situações compositivas. Objetos e situações que, por sua vez, são nitidamente formais.

Hélio Oiticica, em uma das notas reunidas no livro *Aspiro ao Grande Labirinto*, acusa justamente a vulgaridade da distinção entre “informal” e “formal”. Ele sentenciava:

não é a aparência exterior o que dá a característica da obra de arte e sim o seu significado, que surge do diálogo entre o artista e a matéria com que se expressa. Na obra de arte tudo é informal e formal, não sendo a aparência “sem contornos ou de manchas” que determinam o formal e o informal. O problema é bem mais profundo e está acima desta aparência⁶⁵.

Compactuo com a posição de Oiticica de que *tudo é informal e formal* e de que não será pela aparência que se poderá afirmar que algo é formal ou não. No entanto, os aspectos da “forma” de qualquer proposição artística – dança, poesia, performance, objetos, entre outras – são algo além de uma “aparência”. Essa forma aparente indica a escolha deliberada do artista em estabelecer um tipo específico de conversa com o seu exterior, mesmo que esta escolha seja ditada pela própria obra. O que estará implicado no seu significado.

Nesse sentido, as exposições de Felix são vistas, em um primeiro olhar, como

⁶⁵ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.31.

consonantes com outras manifestações artísticas tidas como “formais”, dedicadas a explorar a presentificação da experiência mediante a incorporação das relações espaço-temporais do espectador com o trabalho, sem que ele em si, o objeto artístico, contenha uma expressividade significativa. Felix busca atender esse primeiro olhar na máxima potência, o que se percebe na escolha de materiais tidos como tradicionais – mármore de Carrara, aço, madeira –, e na execução e formato das peças – blocos únicos, formas geométricas elementares, muitas vezes lixadas pelo próprio artista.

No entanto, qualquer pergunta que se faça à obra levará ao negativo da materialidade da forma, ao universo simbólico que povoa suas determinações, e à invisibilidade de suas pontuações de percurso. Nesse segundo olhar, os trabalhos ultrapassam suas características de esculturas ou objetos e alcançam uma abrangência que incita-nos à reconhecê-los como parte – momentos, etapas – de algo que é ainda maior do que a ampliação do campo escultórico. (É assim que *Cavalariças* é parte de *Concerto para encanto e anel*, que engloba ainda *4 Cantos* e *Camiri*, por sua vez, projeto que vem de *Cruz na América...*). Ao mesmo tempo, essa abrangência que o trabalho assume nega toda a importância dada aos objetos escultóricos, a mesma importância percebida no primeiro olhar que dirigimos a eles.

Há nesse movimento expansivo da obra algo que, inicialmente, vou nomear como ‘tendência ao absoluto’. (Como se verá, essa expressão logo irá desdobrar-se em termos mais precisos). Essa tendência ao absoluto, primeiramente, anuncia-se a partir da imprecisão sobre os limites entre os trabalhos, condição que manifesta uma afirmação sobre o quanto um se relaciona com o outro e está implicado no outro, o quanto todos fazem parte de um mesmo corpo que reconfigura-se ou pode reconfigurar-se em um próximo movimento. Ou seja, não podemos vê-los enquanto objetos isolados pois estão em continuidade entre si e com o mundo do qual fazem parte. Ao negarem-se enquanto objetos isolados apontam para a dinâmica das relações entre todas as coisas e para o imponderável dessas mesmas relações (já

indicado quando abordamos a relação entre ordem e acaso). O que, no contexto das artes plásticas, explicita-se em termos de uma indiferenciação entre a manifestação artística e a própria existência, consideração evocada na desgastada expressão *arte-vida*⁶⁶.

Ainda, essa tendência ao absoluto indica uma dimensão metafísica no trabalho de Felix, (algo subentendido naquilo sinalizado como uma busca por uma ontologia da obra quanto aos materiais, formas e posicionamento dos objetos). A metafísica, pensada como campo de investigação filosófica ou como dimensão não reconhecível através do que está dado fisicamente, exprime-se na dialética entre o que é relativo e o que é absoluto. O termo absoluto, por sua vez, subentende um sentido totalizante, algo independente e auto-suficiente, livre de determinações exteriores. O que, no contexto das considerações que venho desenvolvendo, aproxima-se, mais uma vez, do indeterminado da ocorrência do acaso e não com uma noção de isolamento do objeto artístico do contínuo da vida. Assim, a expressão tendência ao absoluto, além de me levar à noção de continuidade da obra, acarreta em discernir a dimensão metafísica na qual o trabalho se inscreve.

Algumas manifestações artísticas constroem-se deliberadamente em relação dialética com uma dimensão metafísica reportando-se, com isso, àquilo que é próprio de experiências singulares, situações as quais não se pode nomear sejam elas notadamente artísticas ou mesmo de outra ordem. Isso não quer dizer,

⁶⁶ Allan Kaprow, em uma das anotações reunidas no ensaio *Just Doing* (1997), elabora sobre a distância abissal entre o apropriar-se de elementos ordinários, do cotidiano, para fazer arte e o buscar uma indiferenciação entre arte e vida: [...] *atuar no mundo comum não significa incluir mais elementos do lugar comum do que já estamos acostumados a encontrar em exposições [...]. Tais apropriações são as estratégias tradicionais que transformam vida em arte. Não importa o quanto de vida há nelas, seus contextos padronizados nunca nos permitem esquecer a posição elevada da arte. [...]. Ao contrário, o artista experimental que joga com o lugar comum, o faz atravessando a rua ou amarrando o sapato. [...]* A arte é assim facilmente esquecida. E esta é a condição para o experimental: a arte é o esquecimento da arte. No original: Playing in this ordinary world does not mean including ever more features of the commonplace than we are already used to finding in exhibitions. Such appropriations are the traditional strategies that turn life into art. No matter how much life we confront in them, their standard contexts never allow us to forget art's higher station. In contrast, the experimental artist who plays with the commonplace does so in the very midst of crossing the street or tying a shoelace. [...] Art is thus easily forgotten. And that is the condition for experimentation: the art is the forgetting of art. KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Los Angeles: University of California Press, 2003. p.249.

necessariamente, que tematizem essa dimensão; ou que outras, não construídas notoriamente dessa maneira, não possam alcançar tal aspecto. Significa, pois, que em algumas proposições esta relação faz-se presente tanto no processo de construção do trabalho quanto na sua formalização derramando-se – aí sim de maneira efetiva ou caricata – na própria experiência da obra.

Inúmeros artistas, através de determinadas obras ou mesmo através do comprometimento total de suas vidas com a construção de uma obra indivisível, encapsulam essa perspectiva, independente de correntes estéticas ou áreas de atuação. É o caso, por exemplo, de figuras como Kurt Schwitters, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Michael Heizer, Charles Ross, James Turrell, Lygia Clark, Hélio Oiticica, entre outros. E da própria obra citada de Proust, ou de trabalhos como *Coluna infinita* [1934], de Constantin Brancusi, *The Lightning Field* [1977], de Walter De Maria, *Spiral Jetty* [1970], de Robert Smithson ou da poesia *Un Coup de Dés Jamais N'abolira Le Hasard* [1897], de Stéphane Mallarmé. Em artigos sobre esses artistas e obras é recorrente o emprego de conceitos como *cosmovisão*, *obra de arte total*⁶⁷, *microcosmo*, *absoluto*, indicando o reconhecimento crítico da dimensão que tais ‘empreendimentos’ buscam alcançar. Vale observar que não estou considerando o quão efetivas em seus propósitos algumas dessas experiências foram avaliadas, mas apenas aludindo ao fato de serem identificadas enquanto proposições engajadas em uma metafísica.

Isso que vem sendo nomeado de ‘tendência ao absoluto’, quero relacionar ainda com o que Hélio Oiticica caracteriza como caráter *universal* de algumas manifestações estéticas. Oiticica usa tal termo para se reportar, primeiro, às experiências plásticas de artistas como Kandinsky e Mondrian e, em seguida, para argumentar sobre a importância universal da obra de Lygia Clark:

⁶⁷ Uma discussão apropriada sobre o conceito de *Gesamtkunstwerk* – termo cunhado por Wagner e cuja tradução costuma ser “obra de arte total” ou “obra de arte unificada” – será desenvolvida adiante, quando tratarmos da noção de monumentalidade em relação à obra de Nelson Felix.

*Mondrian achou para si constantes universais plásticas para expressar essa concepção universal que tinha da pintura [...] mas os que lhe seguiram as tomaram como dogma, e o que era universal voltou a se tornar novamente relativo [...]. A arte derivada de Mondrian (chamada abstrato-geométrica e concreta) passou a carecer tanto de universalidade quanto de organicidade, de força criadora, de invenção espontânea. Hoje já não se pode deixar de olhar, com inveja e nostalgia, os quadros de Mondrian, Tatlin, Kandinsky com seu geometrismo lírico, tão transcendente. Não é pois a forma, exterior, 'a priori', e sim a forma que o artista quer para si, a corporificação da sua concepção interior, cósmica. [...] Por isso, ao olhar o panorama do desenvolvimento da arte concreta, não se pode deixar de olhar com importância e surpresa a experiência de Lygia Clark, nova, orgânica [...]. A importância de sua obra não é relativa dentro desse panorama, mas universal, um marco que faltava dentro desse desenvolvimento*⁶⁸.

Em suas colocações, o artista considera de forma certa que experimentações artísticas transcendentais – ou seja, que ultrapassam uma dada condição – quando tomadas como dogmas, perdem sua potência original, deixam de ser universais tornando-se relativas porque lhes falta a organicidade própria da força criadora que as gerou. Além disso, quando Oiticica aproxima quase como sinônimos a expressão *corporificação da concepção interior* do artista com a noção de *cosmos*, reforça seu entendimento sobre o caráter – ou a potência de um caráter – universal, ainda que relativo, de cada indivíduo. É nesse sentido que uma proposição artística pode ser universal, quando ela é uma corporificação de uma concepção interior relativa à totalidade cósmica da qual fazemos parte e não se restringe ao indivíduo. O artista continua:

*a arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria, que se torna obra. Terminada a obra, fica nela o movimento do artista, movimento total, seu tempo vital, tempo total, onde interior e exterior se fundem e as contradições são apenas pólos de um só processo, o processo cósmico, mistério primeiro de que a obra de arte é exemplo*⁶⁹.

⁶⁸ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.20.

⁶⁹ Ibidem. p.21.

Oitica conecta criação artística e processo cósmico a partir de suas considerações sobre um caráter universal da arte. Caráter, por sua vez, adquirido através de um processo artístico insubordinado a qualquer princípio dogmático, ou seja, definido desde o seu interior. Com isso, Oitica afirma simultaneamente a autonomia da arte, no sentido dela ser livre de qualquer determinação exterior à ela, e sua conexão inseparável com o todo do qual faz parte. A ênfase no processo de construção do trabalho está centrada num envolvimento irrevogável, necessário à construção poética que apresenta-se enquanto especulação sensível sobre o mundo. Seja ele manifesto enquanto arte, política, sociedade, ciência, entre outros.

A tendência ao absoluto – a partir da qual se argumenta sobre a noção de continuidade na obra de Nelson Felix e sobre sua dimensão metafísica – aporta ainda esse caráter universal, cósmico, sugerido por Oitica. Em muitas experiências associadas à *land art* a relação entre criação artística e dimensão cósmica será evidente não só por exprimirem-se enquanto incorporificação da concepção interior do artista, mas sobretudo por aludirem diretamente ao cosmos, à totalidade do universo. Projetos como *Roden Crater*, de James Turrell, iniciado em 1977 e ainda em construção, *Star Axis*, de Charles Ross, iniciado em 1976 e também em desenvolvimento, ou *City*, de Michael Heizer, que vem sendo construído desde 1972, são exemplos de trabalhos que seguramente entendem a arte enquanto manifestação independente de qualquer determinação exterior e inseparável do todo do qual faz parte.

O universal dessas manifestações, ou a busca por uma dimensão universal no sentido que Oitica usa o termo, denota-se a partir de vários aspectos. Tais projetos, além de criarem situações que implicam em estruturas escultóricas/ arquitetônicas em relação direta com o espaço cósmico efetivo no contexto da arte, confundem-se com a própria existência desses sujeitos a partir de suas dimensões físicas e do tempo em que vem sendo construídos – todos em desenvolvimento desde a década de 1970. Alcançam, desse modo, uma escala monumental não apenas por serem fisicamente e

temporalmente extensos, mas especialmente em função da envergadura de suas especulações, na medida em que parecem propor uma reflexão sobre o ‘sentido da vida’ em termos absolutos.

Com isso, anuncia-se no debate que vem sendo estruturado sob a expressão ‘tendência ao absoluto’ o conceito de monumentalidade, em uma perspectiva que relativiza sua associação imediata com a noção de escala material. A seguir, adotando como referência central os projetos *Cruz na América* e *4 Cantos*, o estágio ‘desenvolvimento’ de *Concerto Para Encanto e Anel*, serão desenvolvidas considerações que levam em conta as quatro direções encontradas para abordar o trabalho de Nelson Felix: continuidade da obra, dimensão metafísica, caráter universal e monumentalidade.

Proponho, inicialmente, uma discussão sobre as implicações da construção do trabalho de Felix em relação ao tempo. Porém, não apenas no sentido de duração de sua construção, como nos projetos de Heizer, Turrell e Ross, que coincidem com suas existências individuais. O tempo, em Felix, insinua-se em duas perspectivas complementares: enquanto continuidade irreduzível à ideia de duração – o que nos levará a ideia de acontecimento – e enquanto matéria constituinte do trabalho, na medida em que interfere em suas estruturas físicas modificando-as. É evidente que projetos como os citados acima também poderão sofrer modificações físicas decorrentes do tempo, como no mais, tudo sobre a terra. Mas não há, neles, a inscrição deliberada de suas estruturas físicas em uma sujeição temporal. Somam-se a essas considerações a discussão sobre monumentalidade, que parte especialmente das transformações desse conceito ocorridas durante o século XX para argumentar como o tempo geológico e a escala cosmológica do trabalho de Felix implicam em uma grandeza monumental esvaziada de sentido totalizante.

2.1

O espaço entre:

4 Cantos [2004-2008]

Felix, através dos muitos desenhos presentes no livro *Concerto Para Encanto e Anel*, indica algumas reflexões que o estavam orientando no âmbito desse projeto tríplice (*Camiri*, *Cavalariças* e *4 Cantos*). Em um dos primeiros desenhos do livro, encontra-se a seguinte anotação: *1 – rotação na posição das vigas, 2 – rotação no mundo, 3 – retirar matéria pelo deslocamento no mundo/ realizar uma escultura da escultura*. Noutro, lê-se: *deslocar o ponto central, ora por oposição (físico), ora por coordenada (mental, intelectual)*. Em um terceiro aparece a inscrição: *dois conceitos*, ao lado de setas que apontam respectivamente os pares: *Dong Sha* $\longleftrightarrow$ *tempo* e: *Karratha* $\longleftrightarrow$ *espaço*. Ainda em outro desenho, no qual percebe-se uma sobreposição entre o que seriam esboços de montagem de *Cavalariças* e de *Camiri*, além de outros elementos como o globo terrestre, pode-se reconhecer os seguintes escritos: – *deslocamentos espaço – abandonos forma*; e ainda: – *como uma só exposição – construção da forma circular como forma e como ideia*.

A partir de notas como essas, que podem ser consideradas simultaneamente esboços do projeto, desenhos de anotação e plano de intenções, desenrolam-se *Camiri* [1999-2006], *Cavalariças* [2005-2009] e os quatro movimentos de *4 Cantos* [2004-2008]. Assim, em Anguilla, no Caribe, o artista deixou o *Aro I*, que estava em *Camiri*; na República Dominicana deixou outra peça que estava nesta exposição, o *Aro II*; em Dong-Sha, no Mar da China, enquanto aguardava autorização para entrar na ilha, Felix lixou um anel em mármore, o qual foi deixado no referido arquipélago; e por fim, em Karratha foram deixados no deserto 23 círculos em ferro e mármore de Carrara. Antes de todos esses deslocamentos, ainda em Vitória, o artista joga no mar capixaba o que ele chama de imagem do cubo fino, uma réplica de uma das esculturas da exposição *Camiri*, e inicia a reformulação do cubo grosso, que viria a ser a primeira escultura *Cubounido*⁷⁰.

⁷⁰ O que joguei no mar em Vitória é a imagem do cubo fino, não o cubo em si. É a imagem porque tem emenda, mandei fazer, não é um cubo esculpido, retirado de um bloco único de mármore. Do cubo grosso, joguei fora a forma, já que daquele que estava em *Camiri*, fiz o primeiro *Cubounido*. O *Cubounido* era a imagem que estava na minha cabeça quando fiz *4 Cantos*. Declaração informal de Nelson Felix, não gravada, em conversa realizada dia 17/04/2015.

4 Cantos (Anguilla)

Nelson Felix
2004-2008

4 Cantos (República Dominicana)
Nelson Felix
2005-2009

4 Cantos (Dong-Sha)
Nelson Felix
2005-2009

4 Cantos (Karratha)
Nelson Felix
2005-2009

Cubounido
Nelson Felix
2007-2009

4 Cantos é indissociável tanto de *Camiri* quanto de *Cavalariças* não só porque *Camiri* e *Cavalariças* também tinham sua parcela de matéria invisível nos deslocamentos espelhados até a cidade boliviana e até o vulcão Hekla, na Islândia, respectivamente, mas especialmente porque *4 Cantos* está entre esses dois projetos, conectando-os. É o trajeto – efetiva e metaforicamente – necessário para a realização plena das exposições no Espírito Santo e no Rio de Janeiro. É parte tão real quanto as demais da circularidade estrutural de *Concerto Para Encanto e Anel*. No entanto, ao contrário de *Camiri* e *Cavalariças*, *4 Cantos* não foi apresentado enquanto uma exposição específica, ainda que algumas imagens do trabalho estivessem presentes no que é considerado uma “escultura sonora” de *Concerto Para Encanto e Anel*⁷¹. Fotografias, desenhos, anotações relativas a esse trabalho aparecem quase que exclusivamente no livro homônimo que aborda o *Concerto* como um todo.

Nesse perspectiva, o percurso do trabalho – formado pelos desenhos-anotações e pelas ações realizadas no Caribe, na China e na Austrália – expõe o que está em jogo para o artista na realização da obra⁷²: ser escultura e ser pensamento na máxima potência, a despeito da ambivalência de tal empreitada. Por isso, para o artista, o mármore precisa ser o de Carrara; as peças escultóricas precisam ser extraídas de blocos únicos, esculpidas sem emendas; as formas precisam ser simples, como

⁷¹ Esta “escultura sonora” foi realizada em 2011, no espaço Oi Futuro, no Rio de Janeiro. Na transcrição da conversa que acompanhou a exposição Felix comenta o trabalho: *O vídeo é exatamente o contrário do livro, é um só momento do trabalho. Há dois pontos centrais no Concerto: a ideia de deslocamento, no meu percurso e da escultura, e a escultura se realizando nos dois espaços arquitetônicos. Vejo que, nesse trabalho — desde que ele começa no Museu da Vale, aliás antes, desde o ponto de Camiri (como centro da Cruz na América) até a Cavalariças — tudo culmina na ação da entrada desse anel. Posso estar até sendo um pouco pragmático, mas essa ação, tanto ela em si, como teoricamente, constituiu uma performance e todo o resto é sobra. Sobras que formam a obra, mas sobras. O vídeo é isto: o momento dessa performance, sem as sobras. Tem sua própria natureza, que é diferente daquela do livro. O trabalho com o vídeo tende a ser documental, é próprio da linguagem dessa mídia. Sempre gostei muito dessas coisas diretas das linguagens, mas ser documental, nesse momento, como uma obra contínua, seria ruim. Percebi no som, ali, na entrada do Anel nas vigas, a contração de todo o processo. Era música, e música criada pelo peso: uma questão primeira da escultura. O que fiz foi criar ritmo. O vídeo tem 4 projeções em 4 paredes, num espaço cúbico fechado e todo coberto de espuma, teto, chão e parede. A espuma é um material relacionado ao som, mas aqui a transformo em espaço, em escultura. E no chão, inclusive, interage, desequilibra. Uma destas projeções é a original, das outras retirei 5, 7 e 11 frames, respectivamente. Isso faz com que o som de uma projeção seja levemente diferente do tempo das outras, e, com o andamento do trabalho, essa diferença cria uma música ritmada que nunca será a mesma nestes 45 dias de exposição.* Disponível em: WWW.nelsonfelix.com. Consulta em: 11/09/2014.

⁷² E aqui já não se sabe mais de qual obra está se falando: se de *4 Cantos*, se de uma das ações desse projeto, se de *Concerto*... na verdade, não importa saber; está se falando de todas e de cada uma.

círculos, anéis ou cubos. E as peças não podem ser isoladas de seus avessos imateriais. São elementos e posicionamentos como esses, com esse tipo de verdade, que serão vistos em suas exposições. São proposições poéticas alcançadas no enfrentamento de perguntas inesgotáveis: o que é escultura? O que é pensamento? Como um pensamento pode assumir uma forma tridimensional e continuar vivo?

No verso das exposições – sempre temporárias, parte de agendas institucionais – teremos uma espécie de negativo da solidez, da exaltação, da elegância atrativa dessas formas que se exibem na arena do sistema da arte com o inevitável questionamento sobre seus custos de produção e de valor de troca. Nesse verso, está o tempo estendido como um mantra – lixar, lixar, lixar algumas peças, ou caminhar por horas, ou deslocar-se para determinados pontos a fim de cumprir rebatimentos espaciais ou a fim de traçar com o movimento do corpo formas cruciformes⁷³ ou anelares; está o “jogar fora” – abandonar, sem muita exaltação, o trabalho, deixando as esculturas ou suas imagens ou suas formas no decorrer de um percurso que, fatalmente, chegará novamente em uma situação expositiva.

Assim, se inicialmente afirmei que suas exposições são vistas como consonantes com outras manifestações artísticas tidas como formais para, em seguida, nos conduzirem ao negativo da materialidade da forma, agora quero assomar à essa consideração que tais situações expositivas precisam ser entendidas como o sistema da arte, o lugar no qual o trabalho será compartilhado e reconhecido enquanto arte. É aí, nesse lugar, que o trabalho afirma sua singularidade reiterando sua existência enquanto presença e ausência. Ausência não em um sentido metafórico e idealizado que pode sempre ser evocado na singularidade das experiências individuais, mas ausência tão real quanto a presença da escultura, já que a mesma se dá no tempo e no espaço implicados na construção do trabalho.

⁷³ Quando chega ao vulcão Hekla, na Islândia, ao reconhecer que havia “torcido” a Cruz na América para o eixo da terra, Felix decide reorientar essa cruz para um eixo cósmico. Assim, desloca-se no País para outros três pontos, a fim de corrigir a orientação do trabalho.

2.2

Matéria e acontecimento⁷⁴

⁷⁴ Quando Allan kaprow propôs a invenção do *happening* – termo que poderia ser traduzido por ‘acontecimento’ –, estava empenhado em ‘desnomear’ a ação artística sem implicá-la em qualquer categoria preexistente da arte. No entanto, logo a palavra foi neutralizada ao figurar como mais uma forma de expressão do campo da arte. (Deixou de ser universal para tornar-se relativa, como diria Oiticica). Nesse sentido, a discussão em curso sobre a noção de ‘acontecimento’ aproxima-se da ideia inaugural de Kaprow sobre *happening* – um acontecimento que suspende o tempo – mas afasta-se das práticas envolvendo performance e catarse, que hoje são associadas ao termo.

A aproximação entre os termos matéria e acontecimento se dá sobretudo a partir do meu embate com a obra de Nelson Felix. Assim, por mais que o debate sobre o conceito de acontecimento seja extenso, não pretendo desenvolver uma discussão considerando suas múltiplas interpretações no âmbito filosófico. De todo modo, interessa ter presente a noção que situa esse conceito em duas perspectivas aparentemente excludentes: enquanto acontecimentos ‘factuais’ e enquanto acontecimentos ‘possíveis’⁷⁵. Como se percebe, esta classificação apóia-se no senso comum, que associa acontecimento com situações ocorridas num determinado espaço de tempo e lugar. Em que pese a diferenciação entre acontecimentos factuais e possíveis ter sido retirada de uma enciclopédia, ela é norteadora dos argumentos expostos a seguir sobre a possibilidade de um acontecimento possível, em sua ocorrência, não ser factual. Tal referência ao senso comum no que tange à noção de acontecimentos factuais, também se mostra profícua em discussões filosóficas propriamente ditas, como se nota em Peter Pál Pelbart. O pesquisador, na publicação *O tempo não-reconciliado – imagens de tempo em Deleuze*, encontra no livro de contos *Sanatório*, do escritor polonês Bruno Schulz, uma precisa descrição de acontecimento:

*os fatos comuns são ordenados no tempo, dispostos em sua sequência como numa fila. [...] Isso tem a sua importância para qualquer narrativa cuja alma seja continuidade e sucessão. Mas o que fazer com os acontecimentos, que não tem seu próprio lugar no tempo, os acontecimentos que chegam tarde de mais, quando todo o tempo já foi distribuído, dividido, desmontado? [...] O leitor já ouviu falar sobre as faixas paralelas do tempo no tempo de dois trilhos? Sim, existem os tais braços laterais do tempo, é verdade que um pouco ilegais e problemáticos, mas quem carrega um tal contrabando como nós, os tais acontecimentos extranumerários que não podem ser enfileirados, não deve ser exigente de mais*⁷⁶.

⁷⁵ Os primeiros são acontecimentos que estão a ocorrer, ou que ocorreram, ou vão ocorrer. Os segundos não existem como ocorrências no sentido das primeiras, mas poderiam ocorrer. BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério; GOMES, Nelson G. *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.25.

⁷⁶ SCHULZ, *apud* PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado – imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.93.

Igualmente adotando a literatura como parâmetro, poderíamos evocar o texto *Teoria e prática do duende*, de Federico Garcia Lorca. Nessa conferência de 1933, o escritor parte de um conceito popular espanhol, a expressão *hay duendes* usada para nomear situações artísticas singulares, para discorrer sobre a ocorrência de duendes na arte. Lorca argumenta que *o duende é um poder e não um obrar, é um lutar e não um pensar. [...] Não é uma questão de faculdade mas sim de verdadeiro estilo vivo; ou seja, de sangue; ou seja, de velhíssima cultura, de criação em ato*⁷⁷. O autor não se intimida frente a dificuldade de se palestrar sobre os acontecimentos que não podem simplesmente ser ordenados no tempo mesmo sabendo o quão inacessíveis ao discurso são essas situações e, por conseguinte, frequentemente tomadas enquanto considerações idealistas sobre a arte.

Isso posto, volto-me para um texto de Nelson Felix apresentado com rasuras e correções na publicação *Concerto Para Encanto e Anel* – livro que é em si uma espécie de espaço das obras na medida em que se apresenta não como índice ou registro das mesmas, mas como desdobramento físico dos trabalhos. Nessa anotação, o artista pontua que uma característica do seu trabalho nos últimos anos *é que muitas vezes uma obra se torna uma sequência da anterior, fazendo como tudo fosse só bloco, um só processo, uma amálgama que turva inícios e fins*⁷⁸.

Com isso, Felix reafirma a impossibilidade fundamental de se determinar inícios e fins em relação às suas obras de escala geográfica. De todo modo, quando expostos em instituições culturais, seus trabalhos raramente serão vistos como obras inconclusas ou em transformação. No entanto, o conhecimento dos ‘braços’ do trabalho – espelhamentos geográficos, ações em determinados pontos do globo – relativizam essa aparência de obras acabadas. Concomitantemente, a imagem tridimensional evocada pelo artista – bloco – afirma a materialidade do trabalho, sua

⁷⁷ LORCA, Federico Garcia. Teoria e prática do duende. *Mallarmagens: Revista de poesia e arte contemporânea*, setembro de 2012. Disponível em: www.mallarmagens.com.

⁷⁸ FELIX, Nelson. *Concerto Para Encanto e Anel*. Rio de Janeiro: Suzy Muniz produções, 2011.

existência enquanto volume escultórico.

Essa dupla existência do trabalho, enquanto volume escultórico e enquanto obra aberta e inconclusa – em continuidade – atribui à materialidade da obra a qualidade de acontecimento. Acontecimento não apenas como algo que ocorre em determinada região do espaço ao longo do tempo, mas também como algo que poderá ocorrer independente de sua vinculação com um lugar ou período de tempo específicos. Quer dizer, quando estamos diante das exposições *Cavalariças* ou *Camiri*, estamos na presença total do trabalho, ele está inteiro ali, com suas peças escultóricas e ocupações estabelecidas em nome de uma justeza de relações espaciais e formais. Não obstante, por mais inteira que seja a sua presença, pode-se dizer, também, que o trabalho não está ali. As exposições de Felix são situações, momentos na trajetória da obra, cujo percurso é pontuado por acontecimentos factuais – deslocar, lixar, abandonar, olhar e, inclusive, expor. Porém, tais acontecimentos – que implicam em dispêndio de energia física, de tempo, de distâncias a serem percorridas – criam, ou buscam criar, as condições necessárias para uma outra ordem de acontecimentos, aqueles que não são de ordem factual, mas sensível.

Seguramente, qualquer situação artística pode gerar um ‘acontecimento possível’ independente de quanto tempo foi investido em sua estrutura significante. Como diz Lorca, *toda arte é capaz de duende*. Além disso, considerar factual a ocorrência de um ‘acontecimento possível’ será sempre uma posição relativa, baseada na percepção de quem a vivencia. Ao sustentar um acontecimento enquanto extranumerário, ou possível, ou a ocorrência de duendes em relação à arte, admite-se uma dimensão metafísica, transcendente na arte. Essa dimensão transcendente, por sua vez, não é uma questão relativa em determinados artistas. Assim, quando Robert Smithson realizou *Spiral Jetty* (1970) o fez em um sítio tido como místico e em uma forma – a espiral – que reproduz a imagem associada à mitologia do lugar⁷⁹. Usou no trabalho a

⁷⁹ O Grande Lago Salgado em Utah, local do trabalho de Smithson, por ser um lago salgado, sempre foi considerado por habitantes da região uma excentricidade da natureza. A explicação mitológica era de que o lago estava originalmente ligado ao Oceano Pacífico através de um gigantesco curso d’água

história do lugar, realizou sua obra dentro do lago, um percurso estreito e espiralado que reencena um caminho de conexão entre o conhecido e o desconhecido. Não é um trabalho para ser apenas visto, é uma obra para ser percorrida no tempo e no espaço, vivenciada em sua própria experiência. A despeito da discussão ligada ao *site specific* e ao sistema da arte na qual está intimamente implicado, o trabalho aceita ser lido enquanto um convite para uma relação mística com o lugar, com a arte, consigo mesmo, na medida em que elege como lugar para sua realização um sítio cuja especificidade é repleta de alusões simbólicas.

As considerações sobre acontecimentos factuais e possíveis em relação ao trabalho de Felix ficam mais claras quando refletimos sobre as pontuações de percurso desenvolvidas nos vértices de *Cruz na América* [1985-2003]. Mais do que construídos no tempo – no decorrer de um determinado período – esses trabalhos, cujos locais foram determinados por coordenadas geográficas, são construídos ainda *com* o tempo, prevêm que o tempo irá modificar – literalmente – suas estruturas materiais rompendo-as, como em *Vazio Coração/litoral*, retorcendo-as ou elevando-as, como em *Mesa*, ou absorvendo-as, como em *Grande Budha*. Em *Vazio Coração /litoral*, realizado no Ceará, o artista deixa no mar uma esfera de mármore ao redor da qual estão cravadas 22 pontas de ferro⁸⁰. O que se intui da descrição da obra é que essas pontas de ferro em contato com a água salgada acabarão por oxidar-se e expandir-se, causando a ruptura da esfera. O tempo em que isso ocorrerá e o lugar – o fundo do mar – não estão ao nosso alcance, são próprios de seus elementos e de suas reações intrínsecas com o mundo. O trabalho está acontecendo *neste momento*, algo nele se transforma permanentemente a despeito de todo e qualquer sujeito que nomeie ou qualifique tal ação.

subterrâneo, cuja presença levava à formação de perigosos redemoinhos no centro do lago. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.337-342.

⁸⁰ Além de ser um dos vértices de *Cruz na América*, *Vazio Coração* faz parte de um outro conjunto de trabalhos do artista chamado *Vazios*, que reúne ainda as obras *Vazio Sexo* e *Vazio Cérebro* (Vão) realizadas entre 1992 e 2004.

Vazio Coração/Litoral
Nelson Felix
1999-2004

Mesa
Nelson Felix
1997-1999

Grande Budha
Nelson Felix
1985-2005

Vazio Coração/Deserto
Nelson Felix
1999-2003

Em *Mesa*, realizado em Uruguaiana, uma chapa de aço (0,90 x 51,00 x 2,50m) encontra-se cercada por 22 figueiras, 11 de cada lado da *Mesa*. Ao crescerem, essas árvores poderão deslocar a chapa de aço, içá-la ou retorcê-la, algo que acontecerá de acordo com o ritmo de desenvolvimento dos vegetais, que podem alcançar até 300 anos de idade. Em *Grande Budha*, seis garras de latão cercam um mogno em meio a floresta Amazônica, um ponto distante uma hora de caminhada de Sena Madureira, no Acre. O crescimento do mogno, algo por volta de 1000 anos, provavelmente irá absorver essas garras incorporando-as ao seu tronco. Para o artista, *a árvore, uma entre milhares, já está perdida, ao mesmo tempo o metal se perde dentro da árvore... o trabalho se perde várias vezes*⁸¹.

O trabalho se perde várias vezes, mas nesse perder-se adquire uma permanência mental, refaz-se constantemente quando a ele dedica-se pensamento, exatamente o que a obra solicita ao tornar pública sua existência. Ainda, os acontecimentos do trabalho, mesmo os factuais, não estão dados. Quando se diz que *acontecimentos factuais são aqueles que ocorreram, estão ocorrendo ou irão ocorrer*, pressupõem-se definir um objeto/evento e determinar em qual tempo ele pode ser considerado um *acontecimento factual*. Esses três vértices de *Cruz na América*, estão nos três tempos dos acontecimentos factuais.

Dado que a compreensão primeira de acontecimento parte da noção de ocorrência, um acontecimento costuma referir-se a algo que toma lugar num determinado espaço ao longo de um determinado período de tempo. Nesse sentido, a consideração de um acontecimento *possível* – até que este passe a ser *factual* – está liberta das coordenadas espaço-temporais que localizam os acontecimentos enquanto ocorrências. No entanto, nem todo acontecimento *possível*, em sua ocorrência, passará a ser *factual* já que este tipo de acontecimento nem sempre poderá ser demonstrado nos termos dos acontecimentos *factuais*.

⁸¹ Ver FERREIRA, Glória. *Trilogias. Conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2005. p.59.

Isso significa dizer que um acontecimento possível, em sua ocorrência, só poderá permanecer diverso de um acontecimento factual, se este acontecimento possível for independente do espaço e do tempo entendidos enquanto coordenadas universais de localização dos eventos de qualquer natureza. O que estou tentando dizer é que a construção do trabalho de Felix no tempo e com o tempo, assim como sua orientação espacial dada por coordenadas geográficas ou ângulos astrais, acaba por desnaturalizar as noções desses termos a partir de proposições artísticas. Em Felix, esta anulação da perspectiva humana usual sobre espaço e sobre tempo parece criar as condições necessárias para a existência não necessariamente localizável ou demonstrável de acontecimentos possíveis.

4 Cantos, o elo entre *Camiri* e *Cavalariças*, o movimento central de *Concerto Para Encanto e Anel*, explicita mais claramente o que está em jogo na construção do trabalho no tempo e com o tempo. Nelson Felix, quando impõe-se verdadeiras cruzadas sobre o globo para realizar ações pouco registradas, muitas vezes definidas por simbologias cosmológicas, quando abandona trabalhos no mar ou em ilhas remotas, quando desloca-se centenas de quilômetros para olhar em determinada direção, parece anular o espaço enquanto distância e o tempo enquanto duração. As considerações que serão desenvolvidas a seguir (após a seção parêntesis) sobre o tempo em *4 Cantos* argumentam tal afirmação.

(B

Seção parêntesis:

O samba da minha terra

)

Abre parêntesis A epígrafe do livro Concerto Para Encanto e Anel é o verso *O samba da minha terra deixa a gente mole/ Quando se canta todo mundo bole*, de Dorival Caymmi⁸². Sempre que abro o livro e a leio fico pensando por quê esta música está aí, soando sobre a obra de Felix? Tudo o que venho extraindo do trabalho parece, ao contrário desse verso, denso e intrincado. Mesmo a *forma-sonata* não é *música de levantar poeira*, como diria Tom Jobim.

Claro, as formas do trabalho querem-se simples, geometria elementar, mas suas determinações conceituais insistem em torná-las complexas. Ao mesmo tempo, Felix fala sobre um *voltar a ver com o olho*, capacidade que, para o artista, teria se perdido no decorrer do século XX. (*O grande desafio para mim, depois de tudo isso, é continuar a olhar com o olho. Percebi que esses agregados conceituais de significados vão se tornando tantos, que quando não tem mais nada você consegue olhar de novo. Esse é o meu mergulho*⁸³). O que de fato ele nos convida a fazer nos aparecimentos do trabalho. Mas esse olhar puro só é suficiente na pureza de quem vê, para quem está ‘livre’ das imagens da arte o que não é o caso nem do artista nem o nosso.

E a simplicidade aparente de Caymmi que cantou *quem não gosta de samba bom sujeito não é/ ou é ruim da cabeça ou doente do pé*, transformando sentimento em música e música em sensação é o duplo que Felix escolhe para sua obra. Uma simplicidade que é só aparência e que, por sua aparência simples, entra na vida dos pescadores, dos amantes, dos que se perdem e se encontram, porque só é simples na aparência. José Miguel Wisnik, analisando outra canção do autor baiano, nota a simplicidade complexa de Caymmi através do modo como o compositor construía histórias sem precisar de verbos e adjetivos.

Coqueiro de Itapuã, coqueiro – e assim se evoca um marco, uma referência de escala. Areia de Itapuã, areia – agora já temos um lugar, a praia, e podemos

⁸² Gravado e lançado em 1940, em setenta e oito rotações, pelo Bando da Lua.

⁸³ Entrevista em 13/09/2010. Ver Apêndice.

*sentir seu calor. Morena de Itapuã, morena – sobe o calor, sugere-se a iminência do encontro, desejo e prazer. Saudade de Itapuã, saudade – e vai tudo embora para o passado: praia, calor e desejo passam a estar presentes como lembrança e falta*⁸⁴.

O encontro com o passado, em Caymmi, ocorre da forma que Proust sugere essa possibilidade, num entrecruzamento de tempos. Com uma economia surpreendente de palavras, com a repetição do primeiro termo de cada verso ao seu final, com uma sequência de elementos que inicia no mais sólido – coqueiro – passando pelo desagregado – areia – chegando na temperatura tangente de um corpo – morena – para encontrar a abstração de uma experiência vivida – saudade, Caymmi estabelece um percurso que presentifica o atravessamento de temporalidades. Acontecimentos sobrepoem-se nesse encontro entre o presente e o passado: a canção cantada e o que canta a canção.

Som é onda, movimento que ocorre no espaço-tempo sob a forma de uma periodicidade. A musicalidade implícita e já notada em *Concerto Para Encanto e Anel* também está na sua ocorrência no espaço-tempo que, por sua vez, são as coordenadas necessárias para a localização de acontecimentos factuais. E talvez seja possível considerar “música” a forma expressiva na qual a existência não excludente de acontecimentos atuais e possíveis fique mais clara. Ou seja, a execução musical de uma determinada composição será sempre ‘factual’ – mas só será ‘possível’ se algo acontecer entre o intérprete e a peça sonora, algo capaz de ser considerado um acontecimento inigualável. Este, por sua vez, apenas poderá ser localizado na experiência singular, a qual só toma lugar no espaço e no tempo da existência de quem a viveu. A experiência em si não é sujeita a tais coordenadas e, portanto, pode ser reavivada no som, no cheiro, no gosto, na lembrança. **Fecha parêntesis**

⁸⁴ WISNIK, José Miguel. Programa 6 – Caymmi e o pacto com o vento. Aula show com José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski. In: Rádio batuta. Instituto Moreira Salles. <http://www.radiobatuta.com.br> abril de 2010.

2.3

Um tempo contínuo enquanto *sua* verdade

Se olharmos atentamente para os quatro vértices de *4 Cantos*, veremos que tais pontos definem-se no entrelaçamento entre *Camiri* e *Cavalariças*, o que acaba por sugerir que cada um dos quatro cantos do trabalho envolve dois movimentos. Assim, temos a exposição em Vitória e a cidade de Camiri em um desses vértices, as ações em Anguilla e na República Dominicana em outro, as ações na Austrália e na China no terceiro canto e a exposição *Cavalariças* e a ida ao Vulcão Hekla, na Islândia, no quarto vértice do projeto. Do que depreende-se que o seu percurso se dá através da marcação de oito pontos, que formam, por sua vez, quatro segmentos de linhas: duas horizontais (Camiri + Vitória e Anguilla + República Dominicana) e duas verticais (Cavalariças + Islândia e Austrália + China).

Oito vértices formam um cubo ou dois quadrados. O que coincide com a obra *Cubounido*, simultaneamente objeto material e imagem mental evocada pelo artista no planejamento e na execução de *4 Cantos*. No espaço do mapa, se ligarmos todos esses oito pontos, teremos um desenho circular, elíptico, cíclico, condizente com várias aproximações que Felix reiteradamente propõe no seu trabalho, como o próprio ângulo da eclíptica, e o ciclo de Saturno, para ficarmos nas referências mais evidentes. E as associações poderiam continuar. O trabalho presta-se a esse tipo de elucubrações pois não cessa de acumular referências não exatamente explícitas.

Esse arcabouço de predeterminações e acasos da obra estão dispersos nos mais diversos materiais que circulam em sua órbita. Em um vídeo sobre *Concerto*, por exemplo, disponível no sítio do artista, ele fala na *Felix Culpa*, expressão usada por Santo Agostinho para referir-se ao pecado original bíblico; há desenhos nos quais aparecem analogias entre a geografia do deserto de Karratha e um pênis, e entre o perímetro da ilha de Dong-Sha e uma vagina; em outros, encontram-se notas sobre o ângulo de 90° que Hekla forma com Camiri; apontamentos sobre os Arawak, índios que viveram em Anguilla; anotações como: *3 posições de linhas no espaço tradicional*, acompanhadas de traços que reconhecemos como as vigas de *Camiri* e *Cavalariças*. E assim indefinidamente. Cada um desses desenhos poderia conduzir à

diferentes leituras do trabalho, todas parciais, é verdade, ainda que possivelmente válidas e argumentáveis. Ou seja, não será o destrinchar de cada desenho o caminho mais indicado para se chegar em considerações sobre a obra como um todo.

Apesar disso, ao olhar exaustivamente para eles, percebe-se em muitos desses desenhos a repetição da frase *como um só trabalho*⁸⁵. Ainda que redigida no contexto de *Concerto Para Encanto e Anel* e referindo-se a ele, tal afirmação ultrapassa esse projeto e ecoa como um mantra sobre o contínuo da obra. É como se estivesse ali para lembrar e reafirmar, para o próprio artista, o quê está em jogo na sua poética: a construção de uma obra que coincida tanto com o seu pensamento sobre arte quanto com o seu pensamento sobre vida (afinal, toda investigação ontológica é existencial). É nesse sentido que o seu processo de trabalho deve sempre abrir portas e não fechá-las.

Nelson Felix faz esculturas, desenhos, objetos, exposições que derivam ou acionam seus projetos de escala geográfica ou mesmo que independem dessas pontuações de percurso. Suas peças são expostas em instituições culturais e, algumas vezes, comercializadas em galerias de arte. Isso faz com que mesmo os objetos aparentemente mais independentes retornem para o seu trabalho como um todo pois, ao serem comercializados, financiam a execução dos projetos que envolvem grandes deslocamentos. Por exemplo, o *Cubounido* de *Camiri* originou outras esculturas formalmente próximas ao primeiro objeto que respeitam o princípio de serem cubos entrelaçados e obtidos de blocos únicos, sem emendas em nenhuma das peças, e que foram ou podem ser comercializadas. Ainda que a relação do trabalho de Felix com o mercado de arte não configure uma questão de interesse dessa pesquisa, é de se salientar que seus projetos de escala geográfica, majoritariamente, são financiados pelo próprio artista através dessa comercialização de objetos escultóricos e de

⁸⁵ Esta frase é tomada como título da presente tese, transformando-se em uma só palavra. *Comoumsótrabalho* procura replicar, em seu nome, a contração espacial e temporal expansiva que demonstra-se na obra de Felix.

desenhos⁸⁶.

Com isso, o artista assume e sustenta enquanto valor tanto a ausência do trabalho nesse lugar institucional, considerando a continuidade da obra para além dessa instância expositiva, quanto a sua materialidade objetual. Materialidade que, por sua vez, será erigida em sintonia com os princípios clássicos da escultura e com a quebra desses mesmos princípios. Nesse sentido, não há negação alguma no trabalho quanto às possibilidades da arte. No entanto, essa abertura abrangente reforça sua própria incompletude pois, em qualquer lugar ou em qualquer olhar, a falta também lhe constitui.

Não fosse pelo processo que implicam, suas obras poderiam ser lidas como esculturas, no sentido mais usual do termo pois incorporam toda a tradição vinculada a tal expressão, desde o que é reconhecido como clássico – o mármore, o virtuosismo de quem esculpe com as próprias mãos (ainda que às avessas, já que suas formas são geométricas e não enaltecem habilidades gestuais); até a abstração “industrial” das experiências minimalistas, que deslocam definitivamente o foco do objeto escultórico em si para o espaço em que ele se encontra.

Não fosse por suas esculturas, tais projetos poderiam remeter à certas proposições de arte conceitual, já que o percurso do seu desenvolvimento é totalmente orientado por considerações mentais que aparentemente prescindem de qualquer objeto material e cujo programa obedece a ética do trabalho. Ao mesmo tempo, o processo de construção dessas peças e de suas exposições aproxima-se das práticas associadas à *land art* por incorporar à estrutura da obra o deslocamento, o isolamento e os eventos naturais, além de uma série de determinações simbólicas e cosmológicas.

O trabalho de Felix situa-se não na fronteira do que seria um dos paradigmas centrais

⁸⁶ Com menos frequência, outra forma de viabilizar parcialmente esses projetos é através de comissionamento institucional direto. Ou seja, situações em que o artista é convidado a participar de determinado programa institucional, como foi o caso do vértice *Mesa de Cruz na América*, realizado no contexto do projeto *Fronteiras*, do Instituto Itaú Cultural, em 1999. Na ocasião, nove artistas desenvolveram projetos em diferentes lugares das fronteiras do Brasil com os países do Mercosul.

da arte a partir do século XX – que pode ser reduzido à relação entre formal e conceitual da qual derivam muitos dos demais paradigmas envolvendo a autonomia da arte, a enunciação do que é arte e o reconhecimento da capacidade universal de julgamento e de criação estética de todos indivíduos⁸⁷. Sua obra está inteiramente dentro do mais radical formalismo – o que deixa de sê-lo por ser também conceitual – e do mais radical conceitualismo – o que deixa de sê-lo por ser também formal. Afirma, assim, sua simultânea irredutibilidade ao cânone moderno e sua adesão ao que seria uma totalidade da ideia de arte, incluindo aí sua existência enquanto disciplina histórica e enquanto manifestação humana independente do pensamento crítico.

Daí que a dimensão do tempo no trabalho está ainda além de suas implicações envolvendo duração e transformação, como referido em relação aos vértices de *Cruz na América*. Procedimentos como estes acabam sempre retornando ao trabalho – em *4 Cantos*, por exemplo, o artista estabeleceu que lixaria o anel de mármore deixado em Dong-Sha durante todo o tempo em que estivesse negociando sua entrada na ilha, o que levou um ano para acontecer. (Definiu também que a espessura desse anel seria a mesma do seu dedo.).

Porém, é a partir desses procedimentos, abrangendo duração e transformação da obra, incluindo tanto o comprometimento do artista com os axiomas que o trabalho lhe sugere quanto sua irredutibilidade à matéria e à ideia, que é possível considerar

⁸⁷ O artista Robert Morris comenta a narrativa modernista construída na dicotomia entre abstração e pureza formal. *É uma narrativa contraditória e dualística, começando com Kandinsky e histórias de transcendência ou de impulsos espirituais motivando a arte abstrata de um lado. Um empirismo formal e racionalista defendendo a autonomia do objeto abstrato destaca-se na metade do século e forma a outra parte da ideologia. É só com a arte conceitual que a hegemonia do empirismo começa a ser questionada. [...] A arte conceitual problematiza a hegemonia da experiência da arte enquanto uma experiência autônoma, nominalística e totalizante. Não era o caso de importar reivindicações epistemológicas para a arte, mas de negar que o empírico coincide com o limite da arte.* No original: It is a dualistic, contradictory narrative, beginning with Kandinsky and stories of transcendent or spiritual impulses motivating abstract art from one side. A rationalistic, formalistic empiricism making claims for an autonomy of the abstract object gains a dominant momentum by midcentury and forms the other part of the ideology. It is only with conceptual art that the hegemony of the empiricism begins to be questioned. [...] Conceptual art problematized the hegemony of an autonomous, nominalistic and totalizing art experience. This was not a case of importing epistemological claims into art but of denying that the empirical coincides with the limit of art. MORRIS, Robert. *Have I Reasons. Work and writings, 1993-2007*. Durham: Duke University Press, 2008. p.122-123.

um tempo contínuo enquanto sua verdade. O que significa dizer que é preciso reconhecer, na obra, a afirmação – convincente – sobre a impossibilidade de isolar o tempo em sua dimensão do espaço imediato, que o relaciona a um sequenciamento de eventos.

Felix, quando pensa no espaço, encontra o desvio da elíptica como princípio de orientação tanto para posicionar algumas peças em exposições quanto para definir percursos e rebatimentos do trabalho. O artista situa a obra no seu pensamento sobre a totalidade cósmica do mundo, que é também o espaço da experiência humana (mesmo que seja inviável aos indivíduos a convivência permanente com esta consciência). Com isso, relativiza os termos nos quais o espaço é problematizado na arte, especialmente a partir dos anos 1960, em práticas nomeadas como minimalismo, *site specific*, *land art*, *earth works*, arte conceitual. Se seu espaço é cósmico, seu tempo também terá que ser e o tempo cosmológico irá revelar-se enquanto acúmulo, simultaneidade e um permanente tempo passado⁸⁸. Podemos afirmar que toda experiência é memória e, portanto, criação. Paralelamente, se os acontecimentos factuais são eventos ocorridos no tempo e no espaço organizado cronologicamente, pode-se dizer que são históricos. Os acontecimentos possíveis inscrevem-se e ocorrem nessa dimensão em que o tempo histórico encontra o tempo da experiência singularizando-os enquanto memória.

Ao construir o trabalho no tempo e com o tempo, definindo que à totalidade de sua materialidade física equivalerá em igual medida uma imaterialidade – também física porque se dá no tempo, ainda que não necessariamente material – a obra anuncia a arbitrariedade de nossas concepções sobre o próprio tempo e sobre o espaço, bem como sobre a noção de arte ou de objeto artístico.

⁸⁸ O astrofísico Gaspar Galaz Lladser, afirma que *o presente é, a rigor, tão inacessível quanto o futuro mais remoto. De fato, toda informação astronômica que recebemos, inclusive dos objetos astronômicos mais próximos e familiares, foi emitida no passado. O Sol está a oito minutos-luz de distância da Terra. Cada pôr-do-sol que observamos ocorreu oito minutos antes do momento em que o vemos, visto que a luz do sol demora oito minutos para chegar até nós.* cf. <http://www.goethe.de/ins/co/es/bog/kul/mag/fok/zei/13211163.html>

Nesse sentido, o trabalho atende, busca satisfazer, qualquer expectativa sobre arte que lhe seja dirigida: objeto, escultura, conceitual, formal, abstrato, imaterial, espacial, industrial, performático, orgânico, simbólico, ritualístico, gestual, contingente, sublime, tautológico, idealista, romântico, erótico, grotesco ou metafísico. Todos esses termos podem ser enunciados em relação à obra de Felix dependendo do ângulo que a olharmos pois só se apresentam enquanto conceitos excludentes nas leituras, nos discursos sobre arte, não necessariamente nas obras em si. Como venho buscando demonstrar, tais termos não são conceitos excludentes na obra de Felix. Mas, ao contrário do que poderia se supor, com essa abrangência de significados que postulam para cada afirmação sua própria negação, a obra assume para si (e de novo) uma incompletude. Ao assumir essa incompletude, a obra acaba por negar que a noção de completude esteja localizada em qualquer lugar externo à sensibilidade de cada indivíduo.

Quanto mais a arte nos faz pensar sobre a vida, mais potente ela é, mais ela permanece enquanto mistério insolúvel e atemporal. Quando nos faz pensar apenas sobre arte, costuma ser rapidamente esquecida. Por isso o urinol de Duchamp é tão paradigmático, por deslocar a definição de arte associada a técnica e habilidade manual para uma habilidade mental, o que expande a noção de arte enquanto possibilidade à todos os indivíduos. É um ato ético considerar a criação uma capacidade universal, o que não pode ser revogado sob nenhuma hipótese. O urinol é um pensamento sobre a vida no qual estão implicadas considerações sobre a arte já que esta é relativa à primeira.

Por isso Bernini, Duchamp, Brancusi, Oiticica, Smithson, Alÿs, Felix e muitíssimos outros, podem habitar uma mesma frase. Porque suas obras estão muito além de um espaço histórico determinado, estão no eterno instante do tempo da vida e permanentemente especulando sobre ela.

2.4

A monumental invisibilidade da obra

A dimensão da obra de Felix, mais do que significar que o trabalho é monumental no sentido de possuir uma grandeza física, indica a condição de monumentalidade na obra. Quer dizer, suas escalas espaciais e temporais traduzem-se em grandeza conceitual, como qualidade extraída de seu processo intrínseco, e não a partir de grandes objetos ou intervenções públicas. A inscrição de algumas de suas pontuações em uma temporalidade geológica, como nos quatro vértices de *Cruz na América*, alinha-o aos eventos naturais excluídos da experiência humana – ou seja, não está se falando do tempo de um copo d’água evaporar, mas do crescimento de vegetais que levam séculos para concluir seus ciclos vitais, como as figueiras que envolvem o trabalho *Mesa*. Tais premissas espaciais e temporais qualificam-no, simultaneamente, como dotado de monumentalidade e de invisibilidade, aspectos que tornam premente o reconhecimento da “incompletude” da obra.

Monumentalidade enquanto grandeza conceitual inferida pelos aspectos espaciais e temporais da obra de Nelson Felix, aliada às considerações sobre a continuidade e a incompletude do trabalho, solicita a revisão do conceito de *Gesamtkunstwerk* no que tange a relação do termo alemão com a noção tradicional de monumento e escultura pública. A *Gesamtkunstwerk*, expressão normalmente traduzida como “obra de arte total”, ou “obra de arte comunal”, ou “obra de arte unificada”, foi desenvolvida por Richard Wagner a partir de seu projeto estético de entrecruzar a música, a poesia e a dança através do teatro e em relação com o público⁸⁹. As ressonâncias políticas desse conceito envolviam uma utopia social e estão desenvolvidas principalmente nos ensaios *A Arte do Futuro* e *Arte e Revolução*, publicados em 1849.

Segundo a pesquisadora norte-americana Juliet Koss, que estuda a recepção e as

⁸⁹ A *Gesamtkunstwerk* lembra-nos também do quanto a música – atividade principal de Wagner – muitas vezes, é usada como referência para discussões envolvendo o potencial de abstração das artes visuais, sua possibilidade de ser localizada mais na experiência do que nas coordenadas de espaço e tempo. Analogias musicais aparecem em autores como Heinrich Wölfflin, em *Renaissance and Baroque*, em Walter Benjamin, no livro *Origens do Drama Barroco Alemão* e no já citado *Do Espiritual na Arte*, de Kandinsky, para ficarmos apenas em algumas obras seminais. Sem falar nas inúmeras experiências envolvendo música e performance desenvolvidas especialmente a partir de 1960 e das quais John Cage é um dos mais emblemáticos protagonistas. No Brasil, artistas como Antonio Dias, Hélio Oiticica e Cildo Meireles também desenvolveram obras musicais. *Concerto para Encanto e Anel*, o projeto – sonata de Felix, habita esse vértice de aproximações entre artes visuais e música.

interpretações ambivalentes desse conceito no modernismo, a *Gesamtkunstwerk*, a despeito de ter sido usada a serviço de ideologias fascistas:

*[...] mantém o radical potencial emancipatório de suas origens: a aspiração de uma fusão entre arte e vida, entre espectador e audiência, entre estética e política, a fim de criar um utópico trabalho de arte total do futuro*⁹⁰.

Enquanto projetos como a Bauhaus extraíram desta teoria sua utopia social, autores como Clement Greenberg encontraram nos conceitos de pureza artística e especificidade do meio, centrais para a teoria de Wagner, argumentos em defesa da ideia de pureza e de autonomia da arte, como explicitado em seu artigo Rumo a um mais novo Laocoonte, de 1940. Na mesma direção de Greenberg, Michael Fried, em Arte e Objetividade, de 1967, critica o entrecruzamento de diferentes formas de arte acusando as proposições de artistas como John Cage e Robert Morris de teatrais. De todo modo, ainda que tenha sido interpretada em perspectivas bastante contraditórias, há que se destacar que a *Gesamtkunstwerk* wagneriana é sempre evocada por denotar uma ideia de unificação, quer em uma perspectiva utópica, de fusão entre diferentes formas de arte a partir de suas especificidades, quer em um sentido totalitarista, de exclusão de diferenças através de imposições absolutas.

Em paralelo às reverberações ideológicas do termo alemão, convém destacar que a compreensão tradicional do conceito de monumento também envolve uma dimensão política, pois a noção de escultura pública, implicada na ideia de monumento, está associada à preservação da memória ou à exaltação de heróis ou mártires históricos: um elemento público a lembrar o poder e a tradição⁹¹. Essa associação entre

⁹⁰ No original: The concept of the *Gesamtkunstwerk* maintains the radical, emancipatory potential of its revolutionary origins: the aspiration to merge art and life, spectator and audience, the aesthetic and the political, in order to create a utopian total work of art of the future. KOSS, Juliet. *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. p. xxix.

⁹¹ Rosalind Krauss ressalta exatamente os aspectos ideológicos da escultura pública quando recorre ao filme Outubro, de 1927, de Eisenstein, para introduzir suas considerações sobre a transformação em curso da ideia de escultura na virada do século XX. Segundo a autora o aspecto fundamental dessas

monumento, escultura pública e marco histórico irá sofrer transformações significativas a partir do final do século XIX, muito por conta da contestação do seu conteúdo ideológico.

Rosalind Krauss, nas considerações iniciais do artigo *A escultura no campo expandido*, de 1979, parece ter em mente justamente essa problematização da positividade dos monumentos históricos. A autora chama de *condição negativa do monumento* a lógica modernista da escultura que, ao absorver o pedestal, perde voluntariamente o seu lugar de representação espacial e temporal. Essa *condição negativa* seria construída, segundo a autora, a partir *de uma combinação de exclusões, da soma da não-paisagem com a não-arquitetura*⁹². Em tais observações, ela está pensando em obras que iniciam esse processo, como *A porta do Inferno* (1840-1917), de August Rodin, e *Coluna Infinita* (1937-1938), de Constantin Brancusi.

Ao mesmo tempo, apesar de todos esses movimentos no campo da arte em nome de uma relativização de conceitos estabelecidos historicamente, como a própria ideia de monumento e de escultura pública, a interpretação fascista do termo desenvolvido por Wagner permitiu que o século XX assistisse a construção de monumentos totalmente voltados para exaltar o poder e reforçar o controle do Estado, associados à *Gesamtkunstwerk*.

Será exatamente a partir da relação entre *Gesamtkunstwerk* e monumento – e bastante influenciado pelo seu uso ideológico nos governos totalitários – que Robert Morris, no artigo *Size Matters*, irá desenvolver considerações sobre o que ele chama

esculturas – e de toda a escultura – para Eisenstein não é sua qualidade mimética [...] mas seu poder de personificar ideias de atitudes. O pressuposto básico de Eisenstein é que a escultura, a arte em geral, é fundamentalmente ideológica. Uma das ironias do museu virtual de representações esculturais empregado em Outubro é a inclusão de Rodin [...] [que] produziu uma arte intensamente hostil ao racionalismo. Vista como um todo, a escultura de Rodin foi o primeiro ataque extremo ao tipo de pensamento representado pela arte mecânica, uma ideologia profundamente arraigada na escultura neoclássica, que perdurou em quase toda a escultura oitocentista até a obra de Rodin. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 12.

⁹² KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Gávea: Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, n. 1. Rio de Janeiro: PUC- RJ, 1984. p. 91.

de *Wagner effect*.

Morris aborda especificamente a questão da escala em objetos artísticos nos dias de hoje, tendo como referência as experiências minimalistas (o artigo é do ano 2000). O autor considera o minimalismo como *uma tentativa de responder ao desafio de Jackson Pollock em fundir holismo e pureza em uma prática comunal*⁹³. Nesse sentido, argumenta que a monumentalidade de algumas proposições minimalistas implica na criação de um espaço capaz de acionar uma experiência corpórea. Ou seja, o que está em jogo nessas experiências não é o objeto em si, mas as relações espaciais mobilizadas por ele. Para o artista norte-americano, *a experiência minimalista solda formas utilitárias e processos em imagens iconofóbicas, permitindo ao espaço em si reafirmar sua esquecida ou reprimida transcendência*⁹⁴.

Ainda segundo Morris, será na esteira da *doutrina do sublime minimalista* (minimalism's doctrine of the sublime), cujo programa envolvia a instauração de um espaço de transcendência a partir da afirmação de objetos extremamente formais, que os trabalhos de *land art* irão se desenvolver, *somando ao programa minimalista um claro romantismo*⁹⁵.

Com esses paradigmas em pauta, Morris volta-se acidamente para artistas como Michael Heizer e Richard Serra, Bill Viola e Gerhard Richter, Yves Klein e Joseph Beuys, reconhecendo neles algo que denomina como *Wagner effect*. Segundo suas reflexões, esse *efeito Wagner* revela-se especialmente em suas escalas agigantadas, mas também pela crescente distância da relação entre as características propriamente estéticas dos objetos e a escala física dessas proposições. (*And forget abstract. Who*

⁹³ No original: minimal art was only trying to answer Pollock's challenge [...] – that is, to expand the holism and purity into a communal practice. In.: MORRIS, Robert. Size matters. In: *Have I Reasons. Work and writings, 1993-2007*. Durham: Duke University Press, 2008. p.125.

⁹⁴ No original: [...] an experience welding utilitarian forms and processes to iconophobic images, allowing space itself to reaffirm that forgotten or repressed transcendent [...]. Ibidem. p.128.

⁹⁵ No original: Earth art added an overt romanticism to a minimal program. Ibidem. p.127.

*cares anymore? Big is what matters*⁹⁶).

Em seu artigo, por mais que a associação entre *Gesamtkunstwerk* e a ideia de monumento enquanto instrumento ideológico prevaleça, Morris não deixa de considerar a possibilidade do *efeito Wagner* ser uma forma de resistência à essa mesma ideologia.

*As estratégias da arte de efeito Wagner surgem como tentativas que devem ser ouvidas contra (mas certamente também engajadas) com a batida comercial do ambiente estético, no qual o museu se tornou mais uma instituição competitiva de entretenimento*⁹⁷.

O debate sobre o que Morris chama de efeito Wagner é complexo. Em seu texto, esse conceito começa em Pollock, passando pelo memorial aos veteranos da guerra do Vietnam, da artista Maya Lin, e chega até a arquitetura de Frank Gehry. Desdobrando-se, aí, em considerações sobre a arte tomada enquanto *entretenimento de adoração* (entertainment as awe) através do *agigantamento* (looming) tanto de suas instituições quanto de seus objetos. Seguramente, por tudo o que problematiza, o termo cunhado por Morris merece uma revisão muito mais extensa do que as pinceladas apresentadas aqui.

No entanto, no contexto da discussão em curso sobre o trabalho de Nelson Felix, especialmente no que tange a proposição de abordá-lo a partir do conceito de monumentalidade em referência aos aspectos de incompletude e invisibilidade da obra, importa destacar desse artigo aquilo que Morris reconhece ao olhar para obra de Claes Oldenburg. Em sua análise, o autor sustenta que Oldenburg teria sido o único artista cujas intenções em criar ícones monumentais não caíram no *efeito Wagner*. Ele afirma:

⁹⁶ Ibidem. p.128.

⁹⁷ No original: The strategies of Wagner effect art arise as attempts to be heard against (but of course also with) the commercialized din of the aestheticized environment, within which the museum has become but another competing institution of entertainment. Ibidem. p. 134.

*Sua visão Hobbesiana transforma em alegoria a perversão e a falência da noção de público do nosso tempo. Seus espaços distópicos são precisamente opostos daqueles obsequiosos que emanam do efeito Wagner e que com tanta frequência evidenciam uma episteme da forma para disfarçar os valores aos quais servem*⁹⁸.

Ao considerar Oldenburg empenhado na construção de um espaço distópico, Morris sugere a possibilidade de um sentido negativo no conceito de monumentalidade, o que nos interessa ressaltar. Como exposto anteriormente, Krauss já havia sinalizado essa potencial *condição negativa do monumento* ao referir-se às experiências de artistas como Brancusi e Rodin em relação à ideia de escultura pública. Porém, a partir dos anos 1960, a produção artística associada à escultura ultrapassa definitivamente a problematização do que poderia ser chamado de possibilidades da escultura – monumento ou anti-monumento, narrativa ou abstrata, expressiva ou formal, mimética ou idealizada – para indagar a própria limitação do termo escultura. Para a autora, nessa época, *a produção de escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos dos termos de exclusão (não-paisagem e não-arquitetura)*⁹⁹, readmitindo esses conceitos no campo da arte em uma perspectiva que reconhece a permeabilidade entre as ideias de cultura e de natureza. Ela afirma:

Nossa cultura não podia pensar anteriormente sobre o complexo (segundo o diagrama elaborado por Krauss, “complexo” equivale à soma de “arquitetura” e de “paisagem”. Em oposição ao “complexo”, estaria o resultado “neutro”, a soma da “não-paisagem” e da “não-arquitetura”), apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com maior facilidade. Labirintos e trilhas são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; jardins japoneses são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo. Isto não quer dizer que eram uma forma prematura ou degenerada, ou uma variante da escultura. Faziam sim parte de um universo ou espaço

⁹⁸ No original: Oldenburg's Hobbesian vision allegorizes the perversion and failure of the very notion of the public in our time. His dystopian spaces are precisely opposite those obsequious ones emanating Wagner effect that so often foreground an episteme of form to disguise the values being served. Idem. p.130.

⁹⁹ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea: Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, n. 1. Rio de Janeiro: PUC- RJ, 1984. p.92.

*cultural, do qual a escultura era simplesmente uma outra parte e não a mesma coisa, como desejaria a nossa mentalidade historicista*¹⁰⁰.

Ao cabo, o que a autora está defendendo é a, hoje evidente, inoperância do conceito tradicional de escultura para se pensar nas experiências posteriormente nominadas como *earth works* ou *land art*. Ou seja, a possibilidade de uma condição negativa do monumento em termos de uma suspensão temporal em sentido histórico, será exaltada nessas experiências a partir da acentuação de rejeições, que vão desde a negação do objeto artístico, enquanto possuidor de algum sentido isolado do ambiente no qual se encontra, passando pela recusa de categorizações, até a refuta do próprio espaço institucional enquanto lugar privilegiado da experiência estética.

Mesmo que para Morris as manifestações estéticas envolvendo grandeza física e negação do objeto artístico, muitas vezes, estejam apenas *disfarçando os valores aos quais servem através de uma episteme da forma* caindo, assim, no que ele chama de *efeito Wagner*, é evidente que essas experiências querem afastar-se de qualquer positividade.

A ideia de monumento enquanto marco altivo, cujo modelo majoritariamente apresenta formas ascendentes e perenes, contraditoriamente, leva um tombo simbólico em uma peça teatral, aquela em que o próprio Robert Morris coloca no centro do palco uma coluna de 2,40m para em seguida derrubá-la¹⁰¹. Durante três minutos e meio o público encara o objeto imóvel, quando este finalmente cai e resta deitado por mais três minutos e meio. (Se pensarmos que as cortinas se fechavam em frente ao objeto na posição horizontal, então pode-se dizer que até hoje ele encontra-se deitado, já que o único movimento visualizado pela platéia foi o de queda e nunca o de ascensão.)

¹⁰⁰ Ibidem. p. 94.

¹⁰¹ A obra em questão chama-se *Column* e foi apresentada por Morris no Living Theater de Nova York em 1961.

Reforçando o argumento de uma monumentalidade que não exalta positivamente aquilo que representa, (de fato, que mais se *apresenta* enquanto presença do que *representa* alguma história) encontra-se o artigo *Entropy and the new monuments*, de 1966, de Robert Smithson¹⁰². Neste ensaio, escrito no calor das mesmas experiências que depois seriam avaliadas criticamente por Morris, Smithson identifica em obras de artistas como Donald Judd, Dan Flavin e Sol Le Witt uma monumentalidade carregada de negatividade. Com efeito, ele está pontuando a diferença entre essas obras e *os velhos monumentos, feitos para lembrar-nos o passado*¹⁰³. O autor dirige suas reflexões à presença no tempo mais do que no espaço de obras como os *neons* de Flavin, fazendo uma analogia entre esse tipo de trabalho e o conceito de entropia, de fuga de energia. Essas obras, ao contrário dos monumentos tradicionais que pretendem condensar temporalidades presentificando histórias, apontariam para o esvaziamento de qualquer noção totalizante. Smithson afirma:

*Eles não são construídos para o tempo, mas mais contra o tempo. Estão envolvidos em uma redução sistemática do tempo em frações de segundos, mais do que em representar o longo espaço dos séculos. Ambos, passado e presente estão localizados no presente objetivo*¹⁰⁴.

Para Smithson, as considerações em curso sobre as reverberações ideológicas da forma, da estrutura, da expressão; a reorganização das cidades, dos fluxos, da economia, levam os artistas à uma *inação monumental* (settles for a monumental inaction). Ele prossegue refletindo que estas estruturas são *trazidas à luz por uma condição de percepção estrita, mais do que por qualquer sentido expressivo ou*

¹⁰² Ver o texto *Entropy and the new monuments*. SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

¹⁰³ No original: *Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future*. Ibidem. p.11.

¹⁰⁴ No original: *They are not built for the ages, but rather against the ages. They are involved in a systematic reduction of time down to fractions of seconds, rather than in representing the long space of centuries. Both past and future are placed into an objective present*. Ibidem. p.11.

*emotivo*¹⁰⁵. Ou seja, a monumentalidade dessas obras estaria em seu esvaziamento absoluto de representação, em suas capacidades de elevar a inexpressividade, a letargia, à *mais gloriosa magnitude* (the most glorious magnitude). Isso tudo, a partir da presença dessas obras no mundo e, fundamentalmente, a partir da relação entre ambos.

Há em seu artigo uma interpretação das experiências minimalistas como reativas, primeiramente, às transformações da sociedade em uma organização assumidamente industrializada voltada ao consumo e à produção. Num segundo momento, ele preocupa-se em ressaltar o quanto esses artistas estavam atentos às pesquisas no campo da ciência envolvendo o conceito de entropia e de quarta dimensão¹⁰⁶, já bastante disseminado em interpretações da *teoria da relatividade*, de Albert Einstein, bem como envolvidos em discussões sobre transcendência e espiritualidade.

Morris também destaca essa inclinação metafísica nas experiências minimalistas creditando, inclusive, a abstração de suas formas e suas escalas ao que ele chama de *doutrina do sublime do minimalismo*. O que se percebe nesses comentários de Morris e de Smithson é que a escala de muitas proposições artísticas está envolvida em uma negatividade, postulam sobre insuficiências e incompletudes, desde, obviamente, questões propriamente estéticas relativas ao objeto ou à situação artística, mas também de acordo com a proximidade desses artistas com a ideia de transcendência na arte a partir da vinculação desse conceito com uma dimensão mística. Surpreendem-se e querem surpreender com a impossibilidade de qualquer significado definitivo da situação artística.

No entanto, em todas elas ainda há um referente, um objeto de arte ou um projeto

¹⁰⁵ No original: *It is brought into focus by a strict condition of perception, rather than by any expressive or motive means*. Ibidem. p.14.

¹⁰⁶ Smithson, ao comentar a associação entre a ideia de uma quarta-dimensão e "ra ra", sugerida por R. Buckminster Fuller, afirma que *a ordem e a desordem da quarta dimensão poderia ser definida entre a risada e a estrutura de cristais, como um dispositivo para a especulação ilimitada*. No original: *the order and disorder of the forth dimension could be set between laughter and crystal-structure, as a device for unlimited speculation*. Ibidem p.21.

artístico em um sítio específico, como a própria *Spiral jetty* de Smithson, ao qual se pressupõe a presença do espectador para a experiência da obra, possivelmente uma experiência que poderá ser qualificada como sublime. Michael Fried, no seu clássico ensaio *Arte e objetividade*, atribui à essa necessidade de presença no tempo (entendido por ele enquanto duração) a teatralidade que critica na estética minimalista, distinguindo como qualidade da pintura e da escultura modernas a sua existência no instante, em uma eterna presentidade. *Quero afirmar que é devido a sua presentidade e instantaneidade que a pintura e escultura modernistas eliminam o teatro*¹⁰⁷.

Obviamente, ao contrário do que afirma Fried, ser teatral não é necessariamente um aspecto negativo. Além disso, o tempo no minimalismo – e mesmo nas experiências de *land art* – está mais para o que Smithson postula, em termos de uma suspensão temporal, de anulação de uma narrativa que normalmente se dá no tempo enquanto continuidade e duração. Ou seja, ao propor a ampliação do tempo da experiência da obra – como é o teatro e mesmo a música, em essência – o minimalismo e muitas outras manifestações artísticas, buscam instaurar essa experiência na percepção das relações entre espectador, espaço, tempo e objeto artístico. Com isso podem anular o tempo histórico, narrativo – positivo – , no qual tanto a obra referente quanto o tempo que ela demanda para sua experiência, inscrevem-se.

Fried nega que a qualidade de um trabalho de arte possa estar fora do próprio objeto, nas relações que ele propõe com o mundo, dizendo que deixar de reconhecer as diferenças entre as artes:

*significa que as distinções reais entre teatro e música e entre teatro e pintura estão sendo deslocadas pela ilusão de que as barreiras entre as artes estariam em processo de desmoronamento e que as artes elas mesmas estariam finalmente caminhando na direção de alguma espécie de síntese final, implosiva e imensamente desejável*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Revista do programa de pós-graduação em artes visuais – EBA, ano 9, n. 9. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p.144.

Tal comentário, o autor faz tendo como referência especificamente John Cage e Robert Rauschenberg. Afora a proximidade de sua afirmação com a ideia wagneriana de obra de arte total, quando o autor nega a importância da dimensão imaterial, relacional, de proposições artísticas nas quais seus objetos tentam esvaziar-se de significados, Fried não reconhece a possibilidade da experiência estética estar localizada fora de uma suposta qualidade do objeto artístico. Por isso, para ele, uma *pintura moderna* tem *presentidade* e *instantaneidade*, porque concentraria em si todas suas qualidades, através das quais se poderia alcançar uma dimensão imaterial.

No entanto, para qualquer manifestação artística, chamando-se de presentidade ou de duração a qualidade de seu tempo, é imprescindível a relação com um espectador, seja ela através da experiência física na qual este precisará deslocar-se por um ambiente, contemplativa, que demanda uma permanência desse espectador diante da obra, ou intelectual, que solicita seu envolvimento em uma contextualização das razões de ser do objeto. E é um pouco aí que está a ênfase da arte minimalista, no reconhecimento da experiência enquanto parte da obra, jamais dada enquanto objeto acabado, ou seja na indeterminação tanto de um sentido quanto de um sentimento. Algo que o próprio Fried percebe, afirmando em tom crítico que a *interminabilidade [...] parece ser a experiência que mais profundamente excita a sensibilidade literalista*¹⁰⁹.

Se a questão sobre monumentalidade na obra de Felix vem sendo discutida tendo como paradigma principalmente textos que problematizam o minimalismo, isso se dá porque é evidente que o seu trabalho guarda proximidades com essa prática e com as experiências de *land art*. A inclusão do espaço físico na experiência da obra e do tempo enquanto questão conceitual do trabalho são nomeadas nesses termos a partir do minimalismo. Além disso, considera-se nas escalas monumentais dessas obras o esvaziamento de uma significação intrínseca ao objeto artístico e a busca por um

¹⁰⁸ Ibidem. p.142.

¹⁰⁹ Ibidem. p.143.

sentido de transcendência através de uma espiritualidade. Notadamente, se reconhece em muitos artistas a influência exercida pelo pensamento asiático sobre espiritualidade através da meditação *zen* e do budismo – o que informa também a prática de Nelson Felix¹¹⁰.

São categorizações generalistas – *land art* e minimalismo – estabelecidas e legitimadas em uma perspectiva anglo-americana, a partir de suas também gerais características. No Brasil, em função da juventude do país enquanto sociedade estabelecida a partir da colonização do seu território, as ideias de monumento e de escultura pública nunca tiveram a estatura européia, mesmo se pensarmos na monumentalidade de um artista como Aleijadinho¹¹¹. Em parte, era essa estatura européia de uma história da arte o que os artistas norte-americanos estavam querendo derrubar com a rigidez formal e o vazio narrativo da arte minimalista.

Em se tratando da arte produzida aqui, as experiências paradigmáticas de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Dias, desenvolvidas também por volta dos anos 1960, nunca se apresentaram enquanto um rígido programa estético. Ainda que estejamos habituados a associá-los à alguns manifestos (o *Manifesto neoconcreto* é de 1959) e textos, como a *Teoria do não-objeto* (1960) de Ferreira Gullar, esses artistas estavam envolvidos naquilo que Mario Pedrosa defende no texto sobre o grupo Frente, escrito em 1955:

Não se juntam esses artistas (Ivan Serpa, Lygia Clark, Franz Weissmann, Aluísio Carvão, Lygia Pape, Abraham Palatnik, entre outros) *em grupo por mundanismo, pura camaradagem ou por acaso. [...] São todos eles homens e*

¹¹⁰ Um dos mais influentes artistas a propor essas aproximações foi John Cage. Inicialmente, o acaso como princípio de composição de suas manifestações artísticas orientava-se pelo texto chinês do *I Ching*, considerado tanto um tratado filosófico quanto um livro místico.

¹¹¹ Desenvolvida no período colonial, a obra de Aleijadinho é sem dúvida comunal, porém não ergue-se na história da arte como um marco a ser derrubado por representar uma rigidez em termos ideológicos e estilísticos. Pelo contrário, a obscuridade de sua biografia – filho de um português com uma escrava, sua doença degenerativa – mistura-se à obra, reforçando os aspectos de ambiguidade e tensão presentes no trabalho. Mesmo a maleabilidade do material de grande parte de sua estatúria – a pedra-sabão – contribui para pensarmos na sua ductilidade.

*mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte. Uma coisa os une, e com a qual não transigem, dispostos a defendê-la contra tudo e contra todos, colocando-a acima de tudo e de todos – a liberdade de criação*¹¹².

Todos esses artistas citados, e muitos outros, reivindicam em suas obras a possibilidade de existência da arte em um vasto campo de relações, mas sempre em uma perspectiva aberta, focada em uma liberdade estética coerente com seus trabalhos individuais. Como afirma Waltércio Caldas sobre ele e seus colegas, *pertenço a uma geração sem slogans e isto nos dá muito trabalho. A autonomia conquistada tem seu preço*¹¹³.

As transformações do objeto artístico em termos da inclusão do que lhe é exterior enquanto parte da experiência da obra, como o espaço físico por exemplo, em relação ao Brasil, sugere muito mais uma discussão envolvendo temperatura do que tempo. É o calor, o toque, a pele, o susto, que pavimentam o caminho de transcendência de figuras como Oiticica, Clark, Manuel e Barrio. Além disso, se fôssemos construir algum paralelo entre dimensão espiritual e arte, o mais adequado seria investigar a relação entre o sincretismo das religiões afro-brasileiras, seus rituais catárticos, e os *Parangolés* (1967) de Hélio Oiticica.

Claro, artistas como Waltércio Caldas, Amilcar de Castro, José Resende, percorrem outros percursos, informados também por essa discussão sobre qualidade de tempo na construção de obras tridimensionais. No entanto, o debate envolvendo monumentalidade pressupõe uma relação com a escala física das manifestações artísticas, mesmo – e pensando em Felix, preferencialmente – que essa escala física seja construída em termos de invisibilidade. Por esse ângulo, poderia se argumentar

¹¹² PEDROSA, Mário. Grupo Frente. In: COCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, 2004. p.231.

¹¹³ CALDAS, Waltércio. Entrevista ao pesquisador Felipe Scovino. In: SCOVINO, Felipe. *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009. p.97.

que as *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) de Cildo Meireles, proposições nas quais o artista interfere em garrafas de refrigerante retornáveis ou em cédulas de dinheiro e recoloca esses objetos em circulação, possuem uma escala monumental e invisível. Mas não é isso que o trabalho pede para que seja abordado sobre ele. Sua grandeza aparente não sugere uma transcendência baseada na dimensão espiritual da questão existencial sobre o sentido da vida; a transcendência da obra está no imponderável do cotidiano, no assalto que, em 1975, uma nota carimbada com a frase *Quem matou Herzog?* poderia provocar individualmente.

Já *Cruzeiro do Sul* (1969/1970), também de Cildo Meireles, parece compartilhar considerações sobre monumentalidade informadas por uma dimensão espiritual de forma aproximada com o que se percebe em relação ao trabalho de Felix. A obra de Cildo é um pequeno cubo em madeira de 9mm, metade Carvalho e metade Pinho, que deve ser exposto em uma sala de 200 metros quadrados. Essas madeiras, segundo o artista, são *árvores sagradas para os Tupis, porque, uma vez em contato, evocariam a presença ou manifestação da divindade maior, que era Tupã*¹¹⁴. Juntamente, ao revelar-se enquanto um diminuto cubo carregado de simbologia, constrói-se em uma relação dialética – e irônica – com a própria ideia de obra minimalista, invertendo a lógica de grandes objetos esvaziados de sentido. É um objeto pequeníssimo em um espaço vazio.

O nome da obra faz referência à menor constelação de estrelas conhecida, que também foi um importante sistema de navegação. O espaço necessário para sua apresentação faz com que o trabalho só exista nessa condição expositiva. O contraste físico entre o objeto material minúsculo e o lugar amplamente preenchido com abstração, cria uma dramatização pela ausência de elementos visuais. Quer dizer, o que se move com a força de um tornado nesse espaço é de ordem sensível: está, por exemplo, no que o trabalho sugere que pensemos sobre as categorizações artísticas,

¹¹⁴ MEIRELES, Cildo. Entrevista ao pesquisador Felipe Scovino. In: SCOVINO, Felipe. *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009. p.116.

sobre a história da arte enquanto uma construção arbitrária, sobre o sistema da arte, sobre nosso conhecimento – ou a ausência dele – em relação aos povos indígenas do Brasil. A obra coloca em cheque também o modo como nos relacionamos com a arte, pergunta-nos o quanto do nosso tempo daremos à experiência estética, ou o quanto essa experiência poderá nos fazer esquecer-lo.

Da simbologia indígena fundante de uma identidade nacional – ainda que envolta em uma certa ironia –, ao espaço da arte tensionado constantemente pela vibração conceitual da obra, *Cruzeiro do Sul* abre uma das portas mais interessantes da produção de arte contemporânea ao tomar um partido estético que não abre mão nem da experiência histórica do campo da arte, nem do contexto direto da obra, nem da experiência do instante. A monumentalidade de *Cruzeiro do Sul*, fundada no jogo entre a escala diminuta do objeto, espaço necessário abrangente e abstração das considerações que a obra provoca, constrói-se na presença física do espectador com a obra. Ao desafiar o espaço da arte, tanto o institucional quanto o do próprio espectador a lidar com suas contradições, desvela toda sua potência.

Abordar monumentalidade em relação ao trabalho de Felix, considerando sua invisibilidade, necessariamente conduz para um sentido místico, mesmo que, ao contrário de *Cruzeiro do Sul*, seus objetos raramente assumam em sua materialidade a simbologia que os determina. Efetivamente, por mais densas que sejam as correlações metafísicas que informam o trabalho de Felix – ou o de qualquer artista – estas não poderão por si só alçar a obra à condição de uma monumentalidade transcendente. Assim, esse sentido místico no trabalho, mais do que falar dessa ou daquela referência espiritual, informa que a obra, assumindo contingências, não carece absolutamente de qualquer argumento exterior à ela.

Em Felix, a grandeza monumental de seus projetos de escala geográfica, tempo geológico e espaço cósmico, marcados por determinações simbólicas e repletos de formas hápticas, está em colocar perguntas sobre a arte e sobre a existência. Por que

lixar manualmente cubos entrelaçados? Por que deslocar-se centenas de quilômetros para olhar em determinada direção? Por que abandonar em ilhas objetos escultóricos carregados de sentidos? O que o artista, ao se desfazer do trabalho, constrói?

Para todas essas perguntas, a resposta deverá ser perseguida na própria obra, que obviamente se confunde com a vida mesmo do artista, absolutamente orientada para a construção do trabalho. E o lado de dentro da obra de Felix é a busca de uma essência absolutamente coincidente com o seu oposto. Sua obra, envolvida em uma monumentalidade estabelecida em termos de abstrações espaço-temporais, referências místicas, ausências e contiguidades, não cessa de acentuar suas próprias contradições, assegurando, além de sua incompletude, sempre o avesso daquilo que acabamos de reconhecer nela.

Assim, à monumental invisibilidade da obra, condição correlata ao minimalismo e à *land art*, assoma-se uma visualidade também monumental, de acordo com a estatura do conceito que evoca. Seu trabalho sugere uma aproximação com a ideia de belo clássico, no que tange a busca por uma junção entre o espiritual e o natural, unidade que, para Hegel, assenta o conceito de arte clássica¹¹⁵. Note-se, no entanto, que o belo de suas peças escultóricas está sempre sincrônico à dimensão dramática do orgânico, buscando na natureza (admitindo que cultura é parte da natureza) suas equivalências formais, rítmicas e espaciais. Logo, sendo formas orgânicas que designam a forma de *Vão* (Vazio Cérebro), é a frequência cardíaca do artista que regula o tempo de exposição das fotografias de *Vazio Coração/ Deserto*, um dos vértices de *Cruz na América*. Na obra *Vazio Sexo* (1992-2004), um cubo reticulado contendo outro cubo idêntico em seu interior – esculpido monasticamente pelo artista de um único bloco de mármore de Carrara – os calços que desestabilizam os cubos da peça são moldes, em prata, de uma vagina.

¹¹⁵ HEGEL, G. W. F. *Curso de estética. O belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p.478.

Vazio Sexo
Nelson Felix
2004

Vazio Coração/Deserto
Nelson Felix
1999-2003

Novamente, para qualificar os abandonos do trabalho de Felix é possível recorrer à ideia de belo considerando incessantemente a noção transcendental e não descritiva desse conceito. O que é belo – e também melancólico, dramático, solitário – em suas pontuações de percurso é que esses movimentos tenham sido executados em nome de um comprometimento inegociável do artista com sua obra. Tais ações não demandam em nenhum momento a presença do espectador nesses lugares para a experiência do trabalho, pois são tão presentes em suas exposições quanto qualquer objeto material. Seus percursos surpreendem esse mesmo espectador que pode pensar, sem que isso indique um equívoco completo, estar diante de uma obra acabada.

Não obstante, sua obra invariavelmente apresenta-se em instituições artísticas como centros culturais, galerias ou museus, o que não significa adesão ou ausência de criticidade na medida em que o trabalho reafirma a sua insubordinação ao contexto. Isso é especialmente notável em relação aos seus projetos de escala geográfica nos quais, como já dito, as situações expositivas são sempre interrupções de um percurso que as antecede e ultrapassa. Assim, efetivamente, nunca há copresença concreta da obra com o espectador. Simultaneamente, não há nenhuma intenção do artista em criar uma conjunção em que o espectador sinta-se obrigado ou mesmo tentado em deslocar-se, por exemplo, à ilha de Dong Sha, na China, o ponto de *4 Cantos* no qual deixou um anel de mármore, ou ao Acre, onde está o Grande Bhuda, um dos vértices de *Cruz na América*¹¹⁶. Suas pontuações de percurso são situações que acontecem, acontecidas no decorrer do trabalho, trabalho que não cessa de sugerir acontecimentos possíveis.

¹¹⁶ Ainda que eu, pessoalmente, me sinta tentada a ir até alguma dessas pontuações de percurso. O que já pude fazer ao menos uma vez, em 2010, quando estive na *Mesa*, vértice do *Cruz na América* localizado em Urugaiana.

3

A cartografia de uma condição poética

Eu vi a América com os olhos Dele
Nelson Felix
2015

O trabalho *Eu vi a América com os olhos d'Ele* (2015), montado pela primeira vez de forma completa na exposição OOCO, em 2015, na Estação Pinacoteca, em São Paulo, obedece o mesmo rigor em articular referências ao sagrado e abstração formal em consonância com a resiliência poética da natureza. Os elementos encadeados na obra são novamente o mármore de Carrara, cinco peças enormes suspensas em um feixe, em formas encontradas nas estruturas humanas, como o calcanhar de Aquiles e o osso occipital; 16 vasos de plantas, oito deles de *dormideira* alinhados no chão, sete suspensos de cabeça para baixo sobre os anteriores, de *cactus*, e o último, também desta planta, suspenso no mesmo feixe que sustenta as peças em mármore. Localizada na área externa do prédio da Estação Pinacoteca, na parte dos fundos, todos seus elementos encontram-se alinhados sob uma estrutura de ferro circundante na qual se sustentam.

De escala agigantada, a obra impressiona, primeiramente, por sua grandeza física. A reunião de elementos díspares em situações não convencionais – peças em mármore e vasos de plantas suspensos – é permeada por uma sensação de risco e por uma certa violência. Muito pesadas, as peças em mármore suspensas por um cabo de aço, balançam levemente em uma das extremidades do corredor que estrutura o trabalho. Nos vasos, as plantas que quase se tocam, se forem tocadas ou agridem quem o faz, no caso dos *cactus* cheios de espinhos, ou se recolhem em uma reação autoprotetora, no caso das dormideiras. O nome do trabalho – *Eu vi a América com os olhos d'Ele* – deixa explícita a presumida estatura divina do assombro que o artista sustenta e quer inocular poeticamente.

Fragilidade e potência, imprecisão e rigidez, transitoriedade e permanência, totalidade e incompletude, são algumas polaridades trazidas à tona pelo trabalho de forma absolutamente coincidente. Mesmo a afirmação de um sentido humano – a visão – de parte de um ente superior e criador – d'Ele – dirigida apenas a uma parcela do todo do mundo – a América – é uma afirmação repleta de ambiguidades. A ideia de um Ser superior não permite qualquer parcialidade ou materialidade, é o

absoluto em si, onisciente, onipresente, sem corpo material e que tudo vê. Ainda, quando o artista usa *com os olhos d'Ele* no lugar de *através dos olhos d'Ele*, esse “Ele” deixa de ser o mediador de uma visão e se corporifica. Ao ver a América *com* os olhos desse Outro, Felix assume o lugar d'Ele e parece dizer que vê naquilo que olha *Aquele*. E o que ele – ou Ele – olha, seguramente não é a América, ou o corpo humano, ou a natureza: é a própria arte que adquire, com isso, estatura espiritual.

Essa dimensão mística imediatamente remete à ideia romântica da arte como um substituto da religião, o mesmo romantismo que Morris vê na *land art* quando comenta com ar crítico os desdobramentos minimalistas. Evidentemente, a afirmação de uma estatura espiritual da arte em sua obra não está ali literalmente. No entanto, mesmo se olharmos para declarações como a de Michael Heizer, quando este sentenciar que *gostaria de ver a arte como uma religião*¹¹⁷, é fundamental tentar entender o que o artista – ou a obra de Felix – quer dizer ao sugerir a aproximação entre arte e religião.

Heizer faz tal declaração no contexto de uma discussão com Dennis Oppenheim e Robert Smithson¹¹⁸. Ele está tecendo considerações sobre a *earth art* e comenta:

*uma das implicações (desse tipo de arte) pode ser remover completamente o status de mercadoria de um trabalho de arte para permitir um retorno da ideia de arte como.... acho que eu gostaria de ver arte como uma religião, no sentido de não ter mais uma função utilitária*¹¹⁹.

De início, vale notar que quando Heizer usa o verbo gostar no futuro do pretérito parece estar, no fundo, admitindo a falibilidade do seu ideal em relação ao *status*

¹¹⁷ Ver próxima nota de rodapé.

¹¹⁸ Esta conversa, organizada por Liza Bear e Willoughby Sharp, foi realizada entre dezembro de 1968 e janeiro de 1969. A transcrição encontra-se publicada no livro que reúne os escritos de Robert Smithson. SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996. p. 242.

¹¹⁹ No original: Art usually becomes another commodity. One of implications of earth art might be remove completely the commodity status of a work of art and to allow a return to the Idea of art as... I guess I'd like to see art become more of a religion, in the sense that it wouldn't have a utilitarian function anymore. Ibidem. p. 247.

mercadológico da arte. Logo, em que pese o romantismo de sua “confissão”, é necessário reconhecer na sua fala a dimensão que ele encontra e busca atribuir à arte. Ao querer ver a arte como uma religião, livre de funções utilitárias, revela sua fé na arte enquanto manifestação independente e acima de qualquer determinação que lhe seja exterior, com todas idealizações e abnegações envolvidas nesse partido.

Ter fé em algo significa adesão absoluta à uma hipótese sem necessidade de comprovação. Ou seja, não é um conceito exclusivamente ligado à religião, por mais que esta sempre demande tal sentimento. É isso que Thierry De Duve defende quando formula a hipótese (agora pela terceira vez exposta nesta tese) de que *fé é um ato ético, um ato de confiança na liberdade do outro, enquanto crença é um estado de submissão ou alienação*¹²⁰. O autor postula ainda que pretende desenvolver um artigo no qual argumentará que *a concepção de Kant do julgamento estético representa a primeira radicalmente não religiosa definição de um ato de fé*¹²¹. De todo modo, ter fé na arte significa, inicialmente, não condicioná-la à nada – nem à técnica, nem à forma, nem ao discurso, nem ao sistema, nem à religião – o referente pelo qual se nutre este sentimento. Em seguida, sugere a aproximação entre a experiência estética e a experiência mística ou espiritual.

Apoiar-se no campo do sagrado para explicar a arte, como adverte Octavio Paz, pode levar às piores confusões. No livro que dedica a esmiuçar a poesia, no capítulo *A revelação poética*, o autor reconhece a aproximação entre ambas manifestações, mas propõe-se a traçar as fronteiras entre elas. Paz afirma:

tudo, da mentalidade primitiva à moda, os fanatismos políticos e até o crime, é suscetível de ser considerado forma do sagrado. A fertilidade dessa noção – da qual se abusou tanto como da psicanálise e do historicismo – pode nos levar às piores confusões. Por isso, essas páginas não se propõem a explicar a poesia por meio do sagrado, mas a traçar as fronteiras entre ambos e

¹²⁰ DUVE, Thierry de. Mary Warhol/Joseph Duchamp. In: ELKINS, James; MORGAN, David (Org.). *Re-Enchantment*. New York: Routledge, 2009.

¹²¹ No original: *I hope I'll find the time some day to write an appendix to Kant after Duchamp, in which I'll argue that Kant's conception of the aesthetic judgment represents the first radically non-religious definition of an act of faith*. Ibidem. p.103.

*mostrar que a poesia constitui um fato irreduzível, que só pode ser totalmente compreendido por si mesmo e em si mesmo*¹²².

Nessa busca por traçar os limites entre a poesia e o campo do sagrado, Paz inicialmente observa em quais aspectos se aproximam e assegura que foram os poetas os primeiros a considerar a origem comum do amor, da religião e da poesia:

*na experiência do sobrenatural, como na experiência do amor e na da poesia, o homem se sente arrancado ou separado de si. E essa primeira sensação de ruptura é sucedida por outra de total identificação com aquilo que nos parecia externo e no qual nos fundimos de tal modo que já é indistinguível e inseparável do nosso próprio ser*¹²³.

O autor continua:

*As três experiências (amorosa, religiosa e poética) são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. Nas três pulsa a saudade de um estado anterior. E esse estado de unidade primitiva, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada momento, constitui a nossa condição original, à qual voltamos uma e outra vez. [...] A nostalgia da vida anterior é pressentimento da vida futura. Mas uma vida anterior e uma vida futura que são aqui e agora e que se definem num instante relampejante. Essa nostalgia e esse pressentimento são a substância de todas as grandes empreitadas humanas, seja poemas, seja mitos religiosos, utopias sociais ou empreendimentos heróicos*¹²⁴.

Encaminhando-se para uma possível conclusão, Paz argumenta que a poesia – e está claro que poderíamos substituir em seu texto o termo poesia por arte ou criação estética – assim como a religião, exprime a ambiguidade essencial que nos constitui, ainda que de formas diversas. *Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina. A imagem se sustenta sozinha, sem*

¹²² PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.123.

¹²³ Ibidem. p.142.

¹²⁴ Ibidem. p.143.

*necessidade de recorrer à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo.*¹²⁵ Para ele, isso que a arte e o sagrado revelam é a nossa condição original de falta: *a nossa falta ou dívida é original: não decorre de um fato posterior ao nosso nascimento e constitui nossa maneira própria de ser*¹²⁶.

Ainda seguindo o raciocínio de Octavio Paz, a poesia, o sentido último de todo poetizar, é deixar de ver a vida e a morte como opostos. Nisso estaria também uma das diferenças entre religião e criação estética.

*Entre o nascer e o morrer há o nosso existir; em seu transcurso vislumbramos que a nossa condição original, se é desamparo e abandono, é também possibilidade de uma conquista: a do nosso próprio ser. Todos os homens, graças ao nosso nascimento, podemos chegar a essa visão e transcender assim nossa condição. Porque nossa condição exige ser transcendida, e só vivemos nos transcendendo. O ato poético mostra que ser mortais é apenas uma das faces da nossa condição. A outra é: ser vivos. O nascer contém o morrer. Mas o nascer deixa de ser sinônimo de carência e condenação quando deixamos de ver a morte e a vida como opostos. Entre nascer e morrer a poesia nos abre uma possibilidade, que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas um viver que implica e contém o morrer; um ser isto que é também aquilo*¹²⁷.

Está claro que para o autor espanhol, para pontuar sobre os aspectos que diferenciam a poesia e o sagrado, a religião é considerada como uma tentativa de explicar, serenar, expiar a condição original do homem por meio de seus dogmas e princípios. Já a criação artística conteria em si a possibilidade de instaurar novamente essa condição original contraditória e assombrosa da existência. É uma distinção válida mais pelo que desonera a segunda do que pelo que faz carregar a primeira.

Em autores como Mircea Eliade o espaço do sagrado também se apresenta como equivalente do espaço religioso, com sua função apaziguadora e ordenadora. Eliade,

¹²⁵ Ibidem. p.144.

¹²⁶ Ibidem. p.156.

¹²⁷ Ibidem. p.162.

inclusive, argumenta que a revelação do espaço do sagrado é fundamental para orientar o homem no mundo. Para ele, a experiência do sagrado funda o mundo: *a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um ponto fixo, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a fundação do mundo, o viver real*¹²⁸. Em suas colocações, bastante polarizadas, Eliade defende a importância do sagrado, da religiosidade, como possibilidade de um “sentido” para a existência em detrimento do que ele chama de profano, embora reconheça na experiência do *espaço profano*, a ocorrência de *lugares sagrados*. Para o autor, lugares como a cidade de nascimento, o lugar em que se encontrou um amor, *guardam, mesmo para o homem mais francamente não-religioso, uma qualidade excepcional, única: são os lugares sagrados do seu universo privado*¹²⁹.

Por mais que se exclua qualquer sentido religioso desses lugares sagrados do universo privado de cada um, é certo que esses sítios existem e alcançam essa dimensão mítica individual. Não obstante, frente aos infindáveis conhecimentos trazidos à tona a partir da idade moderna, desde a ampliação do conhecimento sobre o sistema solar, com o planeta Terra deixando de ocupar o centro do universo, passando pela origem das espécies, até o reconhecimento do quanto algumas religiões, como o Cristianismo e o Islamismo, podem ser extremamente violentas e atuar em nome da exclusão de diferenças ideológicas e culturais, é muito difícil, por vezes embaraçador, admitir e argumentar sobre a dimensão espiritual da experiência **não** religiosa. Porque insistimos em conectar o sagrado e o espiritual ao religioso. E a religião, por sua vez, costuma manifestar-se inaceitavelmente em oposição à razão.

O que se quer argumentar é que o sagrado ou espiritual – a fé – todos independentes do conceito de religião, não eliminam a razão. Antes, não consideram esses termos – racional ou irracional – para qualificar ou validar a experiência transcendente porque esta é da ordem do sensível: está e não está inscrita no inteligível. Se essa

¹²⁸ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.27.

¹²⁹ Ibidem. p.28.

experiência não pode ser explicada pela razão, também não pode ser explicada pelo irracional. De fato, não pode ser explicada por nada fora dela mesma pois acabaria por estabelecer parâmetros inevitavelmente excludentes. Georges Bataille, discutindo o caráter sagrado do erotismo antes deste cair no domínio do profano, ressalta precisamente que:

*o mundo sagrado só tardiamente possui o sentido unilateralmente elevado que tem para o religioso moderno. Na antiguidade clássica tinha ainda um sentido duvidoso. Aparentemente, para o cristão, o que é sagrado é forçosamente puro, estando o impuro do lado do profano. Mas o sagrado para o pagão podia também ser o imundo*¹³⁰.

Querer ver a arte como uma religião ou atribuir um sentido religioso à arte só é válido na perspectiva do sagrado apontada por Bataille, um sagrado ambíguo e impuro, que não pode estar restrito a qualquer institucionalização. Por esse ângulo abrangente, o que sobreleva-se de uma experiência que possa ser chamada de sagrada ou espiritual, seja em uma dimensão estética, erótica ou religiosa, é uma clarividência epifânica ou uma dúvida assombrosa, nenhuma delas capaz de ser espargida por meio de preceitos dogmáticos.

Ao mesmo tempo, por essa ótica, a irredutibilidade da poesia (ou da arte), fato *que só pode ser totalmente compreendido por si mesmo e em si mesmo*, de acordo com as palavras de Octavio Paz, é equivalente à irredutibilidade da experiência do sagrado e da experiência amorosa. Aproximam-se confundindo-se porque são revelação da nossa condição original. Tudo indica que não é possível separá-las como querem a religião institucionalizada, a moral estabelecida, as teorias da criação artística. Ou seja, o problema da aproximação entre arte e sagrado não tem solução porque não é um problema da arte em si.

A inegável proximidade da obra de Felix com o campo do sagrado vem sendo colocada de forma furtiva pois esta não é uma referência maior ou mais importante

¹³⁰ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988. p.197.

do que os demais campos com os quais seu trabalho relaciona-se. Por certo, na sua obra o sagrado está sempre aludindo à dimensão espiritual da existência, à condição original do homem, à falta que nos constitui. Conjuntamente, mesmo que muitas vezes nomeado em relação ao religioso, o sagrado não se restringe ao religioso e alça a criação estética e o conhecimento do mundo, assim como o desconhecido, à condição de sagrado. Por esse ângulo, o desvio da elíptica, o ciclo de Saturno, o carbono, a imagem de Buda, o mármore de Carrara, a forma-sonata, Dorival Caymmi, a cruz, a poesia escrita, a forma minimalista, a escultura clássica, incorporam o mesmo e único sentido abrangente: uma reverência tanto ao que é nomeado na obra – autores, compositores, artistas, histórias, filosofias – quanto à tangência precípita e intensa entre opostos que essas referências carregam.

De todo modo, a revelação do espaço do sagrado no trabalho de Felix é também fundação do mundo na medida em que está permanentemente a orientar a cartografia da sua condição poética, a construção da obra. Esse corpo abrangente, cuja presença é tão pronunciada quanto sua ausência, é uma resposta aos paradigmas filosóficos, artísticos, conceituais, existenciais que povoam o artista. Resposta que, quando pronunciada, é ode e dúvida.

3.1

Excessos para um esvaziamento:

4 Cantos (Portugal) e Verso

*A Casa Térrea*¹³¹

*Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não
soubeste ser*

Que não seja transferência nem refúgio

Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja

A verdade do teu inteiro estar terrestre

Então construirás a tua casa na planície costeira

A meia distância entre montanha e mar

Construirás – como se diz – a casa térrea –

Construirás a partir do fundamento.

¹³¹ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas. Obra poética*. Alfragide: Caminho, 2011.

4 Cantos [Portugal, 2008] e *Verso* [São Paulo, 2008/2013] reúnem-se em um só trabalho realizado em dois atos. Em *4 Cantos*, a convite do Museu de Serralves para expor na cidade de Faro, em Portugal, Felix planejou viajar aos quatro extremos desse país carregando em um caminhão quatro blocos cúbicos de pedra. Ao chegar em cada canto do território luso o artista colocava as pedras no solo e as desenhava por muitas horas seguidas, até sentir-se *impregnado da paisagem*¹³². No último extremo, no canto ocupado pelo espaço expositivo propriamente dito, Felix direcionou os blocos contra os cantos das paredes e os fixou com oito ponteiros de bronze, nas quais estavam inscritos os oito versos do poema *A Casa Térrea* de Sophia de Mello Breyner.

Já *Verso*, o outro ato da obra, nasce, para o artista, da observação de que a cidade de São Paulo encontra-se equidistante e sobre uma linha imaginária que liga duas pequenas ilhas, uma no Oceano Pacífico e outra no Atlântico. Felix viajou às duas ilhas onde, em ambas ocasiões, olhou na direção de São Paulo e fincou no solo três peças em bronze, que constituem as três partes da letra “A”. Essas peças de bronze referem-se ao poema *Desmuntage*, do catalão Joan Brossa¹³³. Esta etapa da obra veio a público na exposição *VERSO (Meu Ouro, Deixo Aqui)*, realizada em São Paulo, simultaneamente no Instituto Tomie Ohtake e na galeria de arte Millan, em 2013. Na instituição cultural compunham a exposição inúmeros desenhos realizados no decorrer do trabalho, a projeção de uma imagem de cada ilha implicada na obra, uma peça em mármore de Carrara em forma de flauta vazada pela palavra canto, e mapas em ouro no formato dessas ilhas e da cidade de São Paulo. Na galeria Millan, por sua vez, o trabalho compreendia dois anéis em mármore de Carrara, as partes da letra A, ponteiros em bronze, dois desenhos e duas fotografias.

¹³² Afirmação retirada de um depoimento em vídeo disponível no site do artista. www.nelsonfelix.com.br
Consulta em: 14/05/2011.

¹³³ Realizado em 1974, *Desmuntage* é um poema visual no qual a letra A aparece primeiro em sua forma maiúscula, como aqui – A – e logo a seguir, como se desmontada em três traços, dois da mesma altura e um menor.

4 Cantos (Bragança)
Nelson Felix
2008

4 Cantos (Viana do Castelo)
Nelson Felix
2008

4 Cantos (Sagres)
Nelson Felix
2008

4 Cantos (Faro)
Nelson Felix
2008

4 Cantos (Faro)
Nelson Felix
2008

Verso (Juan Fernandez)
Nelson Felix
2008-2013

Verso (Ascencion)
Nelson Felix
2008-2013

Flauta
Nelson Felix
2013

O pensamento artístico que sustenta a construção da obra em questão – *4 Cantos*, *Verso* e seus desdobramentos expositivos – está intimamente vinculado à linguagem da poesia escrita. A ambiguidade semântica das palavras “canto” e “verso” na língua portuguesa permite reconhecer esses termos como relativos à estrutura rítmica da composição poética e como relativos à descrição analítica do espaço geométrico. Partindo dessa consideração, a obra de Felix quer ser também essas duas possibilidades. Mas, ao contrário da linguagem escrita, que ora remete ao ritmo, ora remete ao espaço, o artista empenha-se em imantar os possíveis sentidos das palavras “canto” e “verso” em uma simultaneidade sensível, como é possível na arte e na poesia.

Mais uma vez, assim como *Cruz na América* é uma cruz na América e *Camiri* é também a cidade de Camiri, *4 Cantos* e *Verso*, são literalmente quatro cantos e versos. Previam que o artista percorresse desenhos traçados no mapa-mundi, deslocamentos geográficos que demandavam, como sempre, resiliência e obstinação em sua execução a fim de que a obra fosse impregnada por sua própria realização. Assim, Felix circulou o território de Portugal chegando aos extremos Bragança, Viana de Castelo, Sagres e Faro, local da exposição. Conforme relatado anteriormente, trajeto realizado em um caminhão, na companhia do motorista e de quatro grandes pedras cúbicas que seriam retiradas e recolocadas nesse caminhão de acordo com a percepção do artista sobre o tempo necessário para olhá-las e desenhá-las exaustivamente. E, imagino eu, na companhia da poesia de Sophia.

Em *Verso*, as ilhas que limitam a linha imaginária do trabalho são o arquipélago chileno de Juan Fernandez, no Oceano Pacífico, e a ilha britânica de Ascencion, no Oceano Atlântico. Esta é uma importante base militar repleta de estações de interceptação de sinais de satélites e de radiodifusão, além de abrigar uma das cinco antenas do mundo responsáveis pela operação do Sistema de Posicionamento Global (GPS). Às duas ilhas, somam-se a exposição realizada em São Paulo em dois lugares diferentes, resultando, assim como em *4 Cantos*, em quatro movimentos estruturais

de *Verso*. No sistema de equivalências e de determinações indeterminadas e nem sempre reveladas do trabalho, os oito versos da poesia de Sophia refletem os oito pontos marcados no trajeto do trabalho. Assim como as três partes do A, espelham os dois territórios insulares e São Paulo.

O arquipélago chileno de Juan Fernandez reúne três pequenas ilhas, uma das quais chama-se Robinson Crusoe em homenagem ao livro de Daniel Defoe que teria se inspirado nos relatos de um marinheiro escocês, que viveu quatro anos nesse território, para criar seu personagem. Como se pode imaginar, é preciso ser um pouco Crusoe para se propor circunavegações desse tipo e muito Dom Quixote para se chegar em bases militares extremamente controladas com três peças em bronze, um bloco de desenhos e uma câmera fotográfica. Um poema visual de Juan Brossa. Como o personagem inglês ou o espanhol, a missão que se apresenta ao artista tem de ser cumprida e o heroísmo da empreitada é ao mesmo tempo solitário e monumental, trágico e inspirador porque não está condicionado à nada que não a própria missão.

Nessa perspectiva, por conhecer e me dedicar a pensar sobre o trajeto da obra, ao olhar para o momento expositivo do trabalho, para as exposições em São Paulo, vejo-as com uma certa nostalgia. São evidentemente “belas”, reverentes ao processo do trabalho em si e à arte em geral com seus mapas em ouro e peças em mármore de Carrara. Mas são nostálgicas porque a “insanidade” que as constitui organiza-se. E a obra, ao organizar-se, mata um pouco o delírio da sua existência. Mas a sua existência afinal é, ao mesmo tempo, traçar imagens e formas com o próprio corpo e apresentar formas escultóricas e imagens concernentes a esse percurso. Mesmo assim, a exposição não deixa de confessar a impotência do artista frente a sua condição original de falta, que é a condição de todos. No que volta a ser potência na medida em que não “fala” algo que possa ser entendido apenas pela razão, mas apresenta-se em seu inteiro estar terrestre, um inteiro do qual faz parte sua ausência.

O poema de Sophia fala-nos de comprometimento e posicionamento, atribui uma imagem – a construção de uma casa térrea a partir do fundamento – à verdade indispensável de nossas escolhas. Seus versos, gravados nas ponteiras de bronze sobre as quais se apoiavam os blocos de pedra na cidade de Faro, sustentavam não a matéria bruta desses cubos, mas esse compromisso com nossas escolhas que precisa ser diariamente reafirmado. Ao desenhar tais pedras por dezenas e dezenas de horas, deslocando-as pelo país, Nelson impregna-se de paisagem e satura essas pedras de tempo, o tempo em que se submete a mais básica e fundamental relação com a arte: olhar.

Enquanto *4 Cantos* vale-se de um poema absolutamente rítmico, repleto de sentimentos, e de um procedimento que reitera o sentido espacial da palavra canto – deslocar-se aos quatro extremos de Portugal – *Verso* traz um poema-visual e traça no mapa a sua imagem poética. As três partes do A são também linhas, como aquela imaginária que liga as tais ilhas que compõem o trabalho. E linhas não têm verso – um outro lado –, são versões da banda de Moebius sem a banda, geometria espacial antes do espaço. Abstração pura ou materialidade pungente, é como Brossa olha para o A, e é como permanentemente somos convidados a olhar para a obra de Felix.

O que Felix diz sobre arte é que a arte precisa ser lida – e gerada – com o tutano dos ossos, com os olhos da alma, com o pulso do sangue que é tormenta e correnteza vital da sua própria obra. É disso que seu trabalho é feito. Não importa e importa o que no trabalho é visível e invisível: ele será sempre o seu contrário extenuante. Fluxo e refluxo de um movimento de partida que será chegada e novamente saída. A obra sustenta o limite absoluto do abismo, um passo à frente e perde-se no vazio existencial; um passo atrás e estará indesejavelmente segura.

(C

Seção Parenteses:
o espelho de Leiris,
a ilha de Shakespeare
e as maravilhas de Lewis

)

Abre parêntesis *Oh, meu Deus! Oh, meu Deus! Vou chegar tarde!* o coelho passa gritando. Era sempre essa imagem que me ocorria quando uma nova porta se abria na obra de Felix. O que revelava o desejo e a consciência de que não poderia avançar em todas as direções sugeridas pelo trabalho. De todo modo, algumas intuições para a construção desse *parêntesis* iriam revelar-se pertinentes, como a associação da obra do artista com a tese apaixonada de Michel Leiris, que espelha-se na tauromaquia para discursar sobre *os lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo*¹³⁴. Considerações que são evidentemente consoantes àquelas de Octavio Paz sobre a *matéria comum* da arte, do amor e da religião. Mas, exatamente por isso, redundantes agora que já foram abordadas. Aproximar, nesse momento, a obra do artista d'A Tempestade shakespeareana seria provavelmente argumentável, já que ambas evocam a simbologia da ilha, referência incontestada de centro primordial e de isolamento.

Mas *Alice* não, *Alice* seria sempre uma imagem privada, supostamente sugerida pelo expansivo universo infantil que habito através de duas filhas pequenas. Então, com espírito insular, dirijo-me à estante em busca de Shakespeare, reler *A Tempestade* era o que me propunha. A minha edição, simples e barata, fica junto aos demais livrinhos de bolso da casa. Alcanço rapidamente o exemplar e retorno ao computador. Algumas horas depois, volto-me para o livro e constato que peguei a publicação errada, tenho nas mãos uma outra edição de bolso: *Alice no país das maravilhas*. (Prefiro achar que quem explica o *ato falho* não é Freud, é o próprio Lewis Carroll). Não resisto.

Como se sabe, Alice segue o coelho em disparada e entra atrás dele numa grande toca. Logo a menina começa a cair nesse buraco sem saber se este *poço era muito fundo, ou se ela estava caindo muito devagar pois teve bastante tempo para olhar*

¹³⁴ LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify. 2001. p.11.

ao redor¹³⁵. Durante a queda infundável, Alice pensa em voz alta: *Devo estar chegando perto do centro da Terra. Deixe-me ver: isso seria seis mil quilômetros para baixo, acho... sim é mais ou menos essa distância... mas aí eu me pergunto em que latitude ou longitude estou agora?*¹³⁶.

O que me interessa sublinhar desta passagem é o *centro da Terra*, local do qual Alice pensa estar próxima, e sua dúvida sobre as coordenadas geográficas desse lugar. A personagem imagina-se perto do centro da Terra, mas não sabe afirmar isso de modo que outros possam entender onde ela está. É para isso que servem as coordenadas de longitude e latitude, para orientar universalmente um lugar no espaço. São signos definidos por institutos de padronização que indicam um caminho seguro e contínuo, sem ambiguidades. Exatamente o inverso do que se pode pensar sobre o *centro da Terra*, lugar simbólico por excelência que anuncia múltiplas dimensões e nenhuma precisão.

Ainda que intuitivamente, Alice percebe que “centro da Terra” e “coordenadas geográficas” não podem coincidir porque a primeira exprime sobretudo uma dimensão simbólica e as segundas significam um sentido espacial estabelecido por uma convenção universal.

A obra de Felix orienta-se por convenções dessa ordem. Formas-padrão, medidas-padrão, posicionamentos-padrão, determinam suas escalas e pontuações de percurso. No entanto, a abstração que serve ao trabalho de princípio estrutural, (coordenadas geográficas, desvio da elíptica, ciclo de Saturno) será responsável por uma percepção totalmente contrária à precisão que lhe é inerente. Assim, as coordenadas geográficas em *Cruz na América*, em *Concerto para encanto e anel*, em *Um canto para onde não há canto*, o desvio da elíptica em *Camiri* e em outras obras, as formas geométricas e orgânicas de suas esculturas, o ciclo de Saturno, a equidistância entre

¹³⁵ CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Porto Alegre: L&PM, 1999. p.13 .

¹³⁶ Ibidem. p.14.

as ilhas e a cidade de São Paulo em *Verso*, e tantas e tantas referências que estão sempre a orientar a construção do trabalho, sinalizam uma outra dimensão dessas evidências.

A ideia de centro simboliza, antes de mais nada, o Princípio, a própria ideia de um deus criador. Simbolicamente, o centro do cosmos é o ponto irradiador de energia do todo absoluto, o princípio orientador do universo, de onde o mundo é construído. Até Copérnico, a Terra era vista ocupando essa posição primordial. Se a consciência da não centralidade do planeta rendeu, inicialmente, perseguições aos que a anunciavam, ela também pode ser considerada o princípio da ideia de igualdade e de relatividade. O centro objetivo da Terra continua, como até Alice sabe, uns seis mil quilômetros para baixo, mas o seu sentimento de estar nesse centro aliado à sua incapacidade de precisá-lo, indica que ele pode estar em todo lugar pois não é absoluto. Ou melhor, é absoluto, mas um absoluto relativo e não universal.

Lançando mão de todas as evidências possíveis sobre espaço, sobre cosmos e sobre corpo, acumulando-as irremediavelmente umas sobre as outras, Felix propõe-se a tencioná-las ao máximo a fim de que instaurem um plano diverso de consciência. Vivifica simbolicamente a relação do homem com o que lhe conhecido **Fecha parêntesis.**

3.2

A construção da *Casa Térrea*:

abrir a porta novamente

*A Voz*¹³⁷

*Cada dia o silêncio do quarto isolado
se recolhe no leve marulho dos gestos
como o ar. Cada dia a estreita janela
se abre imóvel ao ar que se cala. A voz
rouca e doce não volta no fresco silêncio.*

*O ar imóvel se abre ao alento de quem
vai falar e se cala. É assim todo dia.
E a voz é a mesma, mas não rompe o silêncio,
rouca e igual como sempre na imobilidade
da memória. A clara janela acompanha
com sua breve batida o antigo sossego.*

*Cada gesto percute o antigo sossego.
Se soasse a voz, voltariam as dores.
Voltariam os gestos no ar espantado
e palavras, palavras à voz submissa.
Se essa voz ressoasse, até a breve batida
do silêncio que dura seria uma dor.*

*Voltariam os gestos das dores inúteis,
percutindo nas coisas o estrondo do tempo.
Mas a voz não retorna, e o sussurro distante
não encrespa a memória. Imóvel a luz
relampeja serena. E o silêncio se cala
para sempre, submisso, na imagem antiga.*

¹³⁷ Cesare Paveze [1908-1950]

A Casa Térrea, de Sophia de Mello Breyner, foi o primeiro poema – musa de Nelson Felix¹³⁸. É neste gênero literário que o artista atém-se com mais constância, indicando sua leitura permanente de autores como Fernando Pessoa e sua preferência em ler sempre na língua original em que as obras foram redigidas¹³⁹. Depois de encontrar a forma plástica correspondente à poesia de Sophia, vieram o já citado *Desmuntage*, do catalão Joan Brossa, e o poema *A Voz*, de Cesare Pavese, presente no trabalho *Um canto para onde não há canto*¹⁴⁰. A poesia que ora se apresenta ao artista enquanto detonadora de um novo deslocamento é *Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hazard*, de Stéphane Mallarmé.

O golpe de dados do poema vem lançar outras combinações sobre o trabalho de Felix, reabrindo projetos aparentemente finalizados e encetando um novo jogo de aproximações entre a obra do artista e o mundo abrangente do qual faz parte. Assim, este projeto em desenvolvimento, que chama-se *Golpe*, une-se ao trabalho *Um canto para onde não há canto*, aquele realizado em Brasília e inspirado em Pavese. A reunião dos dois projetos em uma única obra, por sua vez, vem sendo chamada pelo artista de *Método poético para descontrolar de localidade II*.

Como indicado ainda na introdução dessa tese, *Um canto para onde não há canto* (assim como *4 Cantos*) valia-se da ambiguidade da palavra canto, somada às características geográficas de Brasília e ao poema de Pavese para configurar-se. O artista “esticou” os dois eixos do plano diretor da cidade estabelecendo uma forma retangular. Deslocou-se, então, aos quatro vértices do retângulo resultante da operação gráfica deixando em cada um dos cantos um vaso de plantas dormideiras.

¹³⁸ Para começar, acredito em inspiração, acredito em musa, acredito em tudo isso. Sou quase um grego, acho que nasci um pouco fora do mundo contemporâneo, mas busco me encaixar nele e por este esforço, o amo. Mas musa, para mim, é “sine qua non”, elas sentam do nosso lado o dia inteiro. Eu as invoco constantemente. FELIX, Nelson. *Camiri*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006. p. 106.

¹³⁹ Leio poesia constantemente. Entrevista em 13/09/2010. Ver Apêndice.

¹⁴⁰ *El Temps*, outra poesia de Joan Brossa, tem aparecido em formalizações de sua obra gravado em ponteiros de bronze.

Em cada lugar, propunha-se a desenhar pelo tempo necessário para sentir-se *impregnado de paisagem*. Em cada um desses vasos estava gravada uma das quatro estrofes do poema de Pavese, que também era lida pelo artista nos locais determinados.

O *método poético* de Felix, um deles, parece ser este: desenhar exaustivamente até que o ato de desenhar se confunda com o pensar; até o instante em que olho, mente e mão estejam tão conectados que não se possa mais separá-los. (Desenhar ou lixar, deslocar-se ou olhar, sempre à exaustão catártica). Uma espécie de transe a silenciar *o estrondo do tempo*. E antes ou depois, marcar na terra e no mapa, na representação do espaço e no espaço efetivo, os pontos do mundo imantados pelo trabalho.

Já a segunda parte do nome desse projeto, *para descontrole de localidade II*, reafirma o partido de Felix em abstrair o espaço e sua tendência compositiva, questão que assalta o artista sempre que seus desenhos começam a gerar um corpo que ultrapassa o limite do papel. Sua obra não quer nunca “ficar bem” no lugar, quer “fazer sentido” no espaço total em que se encontra. Quer sim compor, mas não com os limites espaciais que o olho alcança: quer estar no ritmo, na cadência da música do universo.

Não é possível transcrever aqui o poema de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard*. Esta poesia não separa seu texto de sua imagem, configurando-se em um poema visual rigorosamente construído e que vem sendo incansavelmente estudado desde que foi publicado pela primeira vez, em 1897. *Golpe* é um projeto em desenvolvimento. Dele, apenas uma imagem mental, sua imprecisão inerente é conhecida. A trajetória da queda de um dado é incalculável, por consequência, o lado do objeto que estará voltado para cima é indefinível, mesmo que se determine um cubo de seis faces iguais. Lançar dois dados de seis faces iguais cada um, um sobre o outro, em dois pontos equidistantes do globo, essa é a ideia. Em todo caso, o tabuleiro de Felix continua sendo a esfera que chamamos Terra.

Um canto para onde não há canto

Nelson Felix
2011

**Considerações Finais,
uma constelação**

Mallarmé, quando publica *Um Lance de Dados*, inicia o prefácio que antecede o poema dizendo: *gostaria de que esta nota não fosse lida ou que, apenas percorrida, fosse logo esquecida*¹⁴¹. Com isso está sugerindo que o leitor se entregue à leitura da poesia, ainda que reconheça a importância de lhe escrever uma nota introdutória. Ao final desse mesmo prefácio, lemos:

*Terei, não obstante, indicado do **Poema** incluso, mais do que um esboço, um “estado”, que não rompe em todos os pontos com a tradição; levado adiante sua apresentação em muitos sentidos até onde ela não ofusque ninguém: o suficiente para abrir os olhos. Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras ao nosso tempo [...]. Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às **Letras**, eu os retomo. O gênero, que se constitua num, como a sinfonia, pouco a pouco, a par do canto pessoal, deixa intacto o antigo **verso**, ao qual conservo um culto e atribuo o império da paixão e dos devaneios; enquanto que seria o caso de tratar, de preferência (assim como segue), certos assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto: não subsiste razão alguma para excluí-los da **Poesia** – única fonte*¹⁴².

Se fossem trocadas por **arte** ou por **trabalho artístico** as palavras grifadas por mim no trecho citado, em nada alterariam o sentido do texto. Com estas modificações, o excerto mallarmaico poderia muito bem ser um comentário sobre a obra de Nelson Felix, salvo o estilo literário do seu autor.

Não quero desobedecer Mallarmé, nem focar essas considerações finais sobre a obra de Nelson Felix em um texto que pede para ser esquecido. Antes, quero construí-las a partir do próprio poema, que não é nem o projeto *Golpe* de Felix, nem a nota introdutória do escritor francês. De qualquer forma, nem o poema em si nem o projeto em si podem ser transcritos aqui; o primeiro por não se resumir a palavras, o segundo por ser, ainda, só palavras. Em que pesem tais impossibilidades, penso que a

¹⁴¹ MALLARMÉ, Stéphane *apud* CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo (Org.). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.151.

¹⁴² *Ibidem*, p.152.

assumida proximidade do poema com a música, que o transforma em imagem, e da obra visual com a poesia, que a transforma em gesto, conspiram para que eu encontre o que devo dizer. (Sem esquecer a advertência de Bataille: *todo aquele que fala confessa sua impotência*¹⁴³).

Ao olhar para um ou outro projeto de Felix pode-se considerar que alcançam diferentes graus de precisão. Se escolhi não compará-los entre si é porque confio na continuidade da obra, confio no tempo contínuo da sua verdade e me oponho à seccioná-la com um olhar seletivo pois vejo-a construindo uma constelação. É constelar o desenho que surge da soma dos desenhos que seguem se desenhando no mapa-mundi. Em breve, outros pontos irão somar-se ao percurso, dois dados lançados no globo.

Desde o momento em que comecei a olhar para o trabalho de Felix percebo na obra o desejo encanizado de tocar a música das esferas, o som do silêncio, de existir na ausência e de ser falta na presença. Se é evidente que seus momentos expositivos não têm – isoladamente – a estatura poética de seus opostos, isso não significa que pudessem ser diferentes, ao contrário. Um momento não existe sem o outro, não há um e outro. Sua obra é *comoumsótrabalho* insistentemente, constelarmente sendo construída. Aí está sua beleza extenuante. A sua ausência constrói-se na sua presença, nesse lugar o artista assume o seu ser artista, sua obra escultórica é análoga ao seu existir, desenhos no mapa feitos com o seu deslocamento inteiro.

As equivalências e rebatimentos do trabalho encontram-se em toda parte, para qualquer lado que se olhe, lá estão, ecoando reflexos do mundo. Refletem a natureza e a ciência, o sagrado e o sexo, as convenções espaciais e o espaço cósmico, a arte e o artesanal, a medida da porta e a espessura do dedo, os ossos e os vazios do homem.

¹⁴³ *Que seríamos nós sem a linguagem? Foi ela que fez de nós o que somos. Só ela revela, no limite, o momento supremo em que já não tem sentido. Mas todo aquele que fala confessa sua impotência. [...] O cume do ser não se revela, na sua integridade, senão no movimento de transgressão em que o pensamento fundado, pelo trabalho, no desenvolvimento da consciência, acaba por ultrapassar o trabalho, sabendo que nunca se lhe pode subordinar.* BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988. p. 243.

São muitas e outras tantas surgem quando o olho pousa sobre ele e ali se deixa ficar até se confundir com a mente e com o corpo. E então, finalmente, é possível sentir na pele a música que dele ressoa.

Epílogo

Possible

La figuration d'un possible.

(Pas comme contraire d'impossible

Ni comme relatif à probable

Ni comme subordonné à vraisemblable)

Le possible est seulement

Un mordant physique (genre vitriol)

Brûlant toute esthétique ou callistique

M. Duchamp, 1913 ¹⁴⁴

¹⁴⁴ Em tradução livre de Eduardo Veras: A figuração de um possível/ (não como contrário de impossível/ nem como relativo à provável/ nem como subordinado ao verossímil)/ o possível é somente/ um mordente físico (gênero vitríolo)/ queimando toda a estética e a calística. DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe – Ecrits*. (Réunis et présentés par Michel Sanouillet). Paris: Flammarion, 1975. p.104.

Saturno, o planeta cujo tempo de rotação solar de 29 anos determina o ciclo da *Série Genesis*, é considerado, entre tantas outras simbologias, *o primeiro dos metais, o vitriolo azóico que separa os metais. [...] indica uma função separadora, ao mesmo tempo um começo e um fim, uma interrupção num ciclo e um começo de um novo ciclo*¹⁴⁵. Só posso dizer que o poema de Duchamp, *o possível como um mordente físico (gênero vitriolo)*, veio antes desse encontro.

O inominável e o acaso no primeiro capítulo, o sentido e o acontecimento no segundo, o sagrado e a poesia no terceiro capítulo. Estes são os conceitos centrais sobre os quais busquei elaborar e construir um pensamento sobre a obra de Nelson Felix, cotejando-os à idéias sobre escultura, sobre tempo, sobre arte.

Em muitos momentos, não sabia aonde cada seção iria me levar e como, depois, poderiam compor uma reflexão coerente. Inquietação que procurava conter reiterando o partido de olhar sempre e de novo para a obra de Nelson Felix. Percebo agora, como não poderia deixar de ser, que estive sempre rondando uma mesma ideia que, por sua vez, pode tomar uma infinidade de modos de ser elaborada.

Essa ideia é a mesma que anima todo o pensamento que julgo relevante sobre arte: o eterno indagar-se sobre por quê determinadas manifestações artísticas podem proporcionar experiências singulares. O quê diferencia a experiência estética das demais? Como essa experiência se aproxima da exceção que fundamenta a existência? A epifania, o sublime, a transcendência, o sagrado, o profano, deus e o diabo. Ideias. Nomes que tentam descrever aquilo que suspende o ordinário e que não está em nenhum objeto material ou situação dada e sim na possibilidade de encontros entre o homem e o mundo. O texto sobre a experiência estética busca incansavelmente nomear o que a diferencia de outras situações. Não chegará nunca nesse vocativo porque ele será sempre um nome para o que não tem nome.

¹⁴⁵ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 806.

Fontes Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BARROS, Anna. *A arte da percepção: um namoro entre a luz e o espaço*. São Paulo: Annablume, 1999.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

_____. *Le Coupable*. Paris: Éditions Gallimard, 1944.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERKELEY, George (1685-1753). *Tratados sobre a visão*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind (Org.). *Art since 1900*. London: Thames & Hudson, 2011.

BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério; GOMES, Nelson Gonçalves (Org.) *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRECHT, George. Chance Imagery. In: *A Great Bear Pamphlet*. New York: Something Else Press, 1957-66.

BRITO, Ronaldo. Corrigir pelo erro. In: FELIX, Nelson. *Camiri*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Herder, 1962.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Neo-Avantgarde and culture industry*. London: The MIT Press, 2003.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naif, 2014.

CAGE, John. *Silence – lectures and writings*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

_____. *De segunda a um ano. Novas conferências e escritos de John Cage*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo (Org.). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

CELANT, Germano. *When attitudes become form. Bern 1969/Venice/2013*. Milan: Fondazione Prada, 2013.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Org.). *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, 2004.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas, anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DACHY, Marc. *Archives dada/ chronique*. Paris: Éditions Hazan, 2005.

DAVIDSON, Donald. *Essays on actions and events*. New York: Oxford University Press, 1980.

DE DUVE, Thierry. Mary Warhol/Joseph Duchamp. In: ELKINS, James; MORGAN, David (Org.). *Re-Enchantment*. New York: Routledge, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe – Ecrits*. (Reunis et présentés par Michel Sanouillet). Paris: Flammarion, 1975.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIASSON, Olafur. *Los modelos son reales*. Barcelona: GGmínima, 2009.

FELIX, Nelson. *Concerto para encanto e anel*. Rio de Janeiro: Suzy Muniz produções, 2011.

_____. *Nelson Felix* (Texto de Rodrigo Naves). São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

_____. *Camiri*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006.

FERREIRA, Glória. A coisa é ar. In: NELSON FELIX (Textos de Glória Ferreira, Sônia Salzstein e Nelson Brissac). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

FERREIRA, Glória. *Trilogias. Conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2005.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. London: The MIT Press, 1996.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte (1940). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética. O belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

IVERSEN, Margaret. The aesthetics of Chance. In: CHANCE. *Documents of Contemporary art*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited. 2010.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Galatea Nueva Vision, 1956.

KAISER, Philipp e KWON, Miwon (Org.). *Ends of the earth: land art to 1974*. New York: Prestel Publishing, 2012.

KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Los Angeles: University of California Press, 2003.

KASTNER, Jeffrey. *Land and enviromental art*. New York: Phaidon Press, 2011.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *A Voyage on the North sea. Art in the age of the post-medium condition*. London: Thames & Hudson, 2000.

KOSS, Juliet. *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after. Collected writings, 1966-1990*. London: The MIT Press, 1991.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

MAMMI, Lorenzo. *O que resta. Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MORRIS, Robert. Edited by BRYAN-WILSON, Julia. *Ocotber files 15*. Cambridge: MIT Press, 2013.

_____. *Have I Reasons. Work and writings, 1993-2007*. Durham: Duke University Press, 2008.

_____. *Notes on sculpture*. In.: *The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

MUNROE, Alexandra. *Third Mind: American Artists Contemplate Ásia, 1860-1989*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2009.

NAVES, Rodrigo. *Nelson Felix*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético*. São Paulo: Loyola, 2012.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 2009.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. Revised Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1988.

ROOB, Alexander. *O museu hermético. Alquimia e misticismo*. Köln: Taschen, 2014.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos. A sua essência e a sua origem*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SERRA, Richard. *Escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.

SEVERO, André. *Deriva de Sentidos*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2012.

SCHELLING, F. W. J. *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SCHILLER, Joham Christoph F. Von. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado – imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

SCOVINO, Felipe. *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

SPOERRI, Daniel. *An Anecdoted Topography of Chance*. New York: Something Else Press, 1966.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art*. Los Angeles: University of California Press, 2012.

TAYLOR, Mark C. *Refiguring the spiritual*. New York: Columbia University Press, 2012.

Artigos, Periódicos e um programa radiofônico

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Revista do Mestrado em História da Arte – EBA*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2º semestre, 1998.

FRIED, Michael. Arte e objetidade. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA*, ano IX, n. 9. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea: Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, n. 1. Rio de Janeiro: PUC- RJ, 1984.

LEIRNER, Sheila. Um projeto universalista e responsável. *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, São Paulo, p.D3, 05 de abril de 2001.

LORCA, Federico Garcia. Teoria e prática do duende. *Mallarmagens: Revista de poesia e arte contemporânea*, setembro de 2012. Disponível em: www.mallarmagens.com.

MEYER, James. *No More Scale: The Experience of Size in Contemporary Sculpture*. *Artforum*, 42, Summer 2004. p. 220-229.

MICHELSON, Annette. Where is your rupture? Mass culture and the Gesamtkunstwerk. *October*, vol. 56. Cambridge: MIT Press, 1991.

NAVAS, Adolfo Montejó. Nelson Felix. *Dasartes*, n. 17, ano 3, agosto-setembro de 2011.

VATTIMO, Gianni. Postmodernity and new monumentality. *Anthropology and Aesthetics*. Res 28, 1995.

WISNIK, José Miguel. Programa 6 – Caymmi e o pacto com o vento. *Rádio batuta*. Disponível em: <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/187>

Teses e Dissertações

AMIZLEV, Iris. *Land art: layers of memory – the use of prehistoric references in Land art*. (PhD) - Département d'Anthropologie. Faculté des Arts et des Sciences. Université de Montreal, Canadá, 1999.

BENETTI, Liliane. *Ângulos de uma caminhada lenta: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman*. (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ROCHA, Michel Zózimo da. *FLUXORAMA: A edição de materiais de divulgação científica em outros fluxos*. (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GASSEN, Fernanda. *Notações pictóricas para imagens fotográficas: as refeições ao ar livre e os espaços compartilhados na série de foto-eventos Convescotes*. (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MENNA BARRETO, Jorge. *Lugares moles*. (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Sites

<http://nelsonfelix.com.br>

<http://www.goethe.de/ins/co/es/bog/kul/mag/fok/zei/13211163.html>

Apêndice
Entrevistas

Primeira entrevista com Nelson Felix¹⁴⁶

Gabriela – Antes de ir até Uruguaiana para ver *Mesa* (um dos vértices do trabalho *Cruz na América – 1985/2003*) tive uma conversa com um artista que me perguntou por que eu queria ver o trabalho se afinal ele acontece muito na ideia, no pensamento. Nessa conversa, disse que estava indo ver a *Mesa* mais para ir do que para ver a *Mesa* em si. Minha expectativa não era só ver o objeto, ou descobrir algo só possível diante da intervenção, mas sim fazer esse percurso, me aproximar do teu trabalho, das tuas questões, através das tuas experiências e relacionar isso com as minhas leituras e com a interlocução direta contigo. Acredito que assim é possível construir um outro tipo de abordagem.

Nelson Felix – O mais bonito do pensamento da *Mesa* é quando ele começa a tocar na *Cruz na América*, onde entra a questão do tempo, entra a questão do espaço, questões que hoje em dia são fundamentais pra mim. Sobre os demais vértices da *Cruz*, imagino que a esfera (*Vazio coração/litoral* – esfera de mármore deixada em uma praia do Ceará) deve ter desaparecido; no deserto (*Vazio coração/deserto* – seis fotografias dos seis pontos cardeais – norte, sul, leste, oeste, zênite e nadir – realizadas no deserto do Atacama, no Chile) não tem nada, só a coordenada. Assim, acho que mais interessante do que percorrer esses lugares, é seguir o pensamento da *Cruz na América* entrando no trabalho atual, essa formalização e essa explosão da formalização.

G – O que me parece estar acontecendo no teu trabalho é uma espécie de força atrativa entre todas as proposições, tudo está se tornando uma coisa só.

NF – Sim, e grudou mesmo. Me parece que esse trabalho (*Concerto para encanto e anel*) que começa em *Camiri*, vai pelo mundo e termina nas *Cavaliças* é só isso. São duas exposições no sentido clássico, peso e tudo o mais, mas acho que o bonito é essa pulverização desse peso em total ideia e, ao mesmo tempo, com uma solução plástica, tão clara, tão tradicional como uma escultura comum. Acho

¹⁴⁶ Esta entrevista foi realizada presencialmente, no dia 26 de agosto de 2010, no café do Santander Cultural, em Porto Alegre. Na transcrição, procurou-se eliminar as redundâncias e os erros gramaticais típicos da expressão oral.

que isso é uma coisa bonita, isso é o que me apaixona.

G – A capacidade desses objetos, dessas coisas, existirem individualmente e de se condensarem em uma ideia que está no todo.

NF – Esse é o desafio, é o que me movimenta.

G – Quando estive em Uruguaiana para ver a *Mesa* vi uma árvore na cabeceira do trabalho que não faz parte do grupo de figueiras propositalmente plantadas ali. A pessoa que me conduziu até o trabalho disse que aquela árvore é conhecida como Paraíso. Esse tipo de situação te interessa?

NF – De certa maneira sim. O nome dela, ficar na cabeceira da árvore... Os castelhanos usam uma expressão quando você entra no país deles e está tudo certo com os seus documentos que diz *Visto Bueno*. Bem, vários desses trabalhos eu vou fazendo e vão acontecendo coincidências. Considero essas coincidências como uma espécie de “visto bom” ao trabalho. Comecei a ter esse tipo de leitura com essas situações, respondem a mim mesmo. Agora, voltando a *Mesa*, tem uma coisa que eu nunca falei porque tinha uma certa implicância. Porque esses espaços, de um certo jeito, são resolvidos mentalmente, as coordenadas e tudo o mais. Dou um chute no espaço e volto a definir uma situação matissiana, ou picassiana. Ou seja, do início da arte moderna, dos limites do quadro. Depois disso, nós ganhamos o ambiente, o quadro se expande e não pode mais ser tirado de um determinado lugar porque o ambiente faz parte da obra. Com as coordenadas, volta-se a isso depois de ter percorrido todo o caminho, de ter ido para o lado externo. Quando você determina a coordenada, você faz o seu trabalho independente de lugar, o trabalho é puramente mental.

G – A coordenada é uma regra que tu crias para te desobrigar de ter que estabelecer uma conversa com o ambiente.

NF – Lógico que nesse processo se conversa mentalmente com a paisagem, porque você mais ou menos sabe onde está indo pela coordenada. Mas teve uma coisa muito interessante na *Mesa* porque o ofício ali, a presença daquele lugar, aquele monte de caminhão, aquela parafernália toda e aquele pampa, era impossível não sentir que devia ter havido uma conversa com a paisagem naquele

trabalho. Depois que todos iam embora, eu ficava sozinho e comecei a perceber que a paisagem daquele trabalho, o lugar mais do que a paisagem, o espaço físico ali, teve eco na obra. Porque o pampa é muito forte e acho impossível não reverberar uma coisa na outra. Ainda que o trabalho já estivesse resolvido mentalmente e tenha se mantido exatamente como eu havia imaginado. A única questão que aconteceu é que ele deveria ser horizontal e quando cheguei no local, o terreno era relativamente inclinado e isso eu não sabia.

G – Mas ele seguiu horizontal, tu corrigiste essa inclinação do plano com as estacas que sustentam a *Mesa*.

NF – Sim, mas isso foi interessante, foi um ganho para o trabalho, um ganho estético.

G – Nas imagens do trabalho, as fotos sempre são do lado em que ele é mais distante do chão. Quando cheguei lá não entendi nada, pois se chega pelo lado em que ele quase encosta no chão. Foi muito estranho porque eu tinha outra imagem do trabalho na cabeça. Mesmo em relação ao campo em que ele está instalado, há uma cerca muito próxima ao trabalho, que também nunca aparece nas fotos. Isso foi posto depois?

NF – Não, foi na hora mesmo, por causa do gado e dos carneiros que havia naquele campo, que certamente teriam matado as mudas jovens de figueira se nós não tivéssemos isolado a área. No início, a universidade limpava aquela área, também para evitar que pegasse fogo, mas hoje não limpam mais, pois as árvores já estão maiores. Era um trato com o próprio Itaú, que financiou a obra, para garantir que o trabalho não fosse destruído. (*Mesa* foi realizado no contexto do projeto Fronteiras, do Instituto Itaú Cultural).

G – Hoje essa área cercada é um mato fechado que contrasta com o resto do campo, pois ali não entram os bichos. Ao mesmo tempo, é uma espécie de ilha no meio do pampa, uma ilha de mato, mesa e figueiras. Esse foi o primeiro trabalho da *Cruz*?

NF – Não, o primeiro foi o Budha (*Grande Budha*, realizado no Acre). A *Mesa* foi o segundo, o que definiu o eixo. A partir daí eu dividi ao meio e fiz os outros dois.

A *Mesa* foi num momento em que essa coisa do *site specific* estava realmente me enchendo o saco e estava muito claro que eu precisava rebater o *site specific*. Foi quando comecei a descobrir que definindo uma coordenada, não tem lugar e, consequentemente, não tem *site specific*. Claro, nós ganhamos quando descobrimos essa saída do *site specific*, mas quando começam curadores pedindo para o artista fazer *site specific* é porque alguma coisa está errada. Se eu entrar por aí, não tenho como respirar. Então, no auge dessa minha certeza de que eu poderia ignorar essas demandas exteriores ao trabalho através do estabelecimento de regras à priori, comecei a reparar que eu estava, de certo jeito, fazendo o que fizeram os pintores quando os trabalhos eram pequenos e carregáveis. Mas isso depois de ter dado uma volta toda, depois de todo o pessoal ter dado uma volta toda, ou seja, saído para paisagem. Quando você volta a ter um trabalho mental, sem lugar, não é mais uma pintura de Picasso – é uma pintura de Picasso depois de você ter a possibilidade de ir para o meio do deserto. Quer dizer, é o trabalho voltar a não responder nada. Eu me sentia muito sozinho mas, ao mesmo tempo, isso estava muito claro. Então, como falar com alguém que te pede um *site specific*? Não ia discutir com uma pessoa dessas: eu falava que não iria fazer um *site specific*, iria fazer uma escultura, mas não ia discutir as definições teóricas da pessoa. Com isso, percebi que eu estava respondendo a mim mesmo diante desses dilemas. Agora, também não estou mais a fim de fazer uma esculturazinha só, é algo além disso. Então, mesmo que isso estivesse muito claro na *Mesa*, quando cheguei lá, não foi tão simples. Quando eu pensei o trabalho e descobri que daria no pampa, percebi que eu poderia fazer um trabalho não só de espaço, mas de quatro paisagens e que, com isso, eu estaria tocando em alguma coisa nova para mim. Há uma satisfação muito grande, o ato de criar é muito prazeroso, seja ele qualquer, desde o sexo até os demais, ou seja, o ato de criar é sempre relacionado com o ato divino. Esse ato é muito prazeroso, é quando a gente tem essa pretensão, ou essa sensação, de estar acima das questões. Sei lá se isso já foi feito ou não, mas para mim é novo. Quando você para e pensa e vê quais questões teóricas estão construídas ali, é um prazer muito grande. Depois você pega a sua ideia e vai lapidando, leva para casa, alisa, como quando você está escrevendo um livro ou fazendo uma escultura, é um prazer saber que você está lapidando umas ideias em cima de terrenos que nem

você nem os outros estão percebendo direito o que é. E você sabe que ali tem alguma coisa.

Então, no meio dessa viagem, ficou claro que era impossível que a paisagem daquele local não estivesse voltando no trabalho. Ou seja, que existia uma impureza nessa proposta de pureza que eu estava botando nas ideias. Isso é muito interessante na *Mesa*. Quando você me falou que ia até lá, eu reafirmei que ele era completamente mental, mas acho que esse dado da paisagem só acontece lá. Apesar de ter abstraído a paisagem, ela não se abstrai. Essa nossa busca por perfeição difere do mundo, o mundo é cheio de impureza, não há uma ideia de pureza, mesmo uma ideia altamente espiritual contém impurezas. O trabalho da *Mesa* foi fundamental para mim, pois foi quando entrou uma impureza nessa minha certeza de ideia.

G – Como é o processo de passar dessas várias proposições mentais para a execução dos trabalhos? Como uma coisa vai se amarrando na outra, como a questão arbitrária das coordenadas, por sua vez, relacionada com a ideia de fugir de uma demanda desgastada da arte atual? Tem ainda uma questão formal, que tu organizas e resolves, uma questão temporal...

NF – Aí é o prazer do “rami rami”. É como quando você escreve um texto, depois de pronto você fica ali burilando, você vai para a fruteira e leva junto algumas palavras... Ou seja, qualquer coisa que te envolva o dia inteiro, é razão de viver. Ter que pagar conta, dá-se um jeito. O problema é que, às vezes, o trabalho fica caro e para poder mantê-lo é preciso uma certa estrutura. Mas o grande prazer é a quantidade de pensamento que você vai gerando e que você vai observando que existe. É a única razão que existe para viver, esses orgasmos e essa quantidade de concentração de pensamento, de você viver se possível 23 horas por dia ligado nessa quantidade de pensamento, mesmo sabendo que nem sempre estão lendo isso que você está produzindo. Mas o grande problema não é quando não estão lendo, é quando estão lendo e amarrando tudo. Isso dá uma frustração. Por exemplo, nesses seminários, às vezes se fala tanto, que a arte foge pelos cantinhos.

G – Como acaba acontecendo na academia também.

NF – É, mas não tem saída, faz parte. O bom é, seja você um pensador teórico ou um pensador artista, poder viver nesse grau de concentração e de processo mental, no embate com as obras, respondendo questões. Então, para algumas pessoas você, de um certo jeito, responde teoricamente, tem outras que eu não faço mais questão de responder.

G – Bataille, no livro *O Erotismo*, desenvolve uma ideia de sermos seres descontínuos em busca de continuidade partindo de uma questão biológica, o que também se desenvolve no campo das ideias.

NF – Eu não consigo fazer nada sem tentar ver onde um encaixa no outro, onde as coisas continuam. Teve isso na *Mesa*, a volta do espaço físico é muito forte. Acho que isso até pode ter interferido na planaridade da coisa, teve uma discussão sobre isso.

G – Nas outras intervenções da *Cruz* isso não foi tão forte?

NF – Talvez no momento da *Mesa* eu estivesse mais seguro, porque eu estava em um momento chave de total implicância com qualquer composição. No início teve uma questão muito infantil, que veio com o mármore. Quando eu olhei um bloco de mármore pela primeira vez, comecei a desenvolver uma paixão pela escultura, uma vontade de fazer escultura. Eu desenhava muito, a minha cabeça é gráfica, no sentido gráfico abstrato, não abstrato de formas. Por isso fico juntando as coisas, o que é muito do desenho. Em um desenho você pode ver toda a realidade, como você pode ver um pedaço, como você pode ver total desconexão. Essa desconstrução da construção de um desenho é muito a minha cabeça. Vejo o espaço muito nesse sentido e comecei a me dar conta disso quando ainda era garoto. Quando surgiu a relação com o mármore e veio a vontade de fazer escultura, me dei conta que eu ia sempre aos extremos. A vontade de fazer escultura me trouxe a imagem do mundo repleto de esculturas e repleto de tudo: uma quantidade enorme de gente, de artistas, de pensamento. E me questioneei sobre colocar mais um objeto no mundo. Diante dessa impossibilidade muito grande, ou você se defronta ou você se harmoniza, não tem outra escolha. Então, quando parti para a escultura, percebi que só tinha uma saída: se harmonizar com isso. E para se harmonizar, fui logo no final: decidi lidar com as questões que me

vinham à cabeça trabalhando com mármore e o mármore tinha que ser o de Carrara. Ou seja, coloquei o conceito no próprio material. Como estava lidando com uma linguagem tradicional da arte, decidi ir ao centro dessa linguagem tradicional para, através dessa respiração com essa linguagem, tentar fazer alguma coisa. E aí deu aquele “zum”, logo veio a coisa da graxa (presente no trabalho *Vazio Cérebro/ Vão*). Porque se você entrar em um ateliê de um pintor com aguarrás, o cara vai ficar grilado, se você entra em um ateliê de um artesão de mármore com graxa ou com uma lata de óleo, o cara vai ficar tenso, porque esses materiais impregnam no mármore e não saem mais. Então, o meu raciocínio foi: já que me harmonizei ao extremo, vou criar uma relação formal, vou cair na composição, nessas questões todas, mas para dar uma aliviada nisso vou trazer a graxa. Percebi essa coisa da graxa entrando no ateliê de um artesão desses que fazem estátuas. Pensei: se o cara evita, talvez aí, nessa contradição, eu possa criar uma impureza e possa responder alguma coisa. Isso foi uma alavanca para sair do lugar. Porque quando você tem uma atitude muito pensante sobre o trabalho de arte, ele pode morrer no nascedouro, na cabeceira, porque você fica muito contextualizado com a equação, muito no controle do processo.

G – É usar o mármore, mas colocando a matéria em risco.

NF – Por exemplo, acho que Joseph Beuys trouxe trezentas mil coisas para a gente, mas por quê também não formalizar esse pensamento, se eu quiser? É uma liberdade que eu me dou, não vou dizer não a isso. Vou dizer não quando quero e quando não quero. E fui levando isso para tudo: o próprio fazer do trabalho virou conceito. Cada pensamento exige determinadas posturas e você cria uma liberdade com isso. Só que essas posturas vão ficando densas e geram objetos, como por exemplo, o *Vazio Sexo*, um trabalho que tinha quer feito por mim e no qual o fazer era minimalista, lixar aquilo todo o dia. A forma é aparentemente emprestada do minimalismo, mas ela aparece já em Leonardo Da Vinci. Ou seja, aquela forma não é de ninguém, mas é um símbolo. O processo é uma composição mental. Nesse trabalho era importante que a forma já fosse dada para que a ênfase estivesse totalmente no fazer. Quer dizer, o que se fez com o minimalismo, fazer com o fazer. Pegar o ofício e tornar ele mental fazendo aquela mesma coisa todo dia na escultura. São questões que você resolve mentalmente,

mas que depois é preciso resolver visualmente também, porque se não vamos ficar em Beuys a vida inteira. Vamos tentar, mesmo pagando alguns micos, vamos tentar dar um passo a frente, ou seja, porque não resolver isso formalmente novamente? Porque essa aversão à formalidade? Agora, essa formalidade não pode ser mais só formal, ela tem que ser toda poluída, internamente contaminada. É a possibilidade de você olhar o objeto e vê-lo em várias camadas. Essa é a beleza da arte, essa capacidade de ficar pensando sobre coisas que na realidade só servem para aumentar o espírito da gente. Aí está o prazer, a discussão. Quando as pessoas têm uma capacidade intelectual e essa capacidade intelectual é sensível, a conversa intelectual é um prazer muito grande. Ou seja, a poesia estando presente é um prazer muito grande. Esse é um dos grandes prazeres da minha vida, fazer isso sozinho ou acompanhado. E lixar pedra também, você fica atento a tudo o que está acontecendo e com uma capacidade de concentração enorme.

G – Quando comecei a pensar em relacionar teu trabalho com o do Nuno Ramos aconteceu algo que agora vou chamar de visto bom, pelo que tu falou no início dessa conversa. Estava lendo sobre o *111* do Nuno e percebi que, dois anos depois desse trabalho, tu fez o *Vazio cérebro (ou Vão)* da Bienal de São Paulo, cuja forma é ampliada 111 vezes. Ainda que tudo que eu tenha lido sobre o teu trabalho fale sobre a questão da trindade, essa coincidência me animou para seguir com esta aproximação.

NF – Acho que faz sentido sim, respeito muito o trabalho do Nuno. Esse trabalho que eu fiz agora, quando tinha duas ou três opções, ficava esperando para ver onde ia aparecer esse visto bom. O trabalho *Camiri* até as *Cavaliarias* foi cheio de vistos bons. Eu já usava isso, de o trabalho me responder que ele estava certo, mas agora as coisas ficaram muito sintéticas na minha cabeça. Ao mesmo tempo muito gasosas, nada ficou material, as questões não estão muito verbais, mas nessa época eu tinha uma relação muito clara com as coisas espirituais: eu sou um ser humano, a poesia é espiritualidade. É notório que existe um mundo além dos nossos olhos, que é extremamente mais complexo, que é esse “um”. O vazio, de certo jeito é fácil, vem da álgebra, vem dos hindus, eles tem uma capacidade de definir o mundo que chega a dar nervoso, tudo ali está claro. O budista então,

dá vontade de mandar o cara sossegar um pouco, de tão claro que é o mundo budista. Hoje em dia o mundo não é tão claro para mim, mas essa expansão é muito óbvia. Ou seja, é notório que existe alguma coisa que não está totalmente visível dentro de mim mas que existe e é palpável. Mesmo na matemática tem coisas muito abstratas, mas aquilo que se construiu em não mudou, um mais um é igual a dois e assim por diante. Agora, o que se construiu em física mudou, o que se construiu em arte mudou, virou pensamento. O mundo ocidental criou um pensamento filosófico plástico cumulativo. Na física não, uma hora o mundo é considerado pequeno outra hora, grande, uma coisa acontece aqui e muda tudo. Então, esse espaço é para mim o mundo espiritual, total ciência dessa dimensão.

G – O que estava te acompanhando enquanto questão no *Vazio cérebro*?

NF – Sou filho de médico, meu avô era médico farmacêutico e durante um tempo meu quarto era na biblioteca do meu pai. Nunca quis ser médico, mas ficou uma relação muito grande de uma pesquisa com os organismos. Quando comecei a fazer *Ioga* também se acentuou uma relação com o organismo. Então, um dia me deparei com a existência de três espaços vazios no corpo que eram mais interessantes do que os espaços cheios. Começou pelo cérebro, pois tinha a coisa budista de criar um vazio mental e, de repente, me dei conta de que existia fisicamente um vazio na cabeça, uma parte sem massa cerebral. Aí comecei a estudar esses vazios, comecei a ver que no coração o grande barato é que ele bombeia, quer dizer, o buraco dele. E por fim o sexo, os dois buracos fundamentais, o masculino e o feminino, que geram outro ser. Ou seja, o barato não é a carne, é o invólucro que essa carne contém. Senti que poderia ficar pensando nisso e que esse pensamento poderia me gerar algo plástico. Foram esses buracos vazios que me instigaram. Comecei a pensar no primeiro ato que gerou a possibilidade de construção da forma negativa no meu organismo, no seu, no de qualquer pessoa. Há um princípio de inteligência nesse ato, de não virar um olho, um cabelo, de virar um espaço vazio onde vai existir uma quantidade enorme de energia. Ou seja, existe muito mais inteligência, energia, no seu coração do que na unha do pé. Há um princípio de inteligência no organismo e o barato dele vai ser a construção do que ele não faz, do vazio. Isso é arte, é pura arte. Tudo isso me instigou a observar esses espaços vazios e a criar um poema. Esses três trabalhos são poemas sobre isso.

Segunda entrevista com Nelson Felix¹⁴⁷

Nelson Felix – Hoje em dia existe a possibilidade de se trabalhar com material, com ambientes, com a forma, com o conceito, isso tudo faz o leque. O bonito do trabalho é você conseguir resolver todos esses detalhes que a arte te fez ver. Acho que a complexidade do artista contemporâneo é isso.

Gabriela – Romper com a visualidade já não faz sentido.

NF – Na minha cabeça, o grande desafio é conseguir desenvolver um processo intelectual, conceitual, desse pensamento da arte e acrescentar uma visualidade. Isso vai ser algo a mais nessa nova realidade, onde o pensamento é fundamental para arte. Não mais a forma pela forma, ou a visualidade pela visualidade, mas a visualidade impregnada de pensamento. Faço isso com o material, uso mármore de Carrara não porque acho o bloco bonitinho, mas porque existe um conceito atrás disso. Esse é o desafio, adquirir conceito no material, na visualidade, em tudo.

Voltando ao assunto da nossa outra conversa, nos anos 1960 houve um processo muito violento dos artistas romperem com o modo de se fazer arte porque estavam sufocados pela onipresença do mercado norte-americano. A arte moderna se solidificou e os artistas nos EUA tinham que criar uma visualidade porque lá isso ainda não estava resolvido. Eles começaram a criar uma linguagem americana, Pollock e companhia, mas principalmente a geração que veio logo depois, (Robert) Smithson e essa barra pesada toda. Essas são as duas gerações de artistas fundamentais para gente entender o que é feito hoje. Naquela época o mercado já estava sufocando os artistas, e a geração do Smithson veio com uma rebeldia muito bonita de romper com isso. Mas com a constância isso virou um lugar comum, os caras faziam trabalho para aquela paisagem, assim como se fazia uma determinada pintura. Há composição aí, um pensamento muito clássico. Mas esse rompimento foi muito bonito, a constância dele é que saturou. Aí comecei a me sentir sufocado por isso.

¹⁴⁷ Esta entrevista foi realizada presencialmente, ao longo do dia 13 de setembro de 2010, na casa e ateliê do artista, em Mury, no Rio de Janeiro. Na transcrição, procurou-se eliminar as redundâncias e os erros gramaticais típicos da expressão oral.

Então, principalmente nos anos 1990, te chamavam e diziam “venha fazer um *site specific*, não traga material”. Chegou-se num ponto de total certeza de que o *site specific* era perfeito para qualquer situação. Ao mesmo tempo, tenho uma paixão por essas saídas. Esse pessoal pensou muito sobre arte, com uma nova visão de mundo e eu aprendi muito com eles, com o pensamento deles como um todo. Logicamente, embebido disso, comecei a pensar um jeito de dar um nó nessa história. Pensei que mandando uma coordenada não saberia onde estou e com isso voltaria a fazer um trabalho como Matisse ou Brancusi. Ou seja, você faz uma escultura e essa escultura é ela nela mesmo, você pega aqui, você bota ali e funciona, igual uma pintura. Uma pintura de Matisse não tem ambiente, você bota em qualquer lugar que fica bem, entra em qualquer museu. Quando você manda uma coordenada, o teu processo de pensar o trabalho é muito próximo ao do artista moderno. Você pensa o trabalho por ele só, é um processo violentamente abstrato, nada tem razão ali, só a tua necessidade com o trabalho, nada tem razão na sua vida. Você não é um ser espiritual, você não é um ser racional, você é um ser que quer fazer arte. Quando você vai de novo para paisagem, aparece a questão da escala e aquilo volta para paisagem, mas volta numa oitava diferente.

G – Gostaria que tu comentasse uma outra questão que está presente na tua obra, não só nesses trabalhos que envolvem o estabelecimento de coordenadas, mas mesmo no projeto para o Arte Cidade. Esses trabalhos envolvem uma negociação prática muito grande que antecede e condiciona a execução do projeto. Depois de definida a coordenada, tens que saber quem responde por aquele lugar, se é privado ou público, entrar em contato. O quanto isso faz parte do trabalho para ti?

NF – O trabalho, quando pensado nesse embate extremamente abstrato, nenhuma questão interfere nele. Assim como um pintor diante de uma tela, não há nenhuma razão para ele fazer aquilo e não há nenhum diálogo a priori. O pintor ainda tinha a relação dele com aquele espaço da tela ou o escultor, como o Brancusi, direto com a pedra.

Esses trabalhos são feitos sem saber onde vai dar, tudo que tenho é uma coordenada e um pensamento sobre o trabalho. A ideia é fazê-lo e dispensá-lo

pelo mundo. Se cair na América do Norte é América do Norte, se cair na América do Sul é América do Sul, se cair no meio do mar é no meio da mar. Quer dizer, o diálogo com o externo é cada vez menor.

Agora, existem duas questões nesses trabalhos: a primeira é de um certo *gap* entre o que você imagina e o que você encontra. Na hora que você chega, tem uma improvisação, porque você chega com peso, com questões do trabalho e se depara com alfândega e essas coisas pelas quais é preciso passar. Às vezes, os trabalhos estão extremamente resolvidos e essa improvisação não é tão importante. Em outras, a resposta é tão violenta que o trabalho muda formalmente. O pensamento conceitual continua intacto, o embate com ele foi o mesmo, mas o trabalho é outro, a forma é outra. Agora, essas negociações maiores, depois do trabalho estar mentalmente resolvido, você parte para elas, faz parte do artista contemporâneo.

G – Essa não é uma diferença importante entre os trabalhos? Em alguns, o domínio do objeto é total, conceitual e materialmente. Em outros, algumas questões só vão se resolver a partir desse embate.

NF – Quando eu fiz o Arte Cidade, aquele em que cortei um pilar de um prédio do SESC, as pessoas estavam com medo daquilo. Um engenheiro me chamou para uma reunião em São Paulo, pensei que seríamos nós dois e quando cheguei tinham doze engenheiros na sala para discutir a viabilidade técnica do trabalho. Ou seja, o pensamento do trabalho continuou intacto, o que aconteceu é que eu ia fazer algo em “L” e acabei enfiando uma viga pequena, que ficou até mais interessante para o trabalho, acabou pequeno, mas envolvendo o prédio inteiro. Depois de um tempo, achei muito mais bonito o trabalho ser quase nada e ser tudo. O pensamento do trabalho continuou o mesmo, a relação de romper o espaço, de mudar a estrutura do prédio, tudo permaneceu como na minha ideia. A forma do trabalho mudou mas não mudou o pensamento. Isso acontece muito. Então tem isso, essa negociação. Dependendo do nível das pessoas, é preciso argumentar que aquilo que você quer fazer é arte, de que você está usando do conhecimento do outro, mas para uma questão extremamente visual e filosófica. No final se constrói uma relação, essa filosofia da história da arte ganha outra

filosofia ali, ou seja, ela faz outra roda rodar.

O bonito da arte é que ela consegue ser abstrata e material ao extremo. E acho que o mais bonito dela é quando o pensamento é abstrato, quando se constrói filosofias de pensamento abstrato.

Outro trabalho que me ensinou muito foi o *Vazio coração/deserto*, porque eu saí de casa com o trabalho completamente feito na cabeça. Sabia o ponto que eu ia, sabia que ia dar no deserto de Atacama, sabia para quais lados eu ia olhar, para o lado do *Grande Budha*, para o lado da *Mesa*, para o lado do mar, e para as direções Zênite e Nadir, céu e terra. Então sabia tudo, sabia que ia chegar lá, ver a velocidade do meu coração, botar na máquina e fotografar. Tudo certo. Ou seja, um trabalho extremamente conceitual, podia encontrar um dragão que ia ser assim, joaninha que ia ser assim, podia ser um deserto de sal ou uma floresta e ia ser assim. Quando eu chego lá, ao meio-dia, sol a pino, percebi que com a velocidade de um segundo e pouco na abertura de uma máquina – a velocidade do meu coração – numa claridade dessas, não ia aparecer imagem nenhuma, a foto ia estourar. Mas pensei: bom, foi esse trabalho que eu vim fazer e vou fazer isso mesmo. Imediatamente me veio na cabeça: “Perdi o trabalho”, mas logo também o contrário: “Não, não perdi nada”. O bonito do trabalho é exatamente eu ter feito tudo isso mentalmente, ter ido lá e tirado essas fotos estouradas. Tem muito mais poesia, ou seja, o trabalho me deu de lambuja uma poesia que eu não esperava, achei que tinha muito mais poesia fazer todo esse esforço e ter fotos estouradas. O trabalho ficaria completamente mental. E isso foi incorporado ao trabalho.

G – Está incorporado desde o momento em que tu te impões determinadas regras e as cumpre.

NF – É, mas esse foi tão bonito porque ele entrou acrescentando e me ensinou que você pode estar com o trabalho completamente resolvido e chegar na hora e não saber o que vai fazer. E você faz exatamente o que tinha se proposto mas não sabe o que vai acontecer. Como na vida. Então, esse foi um trabalho muito significativo para mim.

Acredito que tem dois tipos de negociação, uma negociação com o próprio trabalho e geralmente o trabalho se impõe nessas horas e diz como quer ser. Você cria ele, cria, cria, cria, mas ele diz como quer ser, sempre diz. E outra é a negociação sobre a possibilidade de fazer, onde você esbarra com dinheiro, com a instituição, você esbarra com quatro toneladas num lugar onde só cabem duas, essa outra negociação que você tem que arregañar as mangas e fazer. Porque isso faz parte do artista contemporâneo que eu me propus a ser. Não tenho paciência para muitas coisas, mas tenho a maior paciência para enfrentar essas negociações.

G – Elas também te dão prazer. Ou é mais porque têm que ser feitas mesmo?

NF – É um misto de ter que fazer e desafio. Tem uma coisa meio gozada, porque você vê o trabalho como pensamento, ou seja, o trabalho é muito maior do que aquilo que você está realizando. Na realidade você está realizando um pensamento, e aí tem uma hora em que a realização desse pensamento é fundamental para você seguir pensando. É uma construção mental o tempo inteiro. Quando você está nesse nível, se você tiver que lixar uma pedra cinco meses, você lixa. Ou seja, isso é pequeno, esse é um problema pequeno diante do pensamento da obra, tem processos mentais muito mais interessantes. O gozado é que quando a coisa começa a dar certo e vou ganhando a permissão para fazer, vou perdendo a paciência. Os últimos telefonemas são torturantes, vou adiando porque o pensamento já está solidificado. A mesma coisa com esse livro que estou fazendo, que é um trabalho para mim. (*Concerto para encanto e anel*. Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2011.)

G – Como surgiu a ideia do livro?

NF – Esse livro é uma forma de mostrar o trabalho que envolve *Camiri*, *Cavaliças* e tudo o que aconteceu no meio (*4 Cantos*). Fiz esse trabalho com cinco peças sabendo que ia jogar essas peças em quatro cantos do mundo, de acordo com determinadas coordenadas. Depois me dei conta que não ia jogar só as peças, mas também o conceito que tenho sobre espaço, o conceito que tenho sobre o tempo – que são dois conceitos impregnados nesse trabalho. Fui fazendo, construindo tudo isso, sabendo que só ia sobrar o anel que estava nas

Cavalariças... Não é bem uma trilogia, não é um trabalho feito de três partes, é um trabalho feito em três atos. Mais do que uma trilogia, é uma sequência. O que acontece é que há um tempo para fazer isso e, para mostrar esse trabalho, tenho que anular o tempo. Então resolvi que anulava o tempo com o livro. Esse livro quase não tem foto para ver, é cheio de desenhos, de pensamentos esquemáticos. É um livro feito para seguir pensamento, não para um colecionador ou para uma editora abrir e mostrar o meu trabalho. É um livro desse pensamento onde consigo anular o tempo e mostrar que esse trabalho está aqui e aqui e aqui.

Passei a vida inteira “reclamando” que o meu trabalho tinha milhões de situações atrás, na frente, do lado, e que muitas pessoas não percebiam, viam só a forma. Agora consegui fazer um trabalho que é só isso o tempo inteiro, apesar de ter duas formas fortíssimas, das duas exposições – *Cavalariças* e *Camiri*. Mas o livro é só pensamento.

NF – Vamos ver o ateliê.

Aqui estou refazendo o *Vazio do Sexo*. O original quebrou num transporte e me comprometi com o dono da obra de refazê-la, caso isso acontecesse. Era um bloco inteiro que vou lixando. E o fazer aqui é fundamental, ele tem que ser feito por mim.

Ao refazer este, estou perdendo a vontade de fazer os trabalhos. Isso é novo, tem dois, três meses. Não quero mais pensar formas que eu tenha que fazer. Se eu falasse isso aos 20 anos, estaria numa espécie de lugar-comum, mas hoje não. Pode ficar bonito que esta seja a última forma que eu faça na vida. Acho que posso criar situações conceituais não com trabalhos mas com processos durante a vida.

G – Como se um ciclo chegasse num determinado ponto.

NF – São como processos cíclicos de pensamento, isso é a cara do meu trabalho, onde vou juntando uma coisa na outra e não acaba. Também quero começar a criar situações maiores, de atitude, situações mais complexas no processo todo e isso nunca vai ser lido. O mais bonito de alguns artistas que eu tiro lição é quando sinto que o “buraco fica mais embaixo”. Acho que se o artista não constrói essa

capacidade de pensamento, seja mental ou visual, não tem graça. No Brasil, o cara que constrói um processo de pensamento muito interessante é o Cildo (Maireles). É maconha e televisão o tempo inteiro, mas é uma enorme de uma sabedoria visual, há um poder de estrutura muito forte. Tunga também. São artistas que constroem processos de pensamento.

G – Como entra o desenho nesses teus trabalhos?

NF –Eu sempre desenhei muito e adoro desenhar. Inclusive, o que eu mais gosto de ver é desenho. Qualquer desenho sou apaixonado, acho que tem uma coisa da alma.

Quando iniciei o trabalho de *Camiri* e vi que ia sair pelo mundo, começaram a vir milhões de questões conceituais, grandes, pequenas, e me deu muita vontade de desenhar, anotar bem, ou seja, desenhos de anotação. Existe desenho trabalho, que sempre fiz, e desenho de anotação, que eu nunca fazia. Quando fiz aquela série de desenhos para *Camiri* foi uma mistura de anotação e desenho-desenho. Eu ficava com receio de perder as várias idéias que estavam vindo, milhões de conexões, as coisas da forma, das coordenadas, da abstração. Uma hora comecei a pensar que todas as formas tinham que ser redondas, cíclicas. Surgiu a ideia da aliança, percebi que estava saindo da *Cruz* e entrando na aliança. Ou seja, questões simbólicas que são fascinantes. Primeiro tudo cruz, desloco a cruz, mexo na cruz, entorto o mundo, etc. E, de repente, começa a ficar tudo circular, uma relação de alianças, de união. Então o mundo começou a ficar mais bonito no sentido de olhar. Ao mesmo tempo, era muita ideia, muita relação e por isso fiz esses desenhos.

Pitágoras elaborou uma teoria relacionando música, forma e palavra que é muito fascinante. Aí, com esse meu problema de composição, decidi usar essas dimensões em *Camiri*. Comecei a estudar os acordes perfeitos maiores e menores que a sonoridade daquele trabalho me dava. Então, tinha coisas desse nível. Ou seja, aquela exposição de *Camiri* tem um som, que é um acorde perfeito maior de dó. Comecei a estudar isso e usar as dimensões de acordo ou com o meu deslocamento, ou por questões musicais. O curioso é que chegou um garoto para ajudar a montar a exposição que tinha ouvido absoluto. Começamos a bater nas

vigas de ferro e ele falou *isso é dó*. Então são coisas assim que acontecem. São soluções altamente pessoais, internas, para as quais eu tinha que dar uma dimensão. E como eu levava esse pensamento de não compor nunca, até a dimensão tinha que ser dada por algum processo externo.

G – Tenho a impressão que talvez não tivesse tanta graça fazer o trabalho se ele de fato estivesse definido antes de materializar-se.

NF – De um ano para cá não tenho mais problema com composição. Você leva a coisa a tal extremo que depois você abdica, joga fora. Mas até você abdicar da coisa você está preso a ela, então eu tinha esse problema com composição, um problema que os minimalistas já haviam percebido. São regras que na realidade não tem a menor razão de ser, mas você vai construindo uma linguagem cheia de regras. É como o mármore, tem que ser o de Carrara porque o princípio da nossa experiência escultórica ocidental está no grego ou no italiano, então o mármore tem que ser um dos dois. Isso é uma questão. Alguns artistas nunca repararam nisso, mas a partir do momento que eu me deparo com a escultura, tenho que escolher e a minha escolha é mental. Procuro ver onde começou o negócio e digo que é dali que tenho que partir. Crio uma regra e quando olho um mármore desses, a beleza não é se tem um veio assim ou assado, a beleza é saber que dali veio a nossa tradição. Foi dali que veio o que a gente entende de arte. Há um respeito por essa tradição, mas não no sentido de defesa, ou no sentido de manter essa tradição, “vamos compor pra ficar bonitinho”. Tenho um respeito pela tradição no sentido de construção mental. Faço isso com tudo: olho para o mármore e vejo que ele me traz uma questão, olho para a paisagem e vejo que ela me traz uma questão, e fico pensando em como resolver essas questões hoje. Ao mesmo tempo, olho para forma e ela também me traz uma questão. Então também quero resolvê-la. Por que é moderno não ter forma? Dane-se.

G – Tu constróis uma situação que acumula a história da arte, o reconhecimento de pertencer a um determinado campo com suas discussões e questões. Mas também percebo uma relação espiritual forte.

NF – Você está me pegando num momento onde todas as minhas certezas foram afunilando. Algumas coisas que eram muito claras não estão mais, nada disso

está sólido. Isso está pulverizando varias coisas como a questão do fazer e mesmo meu olhar sobre a espiritualidade, que está passando por uma mudança muito incrível. Isso não é arte mas é arte. Por exemplo, tenho total noção de que o mundo é extremamente incrível tanto no sentido micro como no macro, toda a noção da ciência que está mudando... Tudo isso vai se incorporando numa visão, todas as coisas de espiritualidade e filosofia que eu li, coisas às quais fui me adaptando e compreendendo e as usando como base.

Chega um momento em que você formaliza sobre essas coisas. É como na *Ioga*, há uma corrente de milhões de pessoas que já fizeram isso, mas existe uma hora que você está há tanto tempo dentro daquilo que começa a sentir que a sua visão também é um pouco ímpar, assim como a própria arte. Tem milhões de artistas e nós estamos aqui porque existiram milhões antes da gente que deixaram umas correntes de pensamento lindas. O grande barato da arte é esse complexo de pensamento, mais do que os objetos que foram deixados. Os objetos que foram deixados são jóias para acariciar o olho e vão ser sempre jóias, porque é fundamental ter essas jóias. Mas o importante é você ter a noção desse processo. As duas coisas são muito bonitas. Como artista, você sabe de tudo isso, mas de repente você começa a criar a sua própria situação. Na *Ioga* ou em qualquer tipo de filosofia é a mesma coisa.

Hoje em dia a relação que tenho com a espiritualidade é de uma total ciência de que o mundo é muito complexo e a realidade está muito diferente do que a gente esperava. Sei que existe, sinto isso profundamente, um mundo muito maior do que aquilo que estou vendo, que estou vivenciando, que estou conseguindo captar. Um mundo muito maior do que o meu sentimento de sensibilidade, meu sentimento de amor, meu sentimento de ódio, seja lá o sentimento que eu tenha, mesmo nessa minha devoção a esse mundo, esse me jogar sobre ele. Então, mais uma vez, a minha relação com a espiritualidade é exatamente essa: com licença. Ou seja, não dá para entrar nesse mundo arrogante, tem que pedir licença.

G – Tu pensas na morte?

NF – Penso, já fiz vários trabalhos sobre a morte. Mas acho que quando você sente que realizou muita coisa, acho que está na hora. Tenho essa sensação, não

sei como vai ser quando me deparar direto com a morte na minha frente. Só espero não ter uma morte que eu saiba, como um câncer ou como uma coisa que você sabe o seu limite de vida. Mas se tiver também, deve dar uma profundidade incrível. Eu fiz a minha vida toda como se eu fosse morrer no dia seguinte. Todas as minhas opções, vir morar aqui, nessa barra pesada... Percebi que aqui ia sair o meu trabalho, aqui ia sair a minha visão de vida. Joguei fora várias coisas, o marchand que me lançou, a geração 80 que queria me pulverizar naquilo, etc. Como fui jogando fora tudo isso, a sensação que eu tenho é que, tudo bem.

Meu pai morreu de câncer, minha mãe morreu de câncer, outras pessoas próximas têm câncer, então é uma doença que está muito próxima a mim. Vi pessoas muito queridas passarem por isso, acompanhei muito de perto. A sensação que tenho é que eu não fui deixando coisas que eu gostaria de ter feito. Ou seja, se eu morrer amanhã, tudo o que eu queria fazer eu fiz até esse momento. E todas as decisões que eu tomei foi pensando que eu ia morrer amanhã. Vou morrer no meio do mato ou vou ficar aqui (no meio da arte) para ser um artista super famoso? O que eu quero: a arte ou ser um artista famoso? Quero a arte, então o meio do mato talvez seja melhor. Então vamos para o meio do mato. Ou seja, essas atitudes não são maiores nem menores, são só opções, mas são opções que eu acho que no dia que os meus valores forem para “casa do caralho” – porque na hora da morte acho que todos os seus valores vão para “casa do caralho”, só fica a tua relação intensa com a tua vida –, acho que todas as minhas pequenas decisões foram muito o que eu queria. Agora, quanto ao medo de mudar de situação, não sei como vai ser se deparar com isso. Mas dizem que é muito sublime, que você vê toda a sua vida muito rápido, que quanto menos apegos você tiver aqui mais rápido você se solta. Eu acredito nisso, agora, espero não ter medo nesse momento de você cair num buraco que você não sabe o tamanho que é. Espero que eu tenha esse ato sublime. Já fiz vários trabalhos sobre a morte, teve uma época da minha vida que eu fiz uns desenhos de grafite negro, negro, negro, que era exatamente essa ideia.

G – Aqueles do início, que tu mostrou na galeria do Jean Boghici?

NF – Não, um pouco depois vieram uns desenhos pretos, tão pretos que até eu

me espantava no início. Depois, comecei a ver que era a coisa com a morte. E acho que esses anos, agora, são muito interessantes porque eu saí jogando o melhor do meu trabalho fora, saí pelo mundo fazendo isso, só ficou o pensamento. Então, de tanto que você faz, reflete no seu interior. Arte é muito gozada. Esse negócio de arte e vida não faz muito a minha cabeça, mas existe.

De tanto que eu joguei minhas coisas fora, isso se refletiu. Nesses três últimos anos eu joguei o trabalho fora, fui jogando fora as peças, ou fui destruindo e fazendo de novo, fui pensando em vários jeitos de mudar o trabalho. Às vezes, mudando a forma, às vezes jogando fora, às vezes construindo um igual e jogando a imagem fora. Fui jogando o trabalho fora de todos os jeitos possíveis.

G – O osso da série *Gênesis* está no tronco de uma árvore aqui na tua casa né?

NF – Sim, botei naquela árvore, que é um Jequitibá. Acho que com isso vou criar o *Gênesis* dentro do outro e do outro e do outro. Isso viveu sete anos dentro da Miúda, que era a segunda cachorra. O primeiro implante deu errado porque o Buda implantado tinha que ser igual parafuso cirúrgico e o primeiro não era. Então, eu fiz de novo nessa cachorra e ela ficou sete anos comigo, depois morreu e ficou enterrada por dois anos. Aí peguei o osso e um dia tive a ideia de botar dentro da árvore, para ele sumir dentro da árvore.

G – E os outros trabalhos dessa série, o da ostra....

NF – O da ostra eu nunca fiz, tenho muita vontade de fazer. O primeiro convite que me vier meio fresco, vou mandar o trabalho da ostra. Ou seja, um trabalho que não vai ser imediato, vinculado a um convite, que geralmente quer mostrar algo rápido. Por exemplo, se recebo o convite de um centro cultural de banco. Se falo que o trabalho é o da ostra, terei que viajar não sei para onde, ir num jardim de ostra, botar a ostra implantada e esperar três anos para dar o trabalho. Ou seja, é um jeito de pegar todos esses processos burocráticos dessas instituições e dar uma volta na instituição e mandar ela esperar. Acho bonito isso, você cria um trabalho dentro deles mesmo.

G – De qualquer maneira esse trabalho existe já há bastante tempo como ideia e tu tens vontade de fazer.

NF – Tenho vontade de fazer esse e o da gangorra, colocar numa gangorra um cubo e do outro lado um vaso enorme de mármore, com uma árvore dentro. E aí a árvore vai crescendo e o trabalho vai acontecendo. Pode ser na própria arquitetura, vai crescendo e vai rasgando a arquitetura. Ou ter um braço enorme e na medida em que a árvore cresce e pesa, esse cubo vai indo até o teto. Questões de tempo... São bonitos, são dois trabalhos que quero fazer.

G – Quais são as tuas leituras?

NF – Leio muita filosofia e poesia. Mas não gosto de ler em outra língua, até leio em inglês, mas não é uma língua que me dá prazer, e espanhol é o mesmo que português pois morei muito tempo em país de língua espanhola. Quando era garoto, dos 20 anos até os 26, li muita psicologia, inclusive fiz parte do grupo da doutora Nise da Silveira, foi lá que conheci o Lula Vanderlei, um dos meus grandes amigos. Ele é artista, psiquiatra e depois trabalhou com a Lygia Clark, estruturou toda a teoria da Lygia.

Depois li muita filosofia e durante a minha vida toda li muita poesia. Leio poesia constantemente e temos a sorte de ter grandes poetas em português, é uma língua de poetas. (Fernando) Pessoa é uma coisa que a gente pode ler todos dias e vai ser praticamente a sensação de estar lendo pela primeira vez. É só quando você lê pela quarta ou quinta vez que você já sabe do que se trata.

G – E essas leituras, tu relacionas com o teu trabalho de maneira direta?

NF – Li muita coisa espiritual também, mas boa espiritualidade. Diretamente não, mas acho que muitas soluções dessas, ou algumas soluções dessas, de romper com a composição, me alimentei de relações de filosofia ou de coisas espirituais. Por exemplo, a *Mesa*, ali são 11 árvores de cada lado, podia ter botado 30, 40, mas não, foram 11 e isso definiu o tamanho da mesa. E defini 22 porque 22 é o número de letras do alfabeto hebreu. Esse alfabeto é muito bonito, não é só a letra sozinha que tem significado, tudo tem significado, a quantidade de letras, as composições entre elas, as relações das letras, os números das letras, a forma da letra, ele é todo estudado. Eles consideram que existem três letras mães, que são as três que originaram todo o alfabeto, sete letras duplas, ou seja, letras com

dupla percepção de significado e 12 letras simples. E eles falam que 22 é um número que está relacionado ao poder, não o poder no sentido de domínio, mas no sentido de criação. Achei isso muito bonito e defini as 11 árvores de cada lado. Então, algumas soluções saíram de filosofia ou de coisas mais espirituais, sempre que eu tinha uma questão de composição partia de alguma referência dessas. O processo de definir os 23 graus como ângulo de algumas obras é muito parecido com o processo de definir o mármore de Carrara ou grego. Para mim parecia uma babaquice chegar num lugar e ficar girando o objeto pra encontrar o melhor modo de deixá-lo no espaço, aí pensei em colocar o objeto na inclinação do sol.

G – Algo para evitar um olhar meio de decoração, de definir como fica bem alguma coisa num lugar.

NF – Exatamente. Eu calculava em que posição estaria o sol na hora da exposição, mas isso não dava muito certo. Aí passei para a hora do eclipse em relação a terra mais a inclinação de norte e sul. Mas aí eu tinha que chamar um astrônomo para me ajudar, pois o cálculo era muito complexo. Para não ficar sempre dependendo de alguém, acabei por definir os 23 graus. Ou seja, posição: 23 graus, espaço: coordenada. Então o processo de pensamento é muito próximo, mas cada passo exige uma criação, uma percepção. Mármore: Carrara, eu faço uma escolha, não mais.

Você definiu muito bem nessa coisa de decoração, de uma coisa ficar mais bonito assim ou assado, que é uma coisa que os artistas contemporâneos fazem constantemente e não se dão conta. Ou seja, há um processo mental pseudo-intelectual enorme, mas que na realidade, no dia a dia, é puro feijão com arroz, não há essa fricção elevada ao extremo.

G – Falta embate do sujeito com a sua própria obra.

NF – E com o pensamento que está na volta. Tudo em um processo extremamente sensível, porque as últimas palavras são de sensibilidade.

Lembro que eu estava fazendo uma exposição no Paço (Imperial) e o trabalho não cabia no espaço. Um dos trabalhos fazia parte da trilogia do tempo, eram umas mesas com as plantas dormideiras. Existia ali toda uma parafernália formal, as

mesas eram estudadas, estavam dentro de cubos com uma determinada medida, os pés eram grossos, formas extremamente agradáveis ao olho. E as dormideiras são hormonais, funcionam por hormônio. Mas tudo o que acontecia naquele trabalho só tinha importância quando a mesa pendulava, batia na dormideira e elas se fechavam. Ou seja, esse instante era o ápice do trabalho, mesmo que você não soubesse, você podia fazê-lo na cabeça e virava o cume do trabalho. Então, o trabalho era sobre o tempo e o tempo era sobre o instante e isso era o que mais me fascinava no trabalho. Na hora de levar para o Paço, ele não podia ficar no andar superior pois era muito pesado e no térreo também não rolava, pois tinha que ficar sozinho, é um trabalho que não conversa com ninguém, só com ele mesmo. Então, eu tive que repensar a montagem do trabalho. Como a questão da cruz estava ligada a questão do tempo, comecei a repensar e construí uma cruz numa direção norte-sul que não era a direção do museu, e assim a obra estaria torta dentro do museu. Enfim, na hora que defini tudo lembro de me dizerem que eu devia por mais para cá, mais para lá, e me dei conta que, apesar daquelas pessoas serem extremamente contemporâneas no sentido da arte, ou seja, já terem vivido um pós-minimalismo, um pós-conceitualismo, já terem convivido com isso e isso já estar assentado, ainda estavam preocupadas em como arrumar as coisas dentro da sala. Lógico, sempre vai ter gente preocupada com a disposição das coisas dentro da sala, mas vai ser muito mais interessante que as coisas dentro da sala também te respondam conceitualmente.

G – Partir do objeto para definir o espaço.

NF – Isso. Continuar pensando até que a solução visual, formal, também te responda conceitualmente. Ou seja, você pode simplesmente olhar para ela e ter o prazer de olhar para ela, mas você também pode olhar para ela e ela também te responder em termos de estrutura de linguagem. Me dei conta do quão acadêmico é essa atitude do “chega para cá chega para lá”. É atitude do decorador.

Não é porque você é um artista contemporâneo que pode fazer isso e está tudo certo. O barato é você solucionar isso com o pensamento. O grande desafio para mim, depois de tudo isso, é continuar a olhar com o olho. Percebi que esses agregados conceituais ou esses agregados de significados vão se tornando tantos,

tantos, que numa hora perde total. Quando tem muita palavra, perde a conexão e você olha de novo. A gente sabia olhar até a arte moderna, a gente aprendeu a olhar com a arte moderna.

Depois, décadas de 50, 60, 70, os artistas trouxeram tantas questões novas, incorporaram tantas coisas que, hoje em dia, a história da arte é extremamente presente à gente. Eu sento aqui e a história da arte está do meu lado, quase disputando o lugar que eu estou sentando. Ou eu me harmonizo com ela ou dou um chute nela. A gente vive do lado do crítico, do lado do curador, do lado do outro artista, que pensa, e eu procuro responder a isso tudo. Ou seja, o meu trabalho vai ser lido completamente em relação. O dado de informação hoje é muito grande, a discussão teórica é extremamente complexa e linda. Ou seja, o buraco é muito mais embaixo e logicamente muito mais emocionante, porque há um pensamento. Então, a gente não olha mais, perdemos o olhar, estamos extremamente mentais. Hoje, o grande desafio é exatamente isso, apesar de tudo isso, voltar a ver.

Percebi que podia adquirir significados construindo situações mentais complexas, para ter tanto significado, tanto, ao ponto de numa hora não ter mais nada de significado, e quando não tem mais nada você consegue olhar de novo. Esse é o meu mergulho.

G – E acaba sendo o paradoxo do teu trabalho.

NF – É, por isso que ele tem que ser formal de novo. É você ver, por exemplo, aqueles cubos um dentro do outro (*Vazio Sexo*). Aquele cubo é a síntese desse trabalho, desse cubo reconstruo essa forma, abandono essa forma sem ter que abandoná-la no mundo, e crio uma outra forma. Essa outra forma é inteira, é uma aliança, mas em nenhum momento ela é um círculo, mas é circular na cabeça. Ela nasceu de uma forma e tornou-se forma de novo, é inteira, é um cubo. A inteireza dela, por não ter emendas, vira um símbolo. Ou seja, um símbolo calcado de todos esses pensamentos, mas mesmo sabendo desses pensamentos todos, é algo para ser olhado. No final, é para ser olhado como se olha um Brancusi. Porque há um poder formal tão grande em Brancusi que você começa a olhar e quando vê está num buraco negro. Você esquece se está numa sala de 500

metros quadrados ou numa sala pequena, e tudo o mais. Hoje não tem mais isso, porque os caras vão olhar um artista e já começam a dizer “isso saiu daqui, isso saiu dali”. Planificou-se o artista e não se olha mais.

Penso que o grande desafio é novamente construir uma forma, apesar de tudo isso. Eu uso essa parafernália sabendo que o cara vai ficar olhando e pensando, você usa esse tempo dele olhar, dele pensar, pra que ele possa novamente ficar olhando, olhando, olhando. E aí a forma tem que existir para ele estar olhando.

Nunca vivemos momentos onde o pensamento teórico da arte e o pensamento histórico da arte fossem tão presentes, o que é muito bonito. Mas temos que tentar pegar toda essa história e teoria e novamente sensibilizá-la. Para isso, tem que levar para o olhar, porque é lugar comum: a gente é do olhar.

G – É um pouco o lugar onde é possível uma materialização dessa experiência e desse pensamento do artista.

NF – Isso me faz pensar no papel dos curadores. Algumas coisas que são feitas, se fossem feitas por algum artista, o artista receberia uma porrada porque entre o que você pensa e o que você está fazendo, vale o que você está fazendo. Entre o que você está pensando em curadoria e o que você está realizando em curadoria, dá uma diferença e isso chama-se arte. Ou seja, arte tem que existir, o pensamento tem que existir na plenitude do objeto, para que, através do objeto, eu procure o teu pensamento. Mas Bienal é esse espetáculo que não responde.

G – Se chamam é legal, mas é quase melhor que não chamem, é mais ou menos isso?

NF – Não, não é isso. A questão é que nível de resposta você daria nessa altura do campeonato? Porque a resposta que você está dando é muito um eco sobre você, muito sobre o seu pensamento. E, de repente, tenho que responder ao pensamento da exigência de fora. Nesse exato momento a exigência de fora oportuníssima é muito difícil.

Foi fundamental ter parado um pouco esse ano e ter feito o *Vazio do Sexo* novamente. E não conheço um artesão que faça isso, nem na Itália. Quando fui

para lá fazer o anel (das *Cavaliças*), foi uma complicação. Inclusive, deu um certo orgulho quando senti que estava levando um problema para os italianos, pessoas que estão fazendo aquilo o dia inteiro. Para eles, qualquer ideia, a princípio, é executável.

Mandaram me chamar pois já era o terceiro bloco que iam começar a tornear e como ele estava apresentando algumas trincas, queriam que eu me responsabilizasse pessoalmente. Aí tive que ir lá, estudamos as trincas, chamamos um velhinho artesão de lá para dar a sua opinião, até que definimos fazer com aquela peça mesmo. Eu tinha levado um livro para dar de presente para o italiano, e nesse livro tinha a imagem do *Vazio do sexo*. Falei que era um bloco único e tal, e o cara ficou impressionado. Levantei para tomar um café e quando volto, está lá o velhinho de óculos tentando ver se tinha ou não uma emenda na forma! Aí me dei conta, inclusive, do nível artesanal do trabalho que eu estava realizando.

Transformar essa ação da arte em uma ação tão violenta que você seja obrigado a perceber que você está vendo a mesma coisa, ou seja, você só vai ver a arte quando você tiver uma atitude mental. Você só vai ver aquela forma quando você entender que a forma é inteira. Mas a forma desde o início é a mesma até o momento que você percebeu ela. Ou seja, a arte sempre é a mesma, a gente é que vai acrescentando, vai conseguindo ver mais.

Ao mesmo tempo, levei o artesanato a um ponto que nem um velhinho barra pesada italiano acreditou, estou respondendo em tudo quanto é nível. Ou seja, até quando caiu para o nível artesanal, o nível mais chulepa da arte, o velhinho que só faz isso o dia inteiro também está levando um susto. Então comecei a sentir que estava tocando em questões muito sublimes da própria arte, estava levando a um grau extremo. Falo isso sem arrogância, porque é mesmo. Senti que estava respondendo para o artesão na linguagem dele muito alto, para um teórico respondia na linguagem dele muito alto, e para mim mesmo estava respondendo numa linguagem que, para mim, era nova. Não sei se outro artista fez isso, mas para mim é nova.

No fundo, isso tudo só tem valor realmente quando ajudar a mudar o nosso

caráter. O grau de intensidade que eu lido com isso, o grau de intensidade que você vai ter que lidar com o seu mundo. O que me deu força na vida não foi o que as outras pessoas fizeram em arte, o que me ensinou na vida foi o jeito que abordaram as questões.

Isso é o que vale, ver que uma pessoa chegou a um estado desses de intensidade. Isso é um parâmetro. Posso chegar no meu processo a um estado de intensidade, talvez mais ou talvez menos, mas sei que existe essa comunhão, esse deleite de estar fazendo. E se esse deleite tão complexo muda o caráter, então só vou mudar o caráter através de mim mesmo, das minhas ações. Você só vai mudar o caráter através das suas ações, dos seus propósitos, acho que aí está o valor das coisas. O resto todo, todas essas discussões de arte são para dar profundidade, para dar noção de intensidade.

Acho que o que a gente aprende com outras pessoas, sejam artistas, filósofos, poetas, é essa intensidade levada ao extremo, que no fundo reflete no seu caráter – não é arte terapia. Você vai afinando tanto o que você faz que sente necessidade de afinar o seu caráter, de afinar o que está em volta.

Acho que tudo o que estamos conversando tem o seu valor no sentido de criar intensidade, mas o barato é quando essas intensidades voltam na estrutura do caráter da pessoa. O que não quer dizer que o cara tem que ser bonzinho. Sérgio Camargo, quando queria ser sacana, era o maior que existia. Mas em compensação era um cara de um grande caráter, você via que a distância entre o que ele pensava e o que ele fazia era mínima.

A única coisa que tem valor para mim é essa relação profunda com as coisas. Você fez aquela pergunta da morte, se eu morresse amanhã eu faria isso? Essa é uma pergunta que eu me faço desde meus 20 anos e todas as minhas grandes decisões foram sempre assim, se eu morresse amanhã eu faria isso? Aí, se a resposta é sim, eu vou lá e faço. Isso foi desde a minha primeira exposição. Quando eu fiz minha primeira exposição e deu aquele burburinho, vi que se eu seguisse aquele caminho eu ia virar uma Ivete Sangalo. Nada contra Ivete Sangalo, mas não era o que eu queria. Senti isso e falei não, virei minha vida toda. Vim morar aqui, parei de tomar drogas, decidi que se era isso que eu

queria, ser artista, ia ser a sério. Fiquei vegetariano, achei que no pacote era legal. Então eu poderia ter construído outra coisa, mas construí por aqui e foi um caminho muito árduo porque teve épocas que ninguém dava bola para o que eu estava fazendo, pelo contrário. Mas hoje sinto que sedimentou.

G – Essa medida da morte é interessante, já que ela é iminente e é um bom peso para orientar as ações.

NF – O barato da morte é que ela dá um valor, o que tem valor fica e o que não tem vai embora. E a gente está vivendo momentos onde tudo vale e nada vale, não tem parâmetro. Então, o barato da morte, ou seja, das situações limite, é que a partir dali tudo muda. É muito difícil saber o limite das coisas, ainda mais quando se lida com grandes profundidades. Então, o barato da morte é ela ter me dado esses limites. E se eu morrer amanhã essa paixão está valendo? Se sim, vamos lá, se não, paramos por aqui. A morte, de um certo jeito, sempre foi muito simpática a minha pessoa.

Agradecimentos

Ao Nelson Felix, por ter recebido esta pesquisa com carinho e atenção; por sua amizade.

À Sônia Salzstein, por sua leitura incansável e desafiadora.

À Melanie Pereira, sempre junto.

À Dora Longo Bahia e ao Tadeu Chiarelli, por seus valiosos comentários e sugestões.

Aos professores, alunos e funcionários do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

À Mônica Zielinsky, primeira pessoa a acreditar na pesquisa.

Ao Justo Werlang, por generosamente compartilhar comigo preciosidades da obra de Nelson Felix.

Ao Luiz Roque: hospedagem, discussões e beberagens no COPAN durante todo o tempo da pesquisa.

Ao Michel Zózimo e à Fernanda Gassen, pela ajuda fundamental na finalização da tese: diagramação, leitura comentada e correção do trabalho.

Ao Eduardo Montelli, por transformar o mapa em imagem.

Ao Paulo Miyada, pela Rádio Batuta.

Aos meus amigos do coração: Eduardo Veras, Eduardo Wannmacher, Eduardo Haesbaert, Elida Tessler, Felipe Diniz, Fernanda Albuquerque, Jailton Moreira, Marta Biavaschi, Milton do Prado, Romy Pocztaruk. (Luiz, Michel e Fer novamente!).

Aos meus pais, Dorotéia e Wanderlei, pela vida inteira; e aos meus irmãos, Janaina, Pablo e Pedro, por mergulharem fundo em suas vertigens e me estimularem a fazer o mesmo.

Aos meus amigos (e sogros) Maria Aparecida e Enéas, por suas contribuições inestimáveis com as meninas e com a bibliografia; e ao meu cunhado Diego, pela forma-sonata.

Agradecimento eterno

À minha santíssima trindade, meus amores, meu fio-terra desencapado – Fabiano, Maria Clara e Ana, que nasceu no *espaço entre* da tese.

Ao som de e com:

Mulheres de Péricles, [Péricles Cavalcanti] (primavera de 2012)

Leminskankções [Estrelinski e/os Pauleiras] (Agosto de 2014)

Ringleader of the tormentors [Morrissey] (abril de 2006)

E a série *RuPaul's Drag Race*

_____◇_____

[Times New Roman/Verdana] [Pólen 90g/ CollorPlus 70g] [miolo costurado/ capa dura/ tecido em algodão]

_____◇_____

Editado em Porto Alegre, 2015