

Transgressão e tempo na poética de Nelson Félix:

fragmentos de uma longa conversa

[dossiê]

Nelson Félix

Nasceu no Rio de Janeiro em 1954. Iniciou sua formação com Ivan Serpa no ano de 1971 e sua primeira exposição individual foi realizada na Galeria Jean Boghici no Rio de Janeiro, em 1980. Recebeu bolsa do Ministério da Cultura Francês e o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte- APCA, em 1989. Ganhou a Bolsa Vitae de Artes em 1991. Em 2006, o Ministério da Cultura/FUNARTE, lhe conferiu o prêmio de Conjunto da Obra - Marcantonio Vilaça.

Iracema Barbosa

Artista plástica, doutora em Artes Plásticas e pesquisadora associada ao laboratoire l'œuvre et l'image (EA 3208), pela Université Rennes 2, na França e atualmente professora no Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.

Resumo. Esta entrevista trata de certas noções que norteiam escolhas realizadas pelo artista Nelson Félix. Noções que se relacionam com a música, a poesia e a espiritualidade, abordando as ações que este empreende na realização de seu trabalho e os embates para integração do mesmo nos lugares específicos escolhidos para sua instalação. Entrevista realizada no atelier de Nelson Félix, em agosto de 2009, por Iracema Barbosa, inscrevendo-se na tese de doutorado intitulada *Poétiques de la Répétition*, defendida em novembro de 2012, na Université Rennes 2, França.

Palavras-chave. poética, processos, criação, instalação.

Transgression and time in the poetic of Nelson Félix: fragments of a long conversation

Abstract. This interview comes to certain concepts that guide choices made by artist Nelson Félix. Concepts that relate to the music, poetry and spirituality. Addressing the actions that it undertakes in performing his work and engagements for integrating even in specific places chosen for his installation. Interview conducted in the atelier of Nelson Félix, in August 2009, subscribing to doctoral thesis, defended in november 2012, at Université Rennes 2, France.

Keywords. poetics, processes, creation, installation.



Iracema Barbosa [IB] Como você vê a relação dos seus trabalhos com os lugares, que não são *sites specific* nem *plácidos* lugares de instalação da escultura? Expresso minha sensação da força de sua ação nos ‘espaços’. De uma força que resulta de gestos como: empurrar, fincar, ondular, esculpir e até abandonar o trabalho, conjugando tais gestos à própria resistência dos materiais: as vigas, o mármore, os pinos, as placas e as árvores.

Nelson Félix [NF] O trabalho mostra aos olhos várias questões, que se sucedem e se misturam, e que se tornam visíveis no próprio trabalho. Elas estão ali, é um exercício ‘de calar a boca’. É difícil falar de uma coisa sem falar de outra. São vários significados que vão se transformando em outros significados, são tantos significados que eles se anulam. É um horizonte construído que retorna ao olhar, e se torna horizonte de novo.

Houve um momento em que tudo era *site specific*. Era também uma circunstância do mercado de arte. O curador dizia, ‘você vem aqui e faz um trabalho’, o que facilitava tudo. Isso começou a me incomodar. Me parecia que ali estava havendo um erro. Mas a conquista do *site specific* foi um dos acontecimentos mais interessantes do século passado (XX), a recuperação de uma coisa antiquíssima... Os druidas faziam isso, os gregos faziam isso, os romanos faziam isso. Foi incrível aquele pessoal dos anos 1960/70 nos Estados Unidos, mas depois virou um ‘feijão com arroz’, uma coisa banal. E aí o artista chegava lá no lugar e compunha no espaço, do mesmo modo como se compõe uma pintura numa tela, um desenho num papel. Vi que a questão da não composição me interessava.

Compor num *site specific* não é mais desbravar nada. Então fui descobrindo que poderia criar situações para ‘passar a perna’ na composição, o que também não é uma coisa nova, pois foi o que fizeram os minimalistas, criar objetos seriados, não construir com a mão. Percebi que estava me deslocando muito pelo mundo e havia uma coisa abstrata, que é a coordenada, que na realidade é um acordo. Um lugar que não existe, que é mental. Utilizando o sistema de coordenadas eu me liberava da composição, eu não tinha mais que escolher onde ia colocar o trabalho.

[IB] De uma certa maneira, foi assim como os construtivistas se serviram da geometria para se liberarem das relações fundo-figura e das antigas normas de proporção.

[NF] Penso que esta maneira de proceder (através do acaso da escolha do lugar) é como pensar uma pintura, ela pode estar em qualquer lugar, o trabalho é centrado nele mesmo.



É, foi por implicância com a composição e com o *site specific* que comecei a trabalhar assim e a viajar ainda mais pelo mundo. Mas não tem jeito, a gente sempre vai estar compondo. Mesmo que eu esteja inconsciente disso, minha própria ação pode ser lida como composição.

[IB] A composição tem a ver com uma certa organização que a gente quer dar ao mundo.

[NF] E se a gente dá ou não dá, de qualquer maneira vai ser lido assim. É igual à morte, é igual a respirar. Posso estar ciente ou não, mas todo mundo vai saber que respiro, não vou brigar. Há duas maneiras de você fazer face a uma situação: ou você se harmoniza com ela ou vai de encontro a ela. Quando elas são maiores que você, o único jeito é você se harmonizar a ela. Faz parte da minha condição de artista, assim como faz parte da minha condição de ser humano morrer e respirar.

Pensando sobre esta questão da composição e do lugar, considere que, se existe um lugar perfeito no universo, anterior a qualquer ser humano, é o eixo do sol e da Terra. Daí pensei em colocar uma peça na posição do eixo do sol, escolhendo uma posição que é anterior a qualquer existência e que é perfeitamente alinhada ao sol. Foi a partir dessa experiência que comecei a reparar nos 23°, que é o ângulo de inclinação da eclíptica, ou seja, da inclinação do eixo da Terra em relação ao sol, graças ao qual a gente tem todas as belezas da natureza: as estações do ano, as safras, as frutas, as diversidades da natureza que criam uma beleza, talvez a beleza primeira da Terra. Como o Ronaldo Brito escreveu: *corrigindo pelo erro*, ou seja, graças a este erro que a Terra tem em relação ao sol é que a beleza acontece.

O mais incrível é que depois eu li um trabalho sobre um povo primitivo africano que sabia que as cruzes – as cruzes são símbolos poderosíssimos de marcação e de predestinação, se marca um lugar com um X – eles sabiam que a cruz aparecia na Terra e no céu, neste deslocamento de eixos. Esse povo acreditava que todo o trabalho do ser era de se torcer para se equilibrar em relação à posição do sol.

Miró dizia que não era surrealista, mas ninguém ouvia. Como esse trabalho, que eu não chamo de instalação, mas não adianta, todo mundo se refere a ele como instalação.

(...)





Fig.1- Nelson Félix: *Mapa de Cruz na América*, 2001.

A cruz origina o quadrado, o quadrado são cruzeiros. Eu tinha um desconforto com a cruz, sei lá, por pertencer a um ‘mundo católico’. Assim como, se eu fosse oriental, talvez não tivesse trabalhado com a imagem do Budha. Eu olhava a cruz com muito sofrimento, o que é ‘uma coisa muito católica’. E, na realidade, tenho hoje em dia uma visão completamente diferente em relação à própria crucificação do Cristo. Penso que é um ponto culminante de uma religião, uma sublimação. E *Ele*, como um verdadeiro *yogue*, nem sentiu dor, simplesmente ocorreu uma transmutação. Demorei muito a entender as coisas desse jeito. O que veio também da relação que percebi entre a cruz e o quadrado, pela forma. Isto não é arte em si, mas é daí que sai muita coisa.

[IB] Percebo que seu trabalho provoca um questionamento sobre aquilo que está dentro e aquilo que está fora. Como o *Grande Budha*, você não sabe se é a floresta que está fora do trabalho ou se é a árvore que, com sua intervenção, sai da floresta.



[NF] Esta foi uma ideia presente na realização desse trabalho, que surgiu em 1986 e só aconteceu em 2000. Eu dizia transgressão, por levar de um ambiente para outro, pelas ações, como você falou, de furar, penetrar fincar, uma aparente agressividade.

É uma longa história, e nem sei se é o caso trazê-la aqui, pois pode reduzir a compreensão ao invés de ampliá-la. Mas há algo que existe na gente, como uma vela que pode ou não se acender. Não gosto de chamar isso de talento, porque vai além disso. Por exemplo, na espiritualidade que me foi oferecida pela família havia algo que me era desconfortável, mas um dia percebi uma relação maior com a espiritualidade. A espiritualidade era uma coisa corriqueira, tratar bem o vizinho, desenvolver seu próprio caráter, procurar um sentido em seu próprio processo interior. Essas questões começaram a me perseguir e comecei a procurá-las sem preconceito. Comecei a ver que meus amigos dificilmente entendiam isso, ou entendiam e não respeitavam, isso com 15 anos. Aí fui viajar, morar numa comunidade e me deparei com o pensamento oriental. Até então minha espiritualidade era meio amorfa, seguia no sentido de aguçar as percepções. Percebi que a espiritualidade não era ficar ‘quietinho, bonitinho’, era sim um profundo embate com você mesmo, você vencer determinadas coisas de que não gostava em você e cultivar coisas que gostava, mas isto era muito difícil, pois facilmente você cai em vícios de linguagem, vícios de comportamento. E isso é fascinante, fazer arte nesta intensidade e trabalhar a mim mesmo nesta intensidade, isto é desafio, nisto vale a pena colocar a vida. E um leva ao outro, porque, no mundo de hoje, levar a arte nesta intensidade é difícil. Percebi que ‘o cara pode estar quietinho, mas o pau estar comendo ali dentro’. É por isto que os trabalhos são assim. Acredito que, na beleza, na beleza estética, filosófica, ‘o pau tá sempre comendo’. Não há beleza sem uma transgressão, uma total reorganização de tudo. E reorganizar coisas não é fácil, mudar as estruturas não é fácil. Para mim, isto é espiritualidade: esta ação forte sobre você mesmo. O *Grande Budha* se originou daí, dessa transgressão. Percebi que as duas coisas que minha vida tocava, a espiritualidade e a arte, eram onde havia as maiores transgressões. Observei como os povos tratavam os corpos nas diferentes culturas religiosas, como os índios australianos cortavam o corpo, as mulheres da Birmânia colocando coisas nos pescoços, as japonesas diminuindo os pés.

No *Grande Budha*, aquela árvore vai crescer e comer aquelas garras todas, ela vai voltar a ser árvore. Assim acontece que, desde o início, esta ação está perdida, assim como uma árvore está perdida no meio de uma floresta, é uma



experiência de perder o que já está perdido. É se definir pelo que não está definido, como em Fernando Pessoa, ‘eu sou aquele que eu não fui’, como a arte moderna, que frequentemente se definiu por aquilo que ela não queria que fosse.

Esta árvore é um mogno. Como disse, é um significado dentro de um significado, dentro de um significado. Originalmente pensei em fazer com jequitibá, que é uma das maiores árvores da floresta daqui, mas, quando cheguei na Amazônia, fui informado que o mogno era como o leão na savana, a mais bonita e que não podia mais ser cortada, de jeito nenhum, porque está em extinção.

[IB] Você falou do sol, da floresta, dos pampas, do deserto, da praia, mas essa valorização da paisagem não é da ordem da contemplação nem da representação. O seu trabalho, pelo que percebo, opera à escuta de certos processos que a gente percebe na natureza e também nos materiais. Assunto que encantou os artistas de todos os tempos. Não sei se estou certa ou não, mas o que gostaria de saber é como você percebe esta sua relação com a natureza-natural.

[NF] Não é uma coisa a priori para o trabalho, mas se eu falar que não existe relação, estaria errado. Uma vez me contaram que Mondrian comia de costas para a janela, portanto muitos trabalhos dele foram inspirados em árvores. Me parece uma coisa natural.

Mas, por exemplo, o Grande Budha está inserido num trabalho maior, que é a *Cruz na América*, onde se inscrevem: *Grande Budha*, no Acre; *Mesa*, no Rio Grande do Sul, e os dois trabalhos do *Vazio no Coração*. Um na floresta amazônica, outro nos pampas, outro no deserto e outro na praia. Ali trabalhei com quatro paisagens diferentes. Mas me considero um artista abstrato, profundamente abstrato. Porque as questões vieram das coordenadas. Eu trabalho com formas que já existem, não estou criando formas. Mas no fundo eu acredito que é tudo o mesmo pensamento, se vai pra lá ou pra cá, tanto faz trabalhar com a forma de um cubo, círculo ou um calcanhar, uma glândula, ou nariz. Na realidade, o jeito de lidar com aquilo é que é abstrato. Me sinto de uma família de artistas do início do século XX. Porque, quando parto para o mundo, parto com coordenadas, para situações onde a forma vai se explodir ou se quebrar, que já é um segundo procedimento de lidar com a forma abstrata.

[IB] Mas no *Grande Budha*, o trabalho compreende o crescimento daquela mogno, assim como na *Mesa*, envolve o crescimento das figueiras.





Fig.2- Nelson Félix: *Mesa*, 1997-1999, placa de ferro e figueiras, 0,90 x 51 x 2,50 m, S 29°50,045' x W 57°06,249', projeto Fronteiras, Instituto Itau Cultural, Uruguaiana, RS. Foto tirada em 1999.

[NF] Entendo, mas cheguei aí por que precisava do tempo! Queria um elemento que fosse maior do que nossa compreensão visual. No fundo é tudo poesia moderna. Ou seja, se você for lá na Amazônia para ver o *Grande Budha*, você não vai ver a obra! Porque o tempo dela é maior do que você. Voltamos a Fernando Pessoa 'eu sou aquele que não fui'. Ou seja, o tempo é tão grande que a gente fica ínfimo. O crescimento do mogno normal dura 400 anos, mas a árvore pode viver de 800 a 1200 anos. Então cheguei aí por um pensamento abstrato da poesia moderna. Para mim, a arte moderna lançou questões fundamentais que ainda estão aí para serem tratadas, sobretudo quando se junta poesia com artes plásticas, como foi o caso no Dadaísmo, no Surrealismo. Me abstraio das coisas e acabo encontrando elementos formais, porque sou escultor, fascinado pelo desenho e pela criação de um objeto.

[IB] Vejo também uma relação com o tempo e com o ritmo nesses seus trabalhos.

[NF] Há sim, uma relação com o ritmo no meu trabalho, pouca gente vê isto. Toquei bateria, fui percussionista. E, no espaço, ou você domina o espaço,



pensa ele, introjeta ele, ou se harmoniza com ele. Os dois procedimentos se misturam e eu uso muito o ritmo. A repetição não veio pelo minimalismo, mas pela música. Aliás, todas as minhas questões vieram da música, foi muito depois que veio a arte. Foi a simplicidade do Caymmi que me apaixonou muito mais, a transgressão de um Jimi Hendrix, isto chegou muito antes para mim, só muito depois fui conhecer Joseph Beuys.

(...)



Fig.3- Nelson Félix: *Mesa*, 1997-1999, placa de ferro e figueiras, 0,90 x 51 x 2,50 m, S 29°50,045' x W 57°06,249', projeto Fronteiras, Instituto Itau Cultural, Uruguiana, RS.

Foto tirada em 2009.

Mas aqui o que me move não é a natureza, é o tempo. Ele pode ser contínuo, não há interferências. Me lembro quando vim para cá, há uns 30 anos, quando comecei e assumi ser artista, as pessoas falavam que era perfeito para um artista. Mas eu queria um atelier, naquele momento eu achava que podia fazer o trabalho em qualquer lugar. Mas hoje, de uns tempos pra cá, este local é fundamental para o trabalho, menos pela questão espacial, e mais pela questão temporal e mental que ele possibilita. A sensação de isolamento é fundamental, e há a sensação de que o tempo tem aqui uma outra dimensão. Nós, como artistas,



não fazemos outra coisa senão decidir. Temos todas as opções e, todo dia, a gente tem que tomar decisões, e a arte moderna ajuda muito, pois ajuda a ver o que não se quer. A arte moderna foi um grande exercício que a gente inventou para nos liberar da subjugação ao mundo físico (intestino, cabeça, olho, bicho, planta). A gente começou a jogar tudo fora, e aí sobrou pouca coisa. A partir daí, você tem que fazer novas escolhas e ver tudo de novo, ou seja você vai se definindo por aquilo que você não é. O *Grande Budha* é uma espécie de canto a isto, a tudo aquilo que não pode ser... tudo que se perde.

[IB] Já que você está falando desta condição de isolamento para a criação e consistência do trabalho, uma questão que tem e não tem a ver com o seu trabalho: como é que um artista como você consegue administrar o trabalho daqui, fora de todos os centros (pois o Rio de Janeiro já não é o centro), localizado a três horas do Rio, e ainda com dificuldades de comunicação.

[NF] O início foi muito complicado. Mas eu trabalhava assim: fazia um trabalho que tinha uma repercussão e me isolava. Isso fez com que eu criasse um tutano, mas era difícil de lidar até interiormente. Era difícil construir uma carreira, era como se estivesse sempre começando. As pessoas me conheciam mas não sabiam como era meu rosto ou até ‘a cara do trabalho’. Por outro lado, hoje adoro aquele momento, por ter me dado um certo isolamento, uma relação diferente com a arte. Tem uma hora que o sujeito esbarra na arte e esta é a hora da carreira. A carreira é quando o indivíduo se junta ao artista. Mas, desde os anos 1990, os artistas associaram um pensamento publicitário à arte, ou seja, o artista percebeu como se ‘coloca um produto na praça’, tudo ficou movido por pequenas grandes ideias, ou seja, uma boa ideia atrás da outra, como na publicidade. Muitos artistas não constroem mais um trabalho, não há mais densidade, não há mais poesia. Tem-se uma boa ideia atrás da outra, e atrás da outra, e o artista fica sempre na superfície da água e em evidência. Talvez, depois de 20 anos assim, pode ser que o artista consiga construir um trabalho, e há estudos sobre isto, é assim que opera a publicidade. Mas acho que tem um outro jeito, que é muito clássico, que é o ato poético, quando os trabalhos vão se tornando um só trabalho. É com esta criação que me identifico. Voltamos à história sobre a relação com o tempo. Se torna difícil falar de uma parte do trabalho sem tocar em outra, ou seja, vai-se criando um amálgama, vai-se criando um sistema de significados. Acho muito interessante esse processo de adensar, não conseguiria ver a arte sem esse processo poético, a arte se auto-inaugura nela mesma. Os publicitários, que também podem ser geniais, são os homens das ideias. Mas existe ainda mais genialidade em se jogar



uma ideia fora, ou deixar ela aparecer o mínimo necessário para que a poesia volte, acho que é isso o que eu busco. Mas construir uma carreira é uma coisa muito simples, é como um jogo de 7 e meio, ou você pede carta ou você blefa... Se tiver as oportunidades, você vai construindo. Mas fazer a arte mesmo, em si, é muito mais complicado, não se sabe aonde ela está te levando. Mas, na carreira, quando você diz não a uma situação que não te corresponde, você tem que criar uma outra situação para você, e isto é matéria, é dinheiro, se você diz não a um valor para pagar um catálogo, você vai ter que arrumar este valor em outro lugar. Isso é administrável. Mas você fazer arte com intensidade, aí já é diferente, é lapidar, não é uma escolha de uma profissão, mas de uma vocação. Não dava para fazer outra coisa que não aquilo. Num jogo, você simplesmente aprende a jogar. Nós, artistas plásticos, talvez sejamos os mais caretas dos artistas, porque a gente cria objetos. Pior, só a arquitetura. É claro que há as experiências de criações imateriais na arte.

(...)

Havia o trabalho *Cruz na América*, e havia um ponto central que eu nunca tinha pensado em fazer nada com ele. Foi nesse momento que veio o convite do Museu da Vale do Rio Doce e, ao mesmo tempo, um convite do Ronaldo Brito para fazermos um trabalho juntos. Achei que havia algo mágico. Havia os quatro trabalhos, feitos nesta sequência: o primeiro, *Mesa* (1997-1999), construído com chapas de aço e figueiras; o segundo, o *Grande Budha* (1985-2000), que é o da árvore na Amazônia; o terceiro, o *Vazio Coração/ Deserto* (1999-2003), a fotografia superexposta, tomada no deserto do Atacama, Chile e, por último, *Vazio Coração* (1999-2004), a bola de mármore colocada na praia Redonda, em Pontagrossa, no Ceará. E havia este ponto central que dava numa cidade chamada Camiri na Bolívia. Foi então que pensei em rebater este ponto para o Polo Norte e também para o outro lado do globo.

Quando vi que o Museu da Vale do Rio Doce ficava a 23°, no mesmo paralelo daquele ponto central em Camiri, isto me deu o trabalho! Então pensei no deslocamento de 23° nas peças dentro do Museu da Vale do Rio Doce. Como as coordenadas são uma coisa que não existe, eu inverti aleatoriamente um número com o outro, o polo norte e o polo sul, e caiu neste ponto aqui, nas Cavalariças. O que eu fiz foi construir um desenho no mundo, o trabalho é um desenho. Porque construo e me desfazo, e a única peça que sobrou foi um anel de mármore enorme. O trabalho será muito simples, mas a montagem é complicada, vai ser complicado colocar este anel lá nas Cavalariças do Parque Lage. Você pode olhar cada trabalho separadamente, como numa exposição, mas para mim é um trabalho só. Ele



pode responder individualmente, mas pode responder no contexto todo. E aí o trabalho vai ‘se amarrando’ no próprio trabalho. E um trabalho que começou com cruz foi se tornando um trabalho de pontos, de uniões, de ligações, de alianças. Há algo que me lembra os aquarelistas orientais, que passavam anos olhando uma paisagem e, num só instante, com traços sintéticos definiam aquela paisagem. É como se estivesse fazendo todo aquele trabalho e, de repente, surgisse uma única forma que me passava a sensação deste todo. Por isso as coisas são interligadas, as formas são únicas. Aquela forma de dois cubos, um dentro do outro, não me saía da cabeça. E tive vontade de fixar e apareceram os pregos. E são esses quadrados e desenhos, que sintetizam minha sensação sobre a experiência das viagens, que pretendo mostrar na galeria. Igual aos aquarelistas. Você olha a paisagem, olha a paisagem e faz um desenho. É muito difícil fazer desenho e escultura hoje em dia, muito já foi feito e continua sendo feito. O único jeito que consegui foi fazer o trabalho como um todo, mergulhado no próprio trabalho.

Entrevista recebida em março de 2014. Aprovada em maio de 2014.

