



O TRABALHO É COMO UM BURACO NEGRO: VOCÊ FICA OLHANDO PARA ELE, A PONTO DE NÃO MAIS TER ESPAÇO A SUA VOLTA

Nelson Felix

Entrevista de Nelson Felix a Arte&Ensaio – com participação de Aline Mielli, Ana Tereza Prado, Elisa de Magalhães, Ivair Reinaldim, Ronald Duarte e Wilton Montenegro – no ateliê do artista, em Muri, município de Nova Friburgo, Rio de Janeiro, em 5 de agosto de 2017.

Ivair Reinaldim Gostaríamos de agradecer sua disponibilidade para esta entrevista. Fiquei refletindo sobre como iniciá-la e levei em conta duas possibilidades: por um lado, o passado; por outro, o presente. Escolhi a segunda opção, justamente porque está nos recebendo em Muri. Desde o início pensamos que seria importante fazer essa conversa aqui, não apenas porque é seu espaço de criação, mas porque é o lugar que escolheu para viver. Então, começamos com essa sua escolha.

Nelson Felix Em primeiro lugar, obrigado por terem vindo. Já são muitos anos aqui, deve fazer uns 34, 35 anos que vivo neste lugar. Morei aqui com família, criamos os filhos e depois segui sozinho.

Vim para cá mais novo, no momento em que despertei ativamente para uma vida espiritual. Fui um militante, um pacifista; fiz parte informalmente do Greenpeace e de outras comunidades que se iniciavam no Brasil. Isso entrou forte na minha vida, assim como a ideia de me entregar por inteiro à arte, e as duas coisas ganharam força ao mesmo tempo e me deram certeza do que fazer no mato. De certo modo, quando relativamente novos, temos algumas noções de determinadas coisas sem muita profundidade; não temos como somar a vida ainda. Você lê sobre, se identifica e absorve teoricamente. Porém, há uma distância entre esse absorver teórico e passar à prática ativa daquilo. No fundo, acho que sou um espiritual prático.

Logicamente, havia uma dicotomia entre essas duas situações: uma me levava para fora, outra me levava para dentro. Achei que se saísse do Rio e fosse para um lugar onde tivesse o controle do tempo, da minha relação com o ritmo do tempo, poderia unir as coisas. Foi o que fiz, vim para cá, mais ou menos com a ideia de tentar transformar esses dois pensamentos em uma coisa só.

Quanto à arte, tinha certeza de que poderia trabalhar em qualquer lugar. Mas depois de uns 30 e tantos anos morando aqui, acoplei essa certeza a outra: ter vivido aqui foi fundamental para o que fiz e faço. Sei que posso trabalhar em qualquer lugar, mas existe algo aqui, da ordem do tempo “contínuo” e solitário, que gerou uma particular densidade.

O início foi difícil; me isolei um pouco. Tinha vários amigos artistas, estava mais presente nos acontecimentos. Mas o isolamento foi bom, pois, com a diminuição dos convites, realmente tive controle sobre o tempo. Construí uma ideia de tempo neste lugar. Aqui criei o que talvez seja o cerne do trabalho que faço, um certo tempo simultâneo e contínuo, não mais em forma de seta ou sequencial. Minha vida e trabalho se mesclaram neste lugar e nessa ideia de tempo.

Há coisas que são decorrentes disso. Sempre desenhei muito, desde de pequeno, e aqui se tornou compulsivo. Hoje em dia, acho que na realidade o que faço é uma espécie de macumba; são impregnações poéticas, e uso o desenho para essas impregnações. Somado a isso, pude desenvolver meu olhar sobre a espiritualidade; esse olhar não careceu de leitura. Em algum momento, esbarrei com a yoga. Existem 18 tipos de yoga, escolhi a Hatha. Ela não é especificamente o que entendemos como algo espiritual, no sentido corriqueiro da palavra espiritual. Por exemplo, não existe Deus na yoga, existe uma espécie de divindade que o ajuda a preencher esse espaço divino, se assim precisar ou comungar. É prática, você fica numa posição e para, aí faz outra e para novamente, extremamente abstrato. Essas posições o induzem a determinadas concentrações; como disse, na realidade não vejo o espiritual; é uma técnica, uma ação. Na sua essência a identifico com a arte e vice-versa. Houve uma dupla contaminação.

Somando tudo, a vinda para cá, me fez perder essa coisa geracional, de me sentir ligado a uma geração de artista ou mesmo amigos. A construção das coisas no tempo é diferente para mim hoje.

É claro que no início aqui, ainda sem ter criado um lastro, meus pares implicavam, principalmente com a minha disponibilidade de manufaturar o meu trabalho. Não vi densidade nisso e sempre que é possível eu faço, mas existem regras: se for torneado mando fazer; se gerar uma cópia também, ou seja, eu posso ou não fazer o meu próprio trabalho. A distância física me trouxe novas escolhas para criar meus próprios procedimentos. Se você perceber, o problema não é fazer ou não fazer o seu próprio trabalho; a questão central é a quantidade de pensamentos que você coloca no circuito. Se você nunca faz o trabalho, você dá ênfase a esse ponto; se você sempre o faz, também esta enfatizando esse ponto. Se ignora, tanto faz ou não faz, a questão fica irrelevante. O fazer, nesse prisma, é menor. Existirá novamente se ele se tornar conceito, centro da obra. Fiz um trabalho sobre isso, *Vazio do sexo*. Dito isso, no fundo, é uma atividade que, quando quero, cultivo; me aproxima do homem primeiro.

Ronald Duarte *Nesse silêncio, dá para ouvir seu trabalho gritando; fala muito alto.*

NF Induz a pensar. Por isso eu desenho. Aqui, calado, o pensar e contemplar são seus companheiros. Quando vê, está extremamente conceitual. E os conceitos têm limite. Há um estágio em que eles funcionam, depois outro em que param de funcionar. Por exemplo, em física clássica, o conceito de fluidez dos líquidos funciona bem; mas, se passar para a molécula, acabou. No cosmo como na arte é a mesma coisa. Determinados conceitos funcionam em determinados momentos, em determinadas épocas. Depois são absorvidos e passam. É claro que são fundamentais, fincam estacas no circuito. Mas às vezes tiram o seu centro, desviam seus pensamentos; desconfio dessas certezas.

RD *Da idade da pedra à pós-modernidade.*



NF Tem dias de lixa e pó, até cansar. É muito meditativo, se repete o gesto, a cabeça concentrada. Gosto disto, caminhar e lixar pedra, desenhar e ler poesia. A estrutura do trabalho sai daí. Dias correm assim, cria-se uma densidade. Gera um estado quase alucinógeno, caymminesco.

Wilton Montenegro *Mas você sentou agora.*

NF São essas impregnações “poéticas/macumbais”. Começo a desenhar, desenhar, desenhar e me impregno da situação e do espaço. Quando vou fazer um trabalho, levo isso acoplado.

WM *Você fala coisas muito bonitas sobre seu estar no mundo. É algo quase cosmogônico. Aquele desenho enorme que está na sala de sua casa é uma cosmogonia. E a primeira coisa que reparei quando entrei aqui em seu ateliê é que há um desenho, que é e não é exatamente um desenho, ali na parede. Você tem essa presença forte do desenho no seu trabalho.*

NF Tem sim. Apesar de estar na parede, gosto mais do papel. Houve uma época que mandei chapiscar as paredes porque as desenhava todas. O trabalho se realizava e eles continuavam lá. Não consigo e não quero conviver muito tempo com eles, pois aquilo são coisas que estou pensando exatamente no momento. Não consigo conviver com meu trabalho terminado, só na cabeça; aí, ao contrário, é o seu lugar.

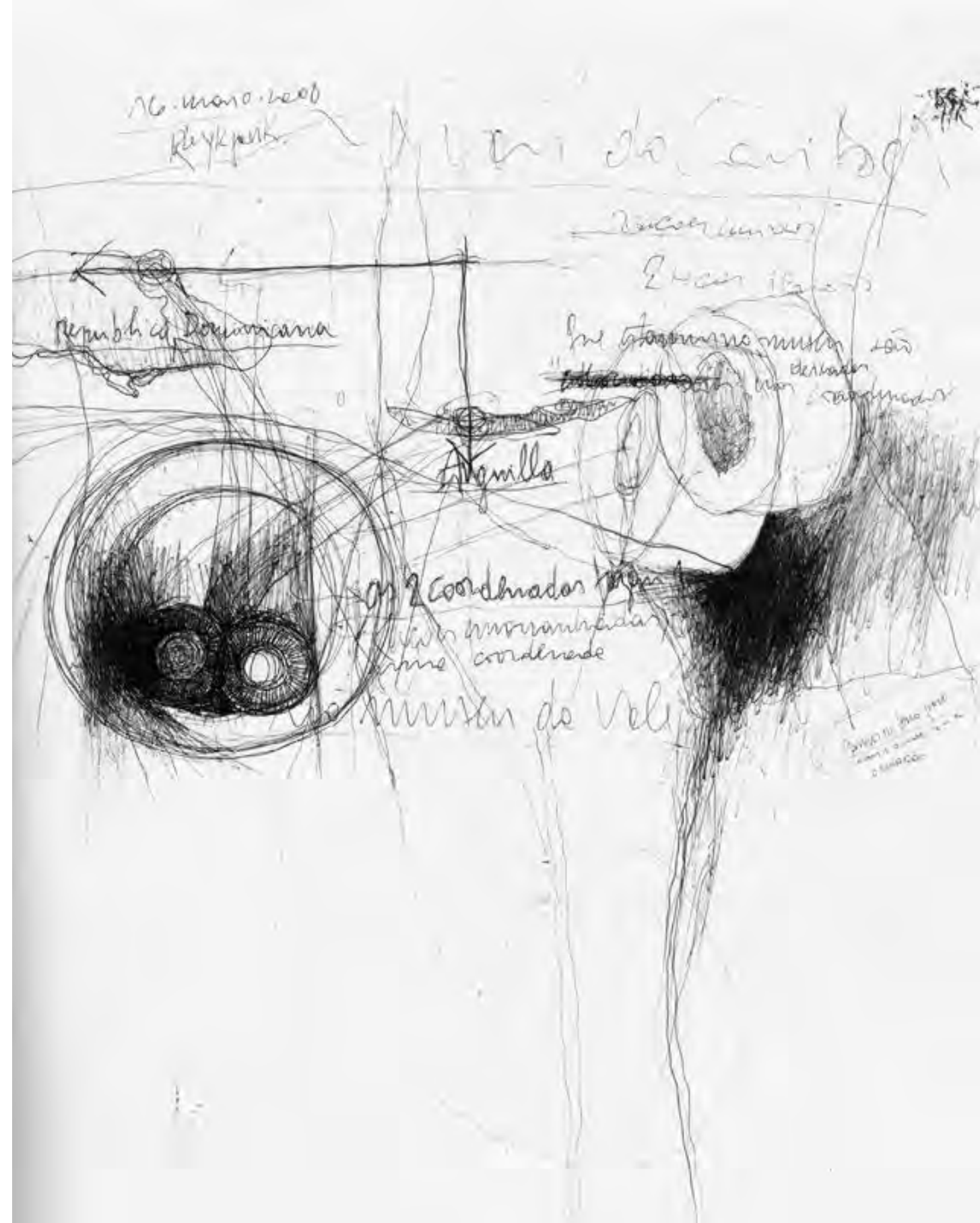
O mesmo com o trabalho de amigos. Se for ver, lá em casa, só há dois trabalhos: um do Rubem Grilo, que é bem pequenino, e outro do Antonio Dias. Tenho também um do Cildo Meireles, guardado. Troquei vários trabalhos com amigos, mas não gosto de ficar convivendo, ficam no meu olhar. Fui deixando com as pessoas com quem convivi. Os meus desenhos, prefiro que eles se apaguem... esse tipo de “desenho de pensamento, sem fim”. Aquele que está lá, coloquei na parede para mim. É um norte para o trabalho que estou fazendo. Já nem preciso vê-lo, está na cabeça, às vezes, é até ruim estar lá, porque a coisa está viva.

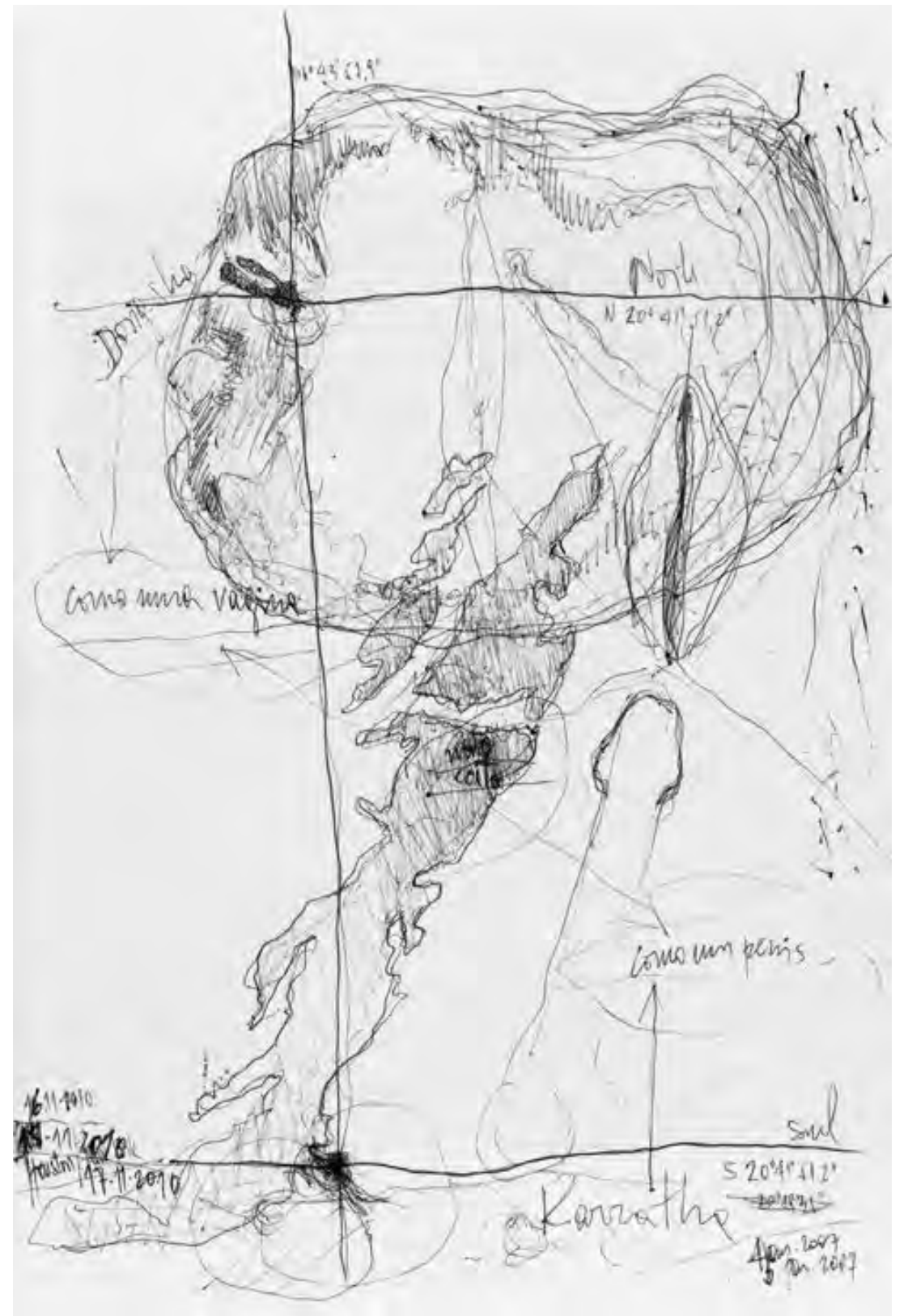
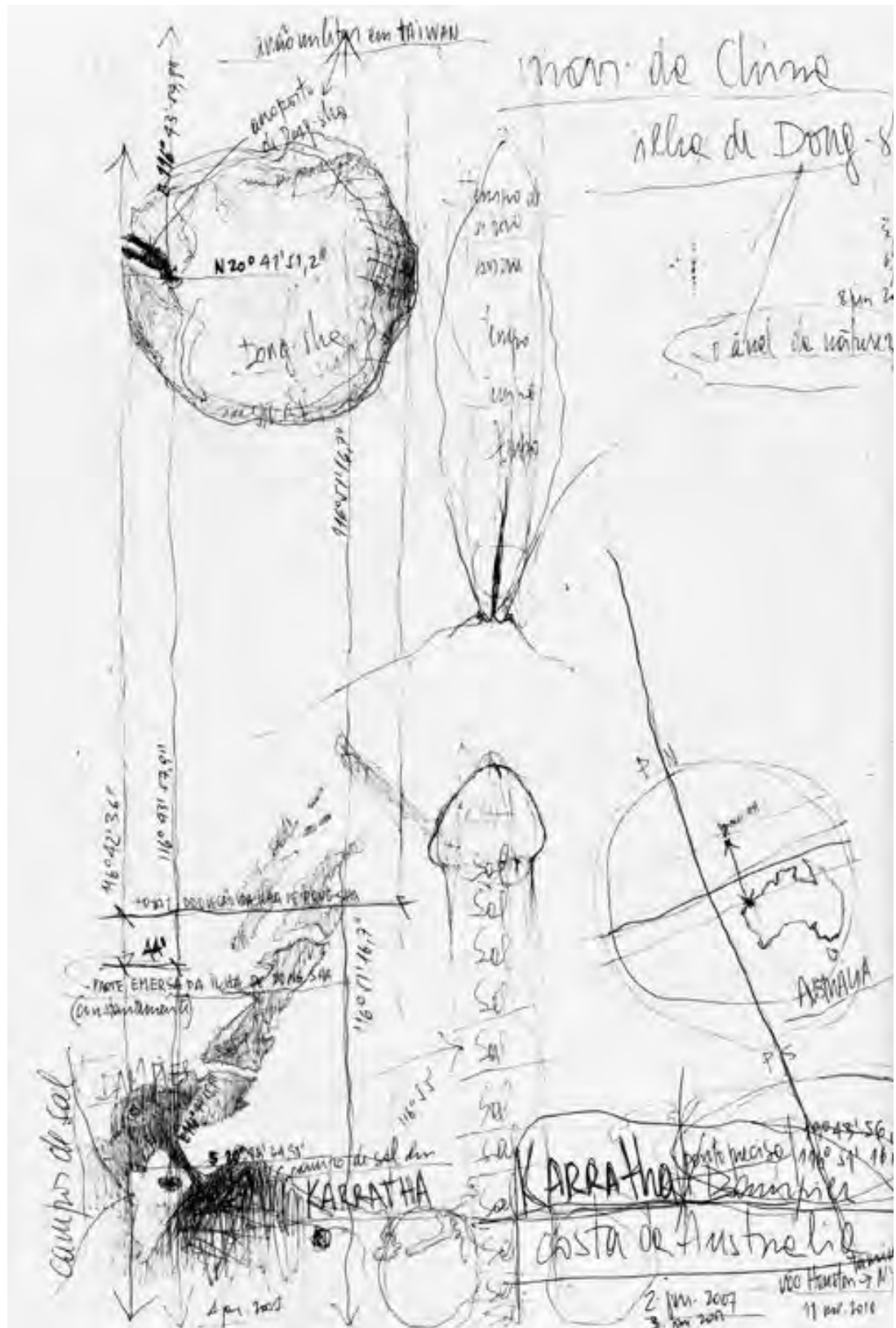
Você desenvolve outro princípio de inteligência no ato de desenhar; ou seja, não é uma inteligência discursiva, de uma palavra atrás da outra e estamos nos entendendo. É de outra natureza, abstrata. Não tenho nenhum problema em levar a abstração total na cabeça; pelo contrário, gosto. Você cria uma coisa extremamente lúcida, de uma concentração quase obsessiva, quando estoura a capacidade da linguagem discursiva. O desenho me permite isso, e o uso com esse propósito.

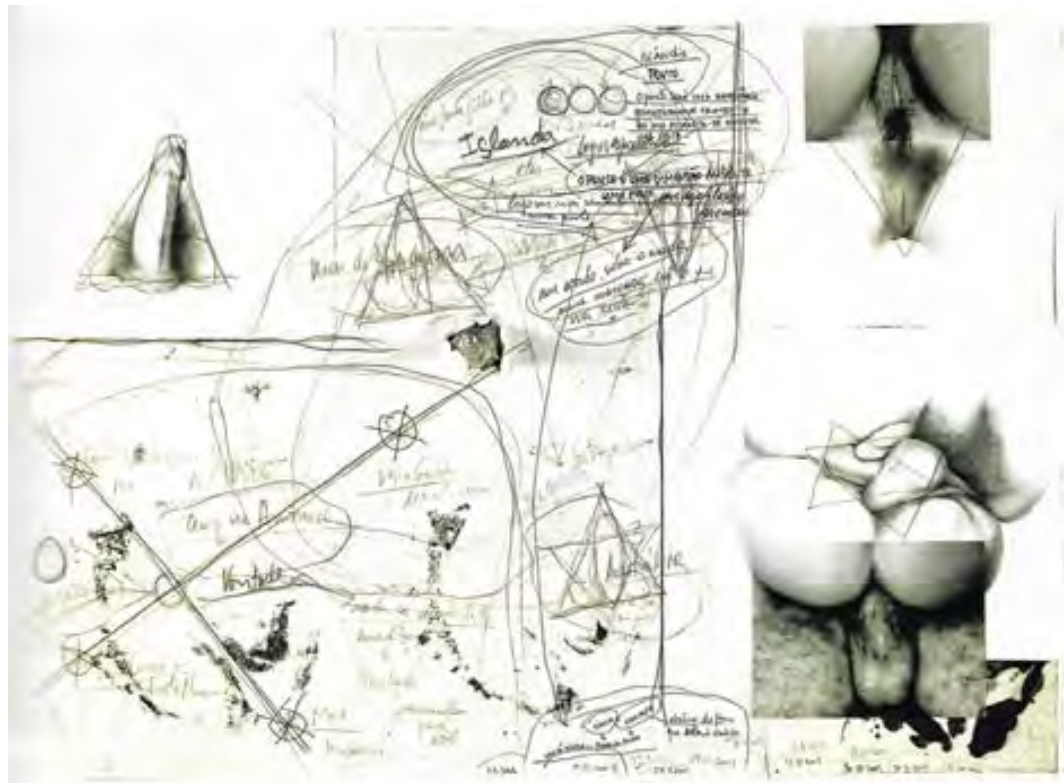
Elisa de Magalhães *Mas você tem uma relação diferente com o desenho. Seu desenho é quase uma escultura. Há uma lida quase performativa com ele. Como é sua relação com o papel?*

NF Penso que há dois tipos de desenho; desenhos para se ver, primo-irmão da escultura, e esses de pensamento, que chamo de desenhos sem fim, uma coisa abstrata. Não abstrato no sentido da forma, figurativa ou abstrata, mas abstrato no sentido do procedimento. Não existe parte ou todo ao ser observado; em termos discursivos é extremamente desorganizado. Contudo, quando você está dentro dele, há uma organização profunda, talvez possa dizer assim; um outro estado de lucidez, que exige um esforço. Se tem que estar ativo para “interpretar” ou observar o processo.

IR *Wilton fez um comentário interessante, a partir da experiência dele quando chegou, relacionando o desenho que está lá na sua casa e o desenho que está aqui no ateliê, conectando esses dois espaços de vivência. Como é sua relação com eles?*







NF Lá e cá, para mim, é tudo ateliê. Praticamente passo os dias sentado lá, nas mesas da casa. Entro aqui no ateliê quando tenho que trabalhar fisicamente, quando sinto essa necessidade de virar um homem prático, para que o pensamento conceitual baixe, para que eu o anule. Manter esse ritmo me faz bem. Ultimamente, de uns anos para cá, tenho trabalhado pouco fisicamente, apesar da última exposição, em São Paulo, com alguns trabalhos que realizei em mármore, em geral produzo pouco. Se sinto que estou ficando extremamente lógico, desenho. Mas é sensível que esses espaços se conectam.

Para mim, desenhar é pensar. Esses desenhos, que Wilton mencionou, levados para ações, geram essas impregnações poéticas, que vão fazendo um desenho no mundo – às vezes, preciso anotar isso para saber onde estou indo. É como se estivesse mapeando um mesmo lugar com localizações diferentes. Os desenhos de lá estão aqui: estes, por acaso, são imagens que se referem à rotação da Terra. Constantemente o trabalho se utiliza de diversos espaços – eu acho, aliás, que o trabalho opera em um aqui e acolá intermitente. Às vezes o objeto se refere a uma posição cósmica; às vezes, na realização da obra me utilizo de vários locais. Resumindo, na realidade me vejo fazendo um trabalho só, desde 1985.

Isso foi algo que afinei melhor quando trabalhei com o Ronaldo Brito. Não que não tivesse claro antes, mas afinei. Ele me acompanhou durante toda a realização do *Concerto para encanto e anel*, e foi um prazer. Nos reunimos constantemente, durante cinco anos e sempre que o trabalho amadurecia, numa reunião próxima estabelecia novas analogias. A forma e o processo permaneciam quase sempre intactos, mas o sistema entre os atos, ou ações, admitiam novas relações (o trabalho foi concebido em três momentos: exposição do Museu da Vale, reposição das peças em diversos locais no mundo e exposição nas Cavalariças do Parque Lage). E com isso reparei que constantemente ele repensava os seus dois textos.

Três vezes convivi com pensadores, quando fiz esses trabalhos longos. Hoje em dia, isso é complicado, porque as pessoas que escrevem ou estão ligadas a órgãos de mídia, na maioria órgãos deprimentes, ou estão muito articuladas, com tempo escasso. O Brasil está num estado que a imprensa opera como quer. A mídia chegou a um nível extremamente alto de manipulação da política e dita os caminhos do país. Não sei como algumas pessoas ainda escrevem para determinados veículos. É triste ver pessoas com posições interessantes escrevendo para órgãos deprimentes.

Agora, algo me vem ocorrendo nos últimos anos, que tem me dado prazer. O trabalho vem sendo estudado constantemente nas universidades. Acho que, com o tempo, ficou mais claro esse bloco unitário do trabalho, suas articulações de passagens, de um com os outros, que cria essa forma amalgamada. Essa percepção gerou interesse, e daí interesse de estudo. Gosto disto, posso parecer ingênuo, mas talvez seja umas das coisas que mais tem me dado prazer ultimamente. O trabalho em que estou envolvido agora é para unir ao “primeiro”, construir um círculo mental. Estou fazendo o inverso, ou o reflexo do trabalho inicial, *Cruz na América*.

Em meados da década de 1980, implicava com o ato de compor. Comecei a pensar em como quebrar o ato de composição, tanto no espaço externo como no interno. Fiz uma série de trabalhos usando coordenadas, que gerou *Cruz na América*. Em verdade são quatro ações na América, feitas em tempos diferentes, em locais diferentes, que geram uma distorção do espaço externo da escultura. Sua escala é

construída na cabeça, é mental; não se vê fisicamente o trabalho em sua totalidade, de uma parte nunca se vê a outra. Apesar de ter objetos físicos e às vezes pesados ou grandes, ela não é física. A escala é uma forma, uma cruz, e essa forma é toda permeada por trabalhos com tempos próprios. São trabalhos temporais que se conectam exatamente aí. Ora com tempos longos, ora no instante, todos eles estão atuando neste exato momento. Gabriela Motta escreveu algo muito preciso: “o trabalho está acontecendo neste momento, algo nele se transforma permanentemente a despeito de todo e qualquer sujeito que nomeie ou qualifique tal ação. O trabalho é sujeito”.

Enfim, fiz esse trabalho e estou fazendo outro agora, com a América novamente. É sobre a forma e o êxtase. Se você reparar, existe em toda a América, desde o Alasca até a Terra do Fogo, uma cordilheira. Ela diminui numa pequena parte da América Central, mas a América Central é um “montinho” no mar. Eu a vejo como uma coluna vertebral da Terra. Comecei a estudar e é preciso anotar. Wilton, os desenhos são essas anotações.

Para criar essa amalgama, construo passagens – relações poéticas entre os trabalhos. Por exemplo, entre *Cruz na América* e *Concerto para encanto e anel*. Rebatí a localização do centro da cruz pelo mundo. Assim criei os locais em que atuei entre as duas exposições do *Concerto*, e os intitulei *Desenho no mundo*. Fiz primeiro a exposição no Museu da Vale, depois reposicionei todas as esculturas dessa exposição pelo mundo. Deixei uma única peça, um grande anel de mármore, e com ele realizei a segunda exposição, na qual “enterro” esse anel, em vigas verticais. Na relação em que giro o mundo, giro a posição das vigas também – horizontal, inclinada e, no Parque Lage, vertical.

Tem algo de ópera nesses trabalhos; eles são feitos como atos. Pode-se ver um só ato (uma exposição), mas, se vemos os dois ou três ou mesmo quatro atos (as várias exposições relacionadas), o trabalho cria outra densidade. Você precisa estar ativo e romper a ideia tradicional de espaço expositivo e de tempo linear de uma só mostra

EM *Você falou do tempo, que veio para cá e começou a pensar sobre o tempo. Em seguida ouço você falar da América. Você viaja pelo planeta, como se o planeta fosse o papel de desenho. De lá para cá, que tempo é esse? Como é o tempo no seu trabalho?*

NF Marisa Florido tem textos sobre isso, vou tentar resgatar sua fala. Para ela o trabalho ocorre o tempo todo, só que ele emerge e submerge, mesmo quando não aparece, ele está acontecendo. Não sou muito fã da filosofia oriental, mas o oriental fala que toda essa realidade é maia, é ilusão. Tudo o que vemos aqui são manifestações da nossa própria mente e isso envolve também a ideia de tempo e espaço. Comecei a perceber que constantemente rompia essa linearidade de tempo e a presença única de um espaço. Por exemplo: duas exposições, com intervalo de quatro ou cinco anos, e uma série de ações no meio. Para você ver um trabalho teria que ter quatro ou cinco anos, teria que ter-se deslocado no espaço. É uma impossibilidade; agora para mim essa impossibilidade é uma ação poética, é poesia em ato. É da ordem da forma, como uma matéria esculpida, como o mármore ou o ferro.

Por volta do final dos 80, comecei a reparar que constantemente me referia a algo, uma outra linguagem, que exigia uma aproximação mental, não só física – apesar de usar na época, quase sempre pesos

consideráveis. Hoje, por exemplo, você pode clicar no Google e ir de 1914 a 2014 em uma fração de segundo. Passamos a poder ter outra relação com a absorção da arte e, por conseguinte, do tempo também. A coisa ficou fácil. Quero saber sobre o determinado trabalho, clico, e vem tudo na minha cara. Claro a experiência física se perde, como disse, a coisa ficou fácil, não é como saborear *in loco*, e antes de tudo, eu me considero escultor. Mas comecei a ver uma aproximação com a linguagem documental que vinha fazendo. Vi que tinha uma ferramenta, para algo que convivia só no discurso. O computador é do discurso, é uma ferramenta teórica.

Certa vez, conversando sobre o tempo e, também, o “tempo” no trabalho, com o amigo filósofo Claudio Oliveira, ele mencionou o que Agamben chama de tempo messiânico; me inteirei e me senti muito próximo. Elisa, essa é uma ideia de tempo, que tenho e vivo nestes últimos anos. É mais da relação de analogias e simultaneidades do que do tempo seta. É mais próximo da poesia e menos sequencial. A natureza desse tempo é mais anárquica e simultânea.

Fazer uma escultura, fazer um desenho, um vídeo, etc. algo para ser visto, me soa como exercício. Por exemplo, o músico pega o seu instrumento e toca cinco, seis horas por dia, qual o motivo? Se for para ficar virtuoso, é pouco. Penso que esse exercício constante, serve para manter o pensamento na linguagem. Exercitar o pensar por música e reduzir o tempo do discurso. Este é o cerne, os objetos são exercícios, exercícios necessários e fundamentais para o pensar, pois nos remetem ao exercício da poesia que há na linguagem. Assim os vejo hoje, depois de tudo que caminhamos. É preciso entrar na linguagem e nela ficar, um tanto compulsivo, para daí mover-se. Feito isso o que me sobra? Me sobra essa relação entre imantações poéticas de espaços criados. Finalizando, há uma concentração de tempos em que estou fisicamente presente.

WM *Voltando à questão do desenho, você fez uma exposição que não vi, mas que inclui um desenho que conheço do encarte do disco de Kleiton e Kledir e que é um fabulário. O desenho vai-se transformando, é uma construção de fábulas. Tem um autor uruguaio que fala em confabulare. Mas depois disso, você fez uma exposição que vi, na Petite Galerie, que tinha uns desenhos com grafite.*

NF Os grafites na Galeria Paulo Kablin, mas comecei com esses desenhos na galeria do Jean Boghici. Entre essas exposições, a arte mudou para mim. Mas quando vejo hoje, acho que está tudo naquela primeira exposição, naqueles desenhos. Ia expor no Museu de Arte Moderna, mas o museu pegou fogo, e fiquei esperando algum norte. Resolvi então colocar os desenhos debaixo do braço e ir procurar alguma galeria. Não tinha nenhuma noção de galeria. Sem dinheiro, parti para a primeira galeria que vi, era extremamente voltada ao mercado. O indivíduo viu os desenhos e me falou que não poderia fazer nada por mim, mas que me indicaria um sujeito. Disse também que a minha pasta estava um cocô e me deu uma nova de couro. Enfiéi os desenhos na pasta nova, fui procurar esse tal sujeito, Jean Boghici. Bati na casa dele e ele gritou pela janela perguntando quem era, respondi: “Um artista, venho aqui através de não sei quem...”. Anos depois, ele me contou, que quando falei o nome do “não sei quem”, pensou, “porra, não vou nem descer”. Mas desceu e me atendeu na garagem da casa. Começou a ver os desenhos, me pediu para entrar e deixar os desenhos com ele – “Nós vamos fazer alguma coisa”, pegou um lápis e papel, perguntou meu nome e escreveu: “Nelson Felix, deixou uns 20 desenhos aqui” e assinou. Saí de lá com esse papel escrito



a lápis e extremamente grilado de ter deixado bons anos de trabalho lá. Depois uns dias, fui até o curador do Museu, contei o ocorrido e ele respondeu: “Está ótimo. Esse cara é o melhor que poderia ter te acontecido”. Quando voltei, o Jean me contou que os desenhos estavam na casa do Mário Pedrosa, e que iríamos lá que ele queria me conhecer.

Então, fomos à casa do Mário Pedrosa. Sabia quem ele era. Mário já estava numa fase delicada de saúde, porém lúcido. Eu me lembro que Lygia Pape, Jean e a mulher do Mário, iniciaram uma conversa sobre discos voadores. Mário me pediu para sentar ao seu lado, começou a ver e a falar sobre os desenhos. Parecia que estava lendo um mapa astrológico. Não sei se estava influenciado pela Nise da Silveira, mas ele lia os desenhos. Meio como você disse agora, Wilton. Ali, naquele momento, se tornaram fábulas; me parecia que eram para ser lidos realmente. Muitos desses desenhos têm uma linha, e ele me falou sobre ela, que essa linha era muito minha, que ali na costura que estava o meu trabalho. Hoje em dia tenho a sensação, que ele leu meu mapa astrológico naqueles desenhos, e o que faço hoje são aqueles desenhos.

Alguns anos atrás me veio essa lembrança e talvez tenha sido um dos momentos de maior gozo na vida. Depois desse primeiro contato, encontrei com ele mais umas três ou quatro vezes. Ele gostava que eu fosse lá, mas minha falta de formação não me deixou saborear o momento.

Depois disso acho que comecei a trabalhar mesmo em meados dos 80, quando criei o *Grafite*, idealizei a *Cruz na América* e o quarto ato do trabalho do *Método poético para descontrolar de localidade*, com a poesia do Mallarmé.

A Cruz foi no período que desenvolvi ao extremo as coordenadas. Fiz um trabalho longo com Glória Ferreira, sete ou oito anos que me acompanhou em conversas e entrevistas. Acho que ali habituei a pensar um trabalho com a teoria a seu lado. A fala imediata sobre o que se faz. A poesia e o conceito convivem, mesmo que você os queira ignorar. Esses anos com Glória me exercitaram isso; há nela uma elegância intrínseca.

Outro foi Ronaldo Brito, como já disse, e um terceiro foi o Rodrigo Naves. A Marisa sempre esteve presente, mas mais esporádico. Ronaldo é de uma intensidade poética, capta a poesia do trabalho na fala, no ar. Na maioria das vezes, conversamos sem o trabalho estar realizado. É preciso estar seguro quando se conversa teoricamente com ele. Ao mesmo tempo alcançamos uma liberdade incrível, nestes cinco anos.

Me habituei a isso, a fazer e a refletir. Fez parte dos anos morando aqui.

WM Não li nenhum texto do Ronaldo mais bonito do que aquele que escreveu para sua segunda exposição nas Cavalariças.

NF É bom, é forte, mas gosto mais do primeiro, o da exposição do Museu da Vale. Gosto muito desse, em que ele fala da falta da palavra que precisava.

Nesse momento, ele sabia da sequência, mas não do que eu faria. Sabia sobre o centro da cruz (Cruz na América), próximo à cidade de Camiri (Bolívia). E que estava a 23 graus da cidade de Vitória, local do museu. Sabia também que eu já tinha feito alguns trabalhos, usando o deslocamento de 23 graus com a arquitetura, mas não no mundo. Vinte e três graus é o ângulo aproximado da inclinação do eixo da Terra, em relação ao eixo do Sol (eclíptica). Na época, não queria ter o espaço imediato na mente, decidi colocar tudo na mesma posição de inclinação do eixo do sol, pois se existe alguma posição que *a priori* seja perfeita no nosso universo é essa. Todo o resto está torto.

Grosso modo, resumindo o Concerto, desloco 23º a coordenada do centro da Cruz na América no mundo e tenho o Museu da Vale. Lá coloco algumas peças de mármore e vigas de ferro obedecendo à arquitetura e a essa angulação do deslocamento no globo, no espaço do museu. Rebato esse ponto central da Cruz novamente, para o hemisfério norte e depois a sua oposição, no hemisfério sul. Crio os quatro lugares de um retângulo no mundo, onde reposiciono as peças de mármore, deixando uma única, um anel de mármore. Nas Cavalariças coloco as vigas agora em pé e em quatro delas enfio esse anel. Com o peso as vigas se deformam, e o anel é marcado pela ação. Para mim todo o trabalho, desde seu início na Vale, se realiza é nessa ação. É literalmente um coito, uma foda.

No princípio foi delicado lidar com a coordenada, pois se usa o espaço externo, e aí vêm a escala, os deslocamentos, os pesos, etc. Você não sabe aonde claramente está indo. Se tem um lugar preciso, mas abstrato, nada será arrumado com a paisagem, não se trata de um *site specific*. Você está fazendo um trabalho, em local externo, com os problemas físicos e de intempéries desse tipo de trabalho, mas sem saber da paisagem. Com os anos percebi que estava ficando craque em utilizar as coordenadas, aí parei.

No Concerto construí uma forma, um desenho no mundo, retangular, e resolvi levar essa forma para um país. Me dei conta de que o mapa de Portugal é um retângulo. E aí, uma cagada, o convite de um curador





→ INSTANTE
 "A BRIU" AS FOTOS (ESTOURARAM COM A LUZ), ASSIM COMO VAI
 "A BRIU" A ESCULTURA DE MÁRMORE (COM A OXIDAÇÃO DO FERRO).

→ LONGO TEMPO, ANOS E ANOS,
 NA PERCEÇÃO (O CORAÇÃO PERCEBE,
 SENTE, INTUI)
 O SENTIMENTO É IOMAL,
 INSTANTE E SÉCULOS
 SÓ OS "VEMOS" NA MENTE
 A ALMA COM A MENTE

CORAÇÃO ← UNIR OCORRÊNCIA AO CEMENTO → FERRO

II
 ESPÍRITO

OS 2 ~~...~~
 PONTOS DO EIXO ~~...~~
 DO CORAÇÃO É SOBE O
 ESPÍRITO, O ESPAÇO VAZIO DO CORAÇÃO

DEIXAR NA BEIRA DO MAR
 DESTINO TOTALMENTE AO ACASO

"OCORRÊNCIA" É UM ORGÃO QUE SE
 DEIXA IR, NUNCA HÁ BEIRA, AINDA
 VAI O NOSSO CORAÇÃO.

4° 37,875'

PARAÍ

Imagem em OXIDAÇÃO

do Serralves para fazer um trabalho em Portugal. Assim iniciei o *Método poético para descontrolar a localidade* que é constituído, por quatro trabalhos, sendo o primeiro, esse retângulo em Portugal. O *Método* acontece num país, numa cidade, num continente e novamente no mundo. Comecei a definir o que seria a minha ideia de espaço, como uma filosofia, sem palavras e de ordem poética, definido por imantações poéticas. As demarcações seriam realizadas por desenhos e poema.

Em Portugal escolhi um poema da Sophia de Mello Breyner e fiz os 4 *Cantos*. Num caminhão, com quatro grandes blocos cúbicos de pedra, vou aos quatro extremos do país retangular. Coloco as pedras em três desses cantos, e desenho, até sentir que esse local era meu e eu era desse local.

Com seis, sete horas desenhando em espaço externo, você começa a entrar em uma certa hipersensibilidade, meio alucinógena, e sua presença no local se dá de outra forma. Enfim, depois desses três locais, o quarto foi no espaço interno, em que ocorria a exposição. Em oito ponteiros de bronze, escrevi os oito versos do poema da Sophia e com elas fixei os quatro blocos nos quatro cantos da sala.

Levei o retângulo para a cidade, no caso Brasília, pois dizem que Brasília não tem esquinas. Ali escolhi um poema de Pavese e criei quatro cantos no traçado do plano-piloto da cidade. Em cada um desses vértices do retângulo, toco em uma planta sensitiva (dormideira) e ao seu fechar-se início uma série de desenhos. Não levo nada desses lugares, deixo tudo que foi feito *in loco*. O que “apresento” na sala de exposição é essa imantação poética. Materialmente, desse trabalho nada persiste.

Verso, foi o terceiro ato do *Método*, e aqui uso o continente americano. A língua portuguesa tem uma coisa dúbia, a relação entre espaço e poema é imediata – canto ou verso significam poesia e também localização; essa observação foi chave para a postura que tomei nesses dois trabalhos. A cidade de São Paulo é equidistante de duas pequenas ilhas, uma no oceano Atlântico e outra no Pacífico. Escolho um poema do Joan Brossa, “Desmuntatge”, que é um poema gráfico – a letra A decomposta em três partes. Me desloco, girando no mundo e fincando o poema de Brossa, fundido em bronze, nestes três locais (nas duas ilhas e depois na sala da galeria em São Paulo).

Agora no MAM-Rio, realizei o quarto ato dessa série. Como disse, o que era para ser o primeiro, pois penso neste poema de Mallarmé (“um coup de dés jamais n’abolira le hasard”) desde 86/87. Utilizo o acaso, uma única vez, no início, quando jogo um dado sobre o mapa-múndi e, pela localização indicada na posição do dado sobre o mapa, defino os locais do trabalho. Crio várias invocações de locais nesse trabalho, gerando uma desordem na ideia de lugar. Mais precisamente, três locais simultâneos convivem no museu, onde um cabo de aço cria um forte estiramento na arquitetura e reúne esses três lugares: seu *site* (o que sempre é um local para a arte), uma bússola (a direção em que esse cabo é estirado é um pequeno pedaço do percurso que realizei no globo) e um instrumento de arte (o som que ele emite pela vibração, devido ao estiramento, cria uma trilha sonora, para três vídeos feitos nos lugares visitados).

Mudando um pouco de assunto, me dei conta nessa exposição de algo que considero pequeno. De certo modo nós viemos continuamente construindo um processo, que procurou abstrair ou turvar – a ideia cristalina de distância entre pintura, escultura, performance, desenho, vídeo, ou seja lá o que for. Existe claramente um vetor, que vem desde os anos 60/70 expandindo esses campos, cerceando os limites.

Muitas vezes até maiores, como da arte visual com música, e desta com o teatro, e deste com a dança e assim por diante. A tentativa dessa desconstrução genérica é uma conquista. Apagar os limites é um processo inteligente e libertário dos artistas. De repente, observei, que existia uma categoria chamada “sonora”, com certas regras e classificações. No mesmo saco de gato, vi algo que relatei a isso. Li uma entrevista do Ney Matogrosso, muito interessante. Depois vi um rapaz deitar o verbo em tudo o que Ney tinha falado. Porém aí, me chegou algo bom e claro; um texto do Bernardo Mosqueira, que escrevia sobre o quanto era lastimável esse rapaz falar aquilo. É exatamente isso, às vezes são determinados guetos, que se formam, e que se acham donos de determinadas verdades, e se impõem de certa forma que não permite a ninguém mais falar sobre determinados assuntos. Falo isso porque vejo aí um retrocesso; nos anos 70, ainda garoto, ajudei e convivi com amigos que viriam a implantar ideias ecológicas ou irmãs na cena daqueles anos sombrios. Em 1973/74 tive uma postura ativa, uma militância, em 75, por conta disso me tornei vegetariano; para mim, ser vegetariano sempre foi uma atitude política. Mas ainda acho o ativismo pacifista, entendido na sua forma mais ampla, uma das coisas mais necessárias hoje. Bem, voltando, aí vem um guri, que começou ontem, e deita regras no cara que está aí há anos, de cima para baixo, do alto de sua nova postura, dita as regras e distribui as coisas. É chato. Esse tipo de situação está muito cultivada hoje; a sede pelo novo do novo deu voz a quem ainda não a tem.

Voltando novamente: o espaço, para mim, se tornou uma decorrência clara de coisas simultâneas, atemporais. A dimensão mínima dele vibra e é som. Não quer dizer que comungue com o Hélio; “ainda” me vejo visual. O espaço dá pulos, a noção que tenho de espaço dá saltos dimensionais, e a física contemporânea nos fala sobre isso. O trabalho geralmente contém uma disparidade de espaços, o imediato e presente, e outros acoplados, de diversas referências, fundamentais na sua construção. Que se somam, geram uma sensação de espaço expositivo, meio convulsivo, aglomerado. Há algo de barroco, tudo é outra coisa. É necessário, a meu ver, uma aparente desordem no perceber e no olhar. Não da forma (essa geralmente me é limpa), mas do estar. É necessário subtrair o norte ou distorcer a escala imediata, para que o olhar poético renasça. Esse é o nosso tempo, em que tudo vemos e tudo sabemos, teoricamente cheios e já viciados de estarmos certos de que os nossos olhos sabem tudo.

RD Convidamos certa vez a professora Tatiana Roque, doutora em cálculo pela UFRJ, para dar uma palestra sobre teoria quântica no PPGAV, e ela falou sobre a curva de Gork, que é isso que você está dizendo, algo que se repete no universo, tanto no macro quanto no micro.

NF De vez em quando surgem saltos, que mudam a realidade, física e psicológica. O ato constante de desenhar me lembra os matemáticos. Nutro enorme respeito por eles. Tem hora que estamos tão lúcidos e com uma percepção tão inteira, que mesmo dentro dela, impregnado dessa onda, você está ciente desse movimento. Desse salto. Essa sensação não acontece sempre, mas ela pode ser fomentada pelo estado de extrema concentração, de que muito falam os matemáticos. O desenhar ajuda. Acho isso um estado meio mágico, muito criativo. Na minha ideia de Deus, ele cria constantemente. E de certo modo o orgasmo, o êxtase, o transe são estados criativos ou que geram criação.

RD E estimulado. Porque a maioria não estimula, a maioria das pessoas fica anestesiada.

NF Você pode provocar... em alguma encarnação já fui grego. Acredito profundamente em musas.

Vejo o *Método poético para descontrolo de localidade* como um pensamento filosófico e poético sobre esse espaço de que conversávamos antes. Pisar o mundo poeticamente, senti-lo tanto no espaço de ordem clássica, cartesiano, quatro cantos, etc., como no de ordem sonora.

Por isso esse último ato, intitulei *Trilha para dois lugares* e *Trilha para dois lugares*. Eu quis repetir, porque a ideia de trilha estava presente, tanto no sentido musical (trilha sonora), como percurso (trilha, direção). Para acertar a direção estar presente foi complicado. Tensionar o pilar que é feito para receber uma força de cima para baixo e não uma torção lateral, que visava coincidir com a direção que percorri no mundo, a ponto de fazê-lo emitir um som. O engenheiro me dizia que a tensão devia chegar a 15 ou 20 toneladas para aquela espessura de cabo de aço.

Resolvemos amarrar dois pilares de cada lado, o que achei escultoricamente uma das melhores coisas que fiz. A amarração dos dois cabos de aço gerou uma “cama de gato”. Um pilar segura o outro e pode-se ter essa tensão naquela arquitetura, e daí um som. O trabalho é aparentemente simples, mas tecnicamente complicado, e não existiria se essa ideia de direção e de som não se amalgamassem. Na realidade são três espaços mesclados a três espaços que se sobrepõem. Gosto dessa ampliação poética; para mim aí está o cerne do trabalho... uma sobreposição de significados e situações, para quase nada manifestado. Aparentemente quase nada. Esses significados se anulam, e o significado único se perde. Não por negação, mas pelo excesso, e esse aparentemente quase nada aumenta — o nada.

Usei a poesia do Mallarmé, uma única vez, no início, mas o seu acaso norteou todo o trabalho. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” é um poema central da poesia moderna; tudo que fazemos hoje, de uma certa maneira, deriva desse poema. Solidificou a arte moderna e depois, creio, a arte contemporânea. Duchamp a conhecia e, acredito, a estudou, ou melhor, a “aplicou” nos seus acasos.

RD *Correu por fora...*

NF Isso e sozinho. Mallarmé pega por um outro lado aquele momento do início da modernidade. Desde 1986, 87, convivo com a possibilidade de realizar esse trabalho; era para ser o primeiro dos quatro. Devido, porém, ao fato de ele ser tão pontual, não o fiz. O óbvio, o centro, etc. necessitam uma certa maturidade para ser abordados. Mas pensando o espaço por poesia, nesses vários anos, seguidos, ele esteve na cabeça.

Uso o dado uma única vez, como já disse; abri um mapa do mundo, joguei um dado, todo ele só constituído com o número seis; não se teria assim o acaso quantitativo, mas o acaso se daria na sua localização sobre o mapa. Deu na Grécia, numa ilha, daí tracei uma linha dessa ilha que passasse pelo museu e terminasse no pampa argentino.

EM *Aí você microfônou aquelas cordas; é isso?*

NF Fiz como se fosse uma guitarra. O museu se tornou um instrumento sonoro, seu espaço, uma caixa.

WM *Esse restaurante era em Paris, não é?!*















NF Quando joguei o dado, foi na Dutra, indo para São Paulo com um amigo. Combinamos que parariamos o carro na hora do solstício, onde estivéssemos na estrada e jogaríamos o dado. Quando cheguei em São Paulo, tinha um jantar com uma amiga, Fernanda Pitta. Falei dos locais para ela, uma ilha grega e etc., na hora me contou sobre um livro de Norbert Elias sobre essa ilha, a partir de uma pintura de Watteau. Depois quando cheguei no hotel, já tinha recebido vários e-mails da Fernanda indicando algumas obras sobre a ilha.

Nunca dei muita bola para Watteau, mas fui ver melhor sua obra, e não só as principais. Me foi um presente esta pintura *Peregrinação à Ilha de Citera*, e outro sobre as três graças e a Medusa, a estranheza do seu pierrô centrado na tela, são obras especiais. Me dei conta, aliás, de que ele constantemente propunha algo que não estava evidente no tema pintado. Me é claro, hoje, que existe no seu trabalho algo que adianta o moderno.

Daí segui e deparei com Gérard de Nerval, que parece ser o primeiro a observar o quadro de Watteau, logo depois da Revolução Francesa. Ele era um ativista, coordenava grupos de estudo, e escreveu um conto sobre a “Peregrinação à Ilha de Citera”, dizendo que “o dia está lindo, o mar belo, um sol, um navio indo para Citera, a ilha de Afrodite e tal”. Porém quando o navio chega lá, vê uma força de três braços com um cara enforcado, com os abutres lhe comendo as vísceras e o sexo. De certo modo, já é uma passagem dos temas neoclássicos para uma visão pessoal, em que o artista se coloca.

Aí vem Verlaine, lê esse conto e escreve o poema “Peregrinação à Citera”, a partir do conto de Gerard de Nerval. Tem o mesmo barco, o dia de sol, a mesma força de três braços, abutre, tudo. E Verlaine era gay, o olhar pessoal é mais evidente. Há algo nas entrelinhas da poesia (aqui não é mais um conto) que, a meu ver, expõe o que sofria. Um pulo evidente para a situação moderna, o artista se posicionando. A partir disso, muitos escreveram sobre Citera, entre eles Víctor Hugo e Baudelaire. Debussy fez a música “L’Isle Joyeuse”. A grande influência de Mallarmé foi Baudelaire. Nessa altura pensei: “voltei ao ponto inicial”. Todos eles frequentaram, com exceção de Watteau (lógico, já morto), o restaurante que aparece no vídeo, Closerie de Lilas. Então, não mais como acaso e sim como escolha, acrescento o espaço do restaurante ao trabalho. São três espaços percorridos e três espaços simultâneos no museu. Há uma certa atitude filosófica, não só poética, na construção dos quatro atos do *Método poético*.

IR Quando revisita conceitualmente os trabalhos, você os insere em novas articulações, eles vão ganhando novas camadas. Já retornou a alguns desses lugares para ver o que aconteceu com os trabalhos que ficaram lá?

NF Nunca. Eu abandono as coisas. Se for lá em casa, vai ver que tenho três calças, doze camisas, dois sapatos... tenho pouquíssimas coisas e trabalhos. Evito conviver fisicamente com eles depois de realizados, os levo na alma. Acho que no fundo a gravidade é uma espécie de amor, uma atração. Estou sempre atento a essa coisa meiga da atração e exercito isso, mas procuro não voltar. O círculo sim, mas a ideia de volta me é complicada. No amor, vejo o ato físico de soltar, para se levar na alma. Desconfio do sentimento de posse.

Há dois músicos de que gosto muito. Vou começar pela primeira paixão, Dorival Caymmi, um dos maiores artistas que já baixou nesta Terra e confesso que comecei a entender o minimalismo por conta do Dorival. Tinha uns 15, 16 anos, quando vi o Richard Serra e o minimalismo pela primeira vez, e não me foi estranho. Porque com menos de dez, ouvia meu pai colocar Caymmi o dia inteiro. Logo quando vi aquela aparente simplicidade do Serra, pensei: “está certo”; eu era impregnado de canções praieiras.

O outro músico é o Ornette Coleman, que também considero um artista de outro patamar. Em 1961 colocar dois quartetos iguais, improvisando livre, é um ponto referencial na linguagem como um todo. Tem uma entrevista do Derrida com o Ornette, em que ele fala sobre a improvisação, que o ato de criar e improvisar não exclui a presença da linguagem existente; é bom ver os dois conversando.

IR Serra tem um texto muito bonito em que fala sobre a experiência dele, que o tempo todo está lidando com peso e que seu trabalho tem uma relação com o de artistas que trabalham peso. Michelangelo, para ele, é um artista essencial, mais do que Bernini, pois este último tenderia à leveza, ao tentar transcender o peso do material. Pensando essa relação entre peso e leveza, como vê seu trabalho? Pois você ressalta essa gravidade, mas também fala o tempo todo de algo que está para além dela.

NF De certo modo, até neste último trabalho, por exemplo, você está lidando com 20 toneladas, mas o cabo pesava 100 quilos, talvez nem isso. Estou mais interessado na construção poética das relações num todo do que nas relações dos objetos com seu o entorno próximo. O objeto, hoje, não nos anos 60, 70, já nasce num mundo claramente manipulado. Temos uma realidade que, a princípio, já molda o objeto do seu jeito. Há a necessidade de um salto poético potente, para não nascer entregue. Bernini é um artista que não para “o” tempo. Não vejo a leveza do Bernini, vejo nele movimento. Vejo uma coisa sempre acontecendo, o David que ainda vai lançar a pedra, o cara metendo a mão na cocha da moça, o cachorro com três cabeças. A escultura não está ligando para o tempo parado, tudo ali é outra coisa, ou será outra coisa no próximo instante. Entendo o Serra, mas não vejo o que ele vê.

RD Você disse algo bem interessante no início, que tudo isso que você está vendo não existe, que é uma construção mental; então 300 toneladas não são nada.

NF O lance é transformar em linguagem poética, sejam 300 toneladas ou dez gramas, ou mesmo o vazio, num salto... Klein. A poesia é esse estranhamento, como diziam os gregos, há algo que não pode e deve ser identificado no chão poético. Michelangelo... lembra que estamos falando dos grandes, e se estamos aqui conversando é porque esse cara existiu. Mas tem um artista, a meu ver, que abriu para todos esses – Donatello; Donatello e Brunelleschi; juntaram os dois e colocaram a base daquele negócio chamado Renascença. Ele ajudou a pegar aquelas figuras góticas compridas e lhes deu certo movimento. Estava interessado em achar o lugar da escultura, não só acompanhar a arquitetura. Acho que foi um dos primeiros a pensar na ideia de escultura que temos hoje. E não é só isso, às vezes foi atemporal. Você pega a *Madalena*... a história da escultura recente poderia até ser assim: *Madalena*, direto Giacometti, com uma paradinha para *Porta do Inferno*, de Rodin (surge uma porta quando se pensava em corpos e pedestais) e outra em Brancusi, depois Serra e estamos nós aqui. Aquela escultura de Donatello poderia ter sido feita 30 anos antes de Giacometti. Vou muito à Itália, por causa de Carrara, e acho que a Itália foi meu mestrado, doutorado, pós-doutorado. Mais do que as pinturas, esculturas, os afrescos, desenhos, etc., a potência com que se encarava a arte ou a vida foi o que me norteou. Depois gosto muito dos americanos dos anos 60 e 70.

Aline Mielli Fiquei curiosa quando você comentou sobre seu desgosto pela filosofia oriental. Queria saber um pouco a respeito.

NF Não é bem desgosto. Há mais ou menos 42 anos, fiquei vegetariano. Quando se tem uns 20 anos, abraçam-se as coisas meio num pacote. Você sente certa identificação, sem saber muito bem o que é. Enfim, há uma importação, que carece de uma reflexão própria. Mas li muita filosofia, muita poesia (leio poesia desde essa época) e um pouco depois psicologia, Freud e na sequência, Jung. Acabou que fui parar na doutora Nise da Silveira. Lá conheci o Lula Wanderley, que é um amigo de anos. Eu vinha de uma relação com a filosofia ocidental. Quando saí da cidade, comecei a ler um pouco de filosofia oriental. Confesso que a indiana me foi mágica, mas apreciava mais a sutilidade da chinesa, principalmente a taoísta, que talvez seja, de todos os pensamentos orientais que eu li, o mais abstrato e aberto. Aos poucos estruturei a ponto de mapear as coisas e, aí sim, pude transformá-las em minhas, adquirir uma opinião e uma vivência própria. Nessa época li muita filosofia oriental e ocidental, e o que me fez perceber uma ligação entre elas foi as idas na Nise da Silveira. Crucial na quebra de um preconceito que tinha sobre a formação de um pensamento puro.

Conhecer Lula foi um presente, éramos meio parecidos. Estava chegando do Recife, com um pé na arte; desenhava muito, desenhava sobre telhas de amianto. Depois ele deu um salto incrível. Vejo nesse salto a relação com a doutora Nise.

Hoje em dia sigo lendo cotidianamente poesia e ouço música. A música que escuto é desconexa. Gosto muito da música popular brasileira, do jazz e, de uns anos para cá, música erudita contemporânea. Mas me tornei cada vez mais seletivo. O problema de o artista ficar velho, se é que isso é problema, é que suas escolhas são muito pensadas e repensadas. Gosto de ouvir o meu século. Ouvir música para mim é como ler filosofia. A leitura mesmo de filosofia é mais rarefeita, então não é um desgosto é uma releitura mais escassa, mais esporádica, mas muito específica. Da oriental, o taoísmo e a teoria da yoga, cuja prática mantenho há anos.

IR Na entrevista que está em seu livro (*Cosac Naify, 1996*), você fala: “eu divido o espaço ritmicamente”. Pensei muito sobre isso, a partir da exposição no MAM-Rio, quando sua relação com o som se tornou mais evidente. O desenho e a poesia estão presentes na sua produção, mas poderíamos tomar a música como outra constante.

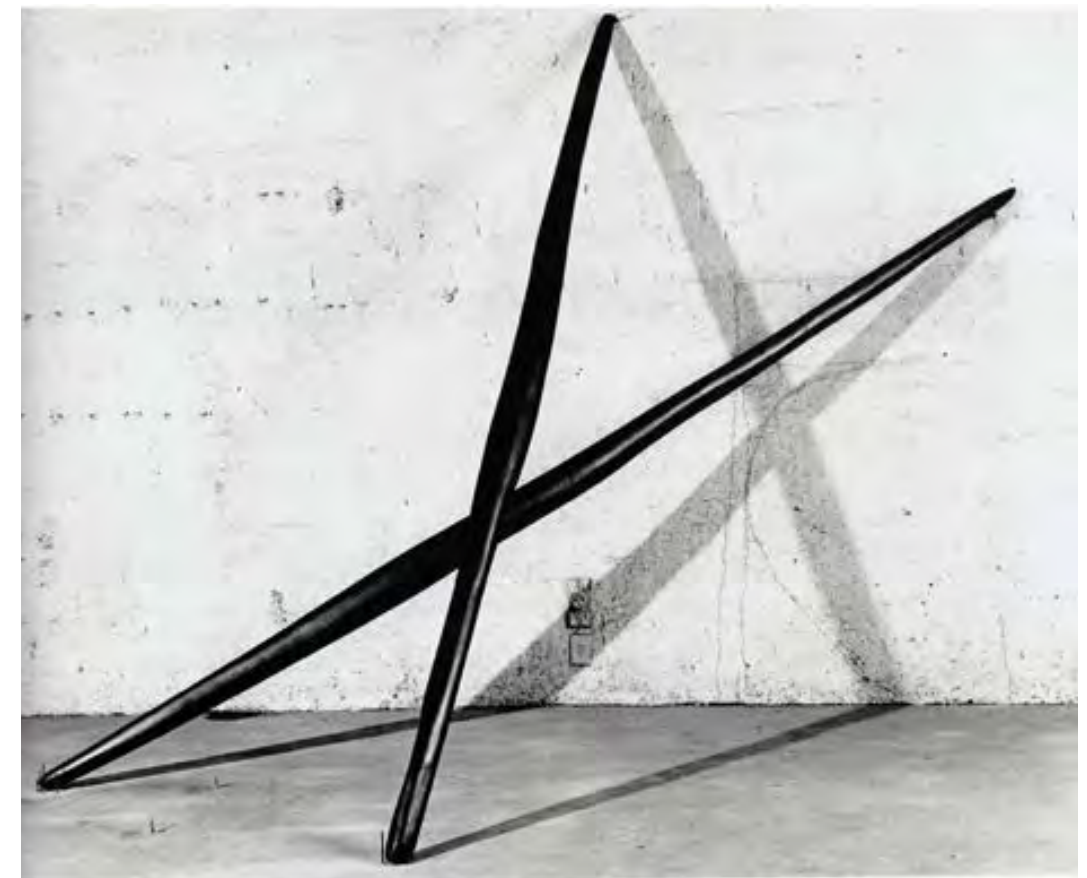
NF A única coisa que estudei em arte foi música. Toquei bateria quando tinha entre dez e 14 anos. Tomei consciência de muita coisa com Lygia Pape, na faculdade, algo com Ivan Serpa, no seu curso, mas não era estudar. A bateria eu estudei. E por ela conheci melhor o samba e o jazz. No jazz percebi o deslocamento de importância que o instrumento estava fazendo na estrutura da música, largando o acompanhamento e se tornando independente, principalmente com Paul Motian, que apesar da minha pouca idade, ouvia muito.

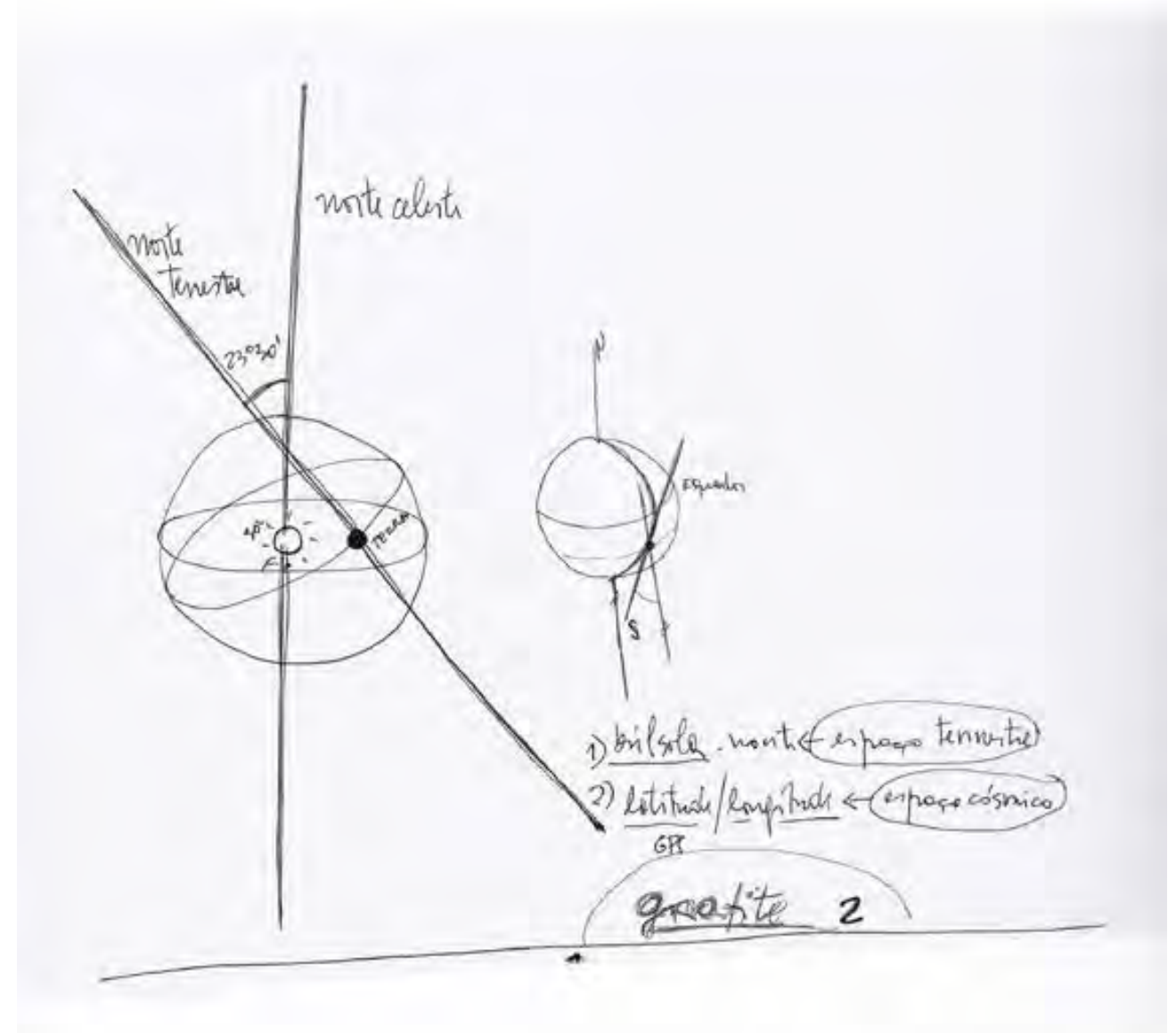
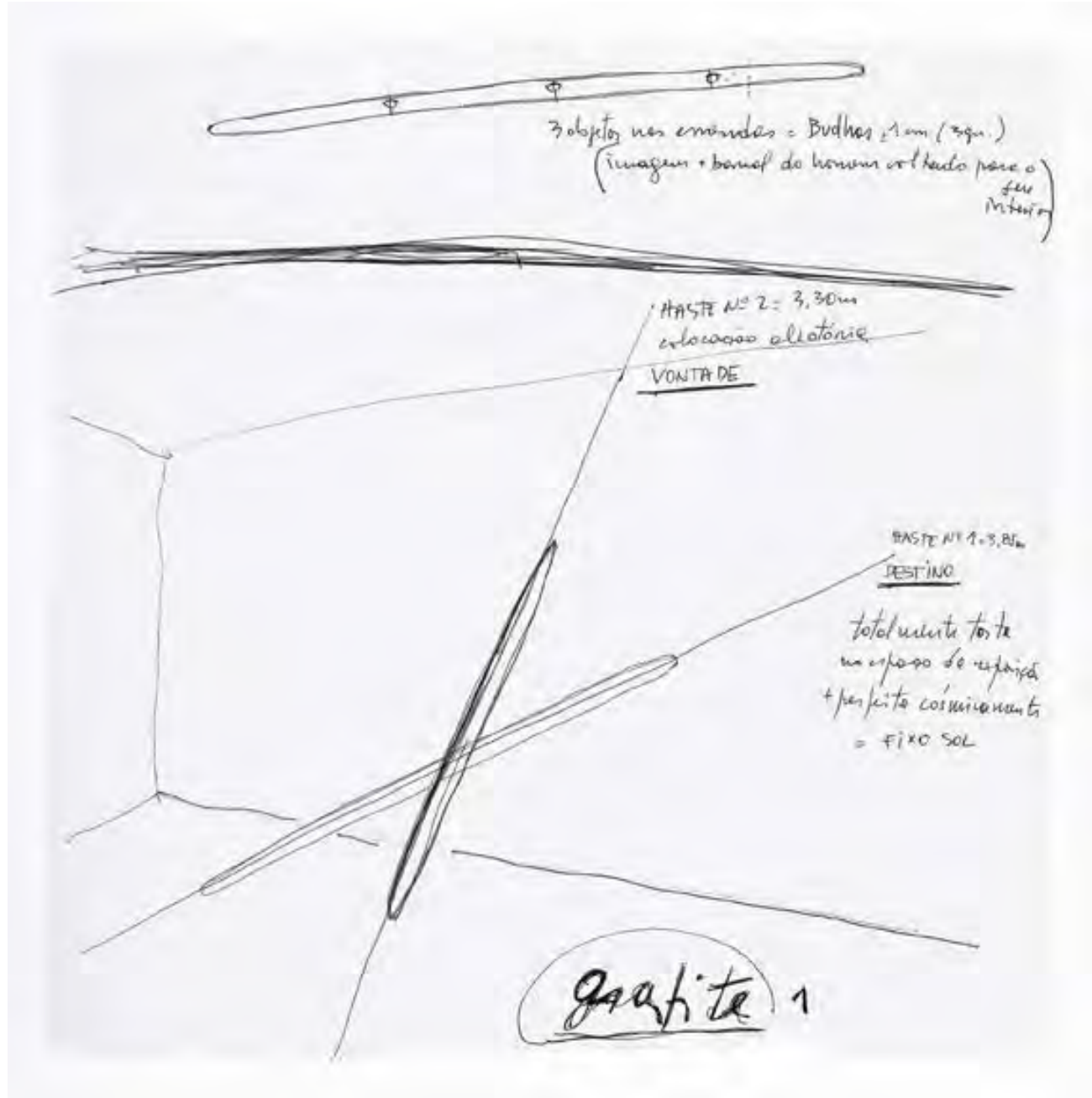
Por outro lado, e isso é bem Brasil, éramos um grupo de amigos. Eu desmembrava a bateria e tocávamos samba. Nasci e morei até uns 20 anos em Ipanema; na infância quase não existia nada lá. Por causa do samba e do futebol, que jogava na praça General Osório, fiz amigos do morro Pavão-Pavãozinho e comecei a subir o morro. Sempre lembro disso, foi uma experiência interessante. Minha família respeitava, mas não dava tanta bola para arte. Meu pai era médico, mas tive um tio poeta e outro que desenhava muito, mas não seguiu na arte. Havia, por parte do tio poeta e muito companheiro do meu pai, uma certa presença

artística, no núcleo familiar imediato. Com isso, pequeno, criei uma sensação de que arte dava certo, como uma profissão maior. Percebia que quando as pessoas falavam o nome dele, falavam “o poeta”, igual ao meu pai, “o doutor”, havia uma maior reverência aos dois e formei uma ideia de que havia algo mais importante aí, algo mais sólido e respeitável. Quando subi o morro pela primeira vez, lá pelos 11 anos de idade, conheci umas figuras que viviam para fazer arte, mas todos eles tinham uma outra profissão. O sujeito descia para trabalhar como encanador e subia para fazer um samba da melhor qualidade. A sensação é de que eles faziam aquilo como necessário, como é necessário respirar. Um profundo amor pela arte os cercava, viviam para o samba apesar de saber que sempre teriam outros afazeres. Foi o estalar dessa outra realidade, ainda pequeno, que guardo da infância.

Bem, desmembrava a bateria, cada um ficava com um pedaço, e saíamos tocando. Na Copa de 70, tinha um bar chamado Castelinho, que depois virou Barril 1800 e hoje em dia não sei mais o que é. Era para onde todo mundo ia quando as partidas acabavam. Eu e outros quatro amigos, do morro e da praça, começamos a tocar samba lá depois dos jogos e virou tradição. A cada jogo a gente esperava a vitória para fazer a festa. Nessa época também estava surgindo a Banda de Ipanema. Eles eram bem mais velhos, não podiam chamar a gente por causa do álcool, mas pediam nossos instrumentos emprestados.

Se for ver o que tem hoje lá em casa é música: uma sala daquele tamanho com duas caixas de som enormes. Quase todo dia escuto música, há alguns períodos que me abstenho, mas, talvez a coisa que eu mais faça seja escutar música. Acho que a construção do meu espaço, no sentido clássico, dentro da sala expositiva, é extremamente rítmica. Houve momentos que repensei isso, no *Grafite* e depois na *Série Árabe*, que ignorava o espaço imediato.





Falo isso para lhe dizer que o som, mais precisamente a música, me é importante. Mas, plasticamente, vejo o som como espaço. O espaço, por si, emite um som. Tudo que é matéria vive, em maior ou menor intensidade, mas vive, tem energia e vibra, logicamente emite um som. Vejo o espaço poeticamente resumido em som. Mas usar som constantemente, acredito que não. *Método...*, que é um trabalho sobre um pensamento de espaço, não poderia existir se não houvesse em algum momento a presença do som.

Ana Tereza Prado *Minha pergunta tem a ver com essa questão de ritmo e com essa sua última fala sobre “espaço interno” e “espaço externo”, sobre a noção de atravessamentos geográficos e sobre a questão do papel da respiração para você. Se a respiração tem um papel importante no seu procedimento de trabalho, em relação a essa questão aérea, geográfica, essa imantação de um espaço, nesses atravessamentos ela é também um exercício de alteridade? No sentido do “estou respirando o ar que ela está respirando, e essa troca faz o universo”. Em suma, a respiração tem um papel importante no seu trabalho, na maneira de pensar sobre tudo isso?*

NF Confesso que nunca pensei nisso, mas tenho uma certeza de que a respiração, o ato real de respirar, rege o seu ritmo. Você está um pouco afobado e se reduzir o ritmo respiratório, reduz o ritmo de pensamento e aumenta a concentração. Nas imantações, os desenhos são como um inspirar.

EM *Como é essa história dos 23 graus? A partir de quando isso começou?*

NF Em 85, 86, fiz um trabalho intitulado *Grafite*. Por implicância com o ato, tradicional, mecânico, de posicionar as peças no espaço expositivo. Que passei a chamar de ato de composição. Mas não é uma coisa que saiu do nada. Se você for ver os dadaístas, de certo modo, eles chutaram esse balde, quando começaram a criar situações com carvão, fios, etc., e quadros na parede. Os minimalistas fizeram algo parecido, usavam séries nos objetos que mandavam fazer, como respostas à não composição. É algo latente e confesso que, no momento, não estava atento para esse dado histórico; quando entro num trabalho, não tenho entorno.

Comecei a criar essa implicância, observando artistas de alta potência, que faziam trabalhos, que eu olhava e falava “caramba, isso traz algo de um processo acadêmico”. A única diferença é que o sujeito não tinha posto amarelo ou verde e o azul, mas cobre ou chumbo. No entanto, todo o processo era muito parecido com as escolhas que se dão na pintura moderna, porém com uma postura de se estar criando objetos de alta referência contemporânea. Ou seja, uma atitude, que é acadêmica, um “arranjo” na base de objetos que propunham um estar diferente no mundo.

Pensei em como romper com isso e vi uma impossibilidade. No século 20, qualquer atitude que tivesse no espaço, por exemplo, se pego esse copo, tiro daqui e coloco ali, dentro de uma galeria, pode ser lido como: “não gostei dele aqui e sim ali” – logo é um ato de composição. Lembro sempre do filme *O sétimo selo*, do Bergman. Uma história de saltimbancos; durante sua viagem, junta-se a eles um cavaleiro que resolve jogar xadrez com a morte. Ele sabe que essa partida não se ganha, mas sabe que pode incomodar, que pode mudar a linha das coisas, que pode, enfim, negociar com a morte. Há uma relação direta com o problema da composição. Tudo que eu fizesse sempre podia ser percebido como um ato compositivo, mas poderia começar a deformar ou distender a leitura desse ato. Foi quando percebi que temos uma posição que podemos chamar de perfeita no universo: a posição do eixo do sol; o resto todo está torto.

Passei a colocar tudo paralelo a esse eixo. Era complicadíssimo, porque tinha que conversar com um astrônomo do Observatório do Valongo, que depois se tornou amigo. Ele calculava para mim, na hora da abertura do evento, a angulação que estaria o eixo em relação ao local que eu estaria colocando a peça.

Foi o que gerou aquela exposição nas Cavalariças, a *Série Árabe* cuja ideia foi alinhar três esculturas, com a arquitetura, girar 23 graus. Houve peças que torceram, a estrutura delas se modificou, outra entrou na parede, etc. Depois dessa exposição parei. Há trabalhos em que o pensamento se completa e a poesia se basta; seguir na mesma proposta pode criar um estilo.

EM *Talvez porque fique fácil para o artista, não tanto porque vira um estilo.*

RD *Acaba virando uma armadilha para o artista.*

WM *Aquela peça da Bienal de São Paulo era enorme, ficava pendurada, tensionada, e quase encostava no chão.*

NF Estava muito envolvido com essas coisas dos vazios, e fiz um trabalho sobre três vazios. O que me exalta nesse trabalho é que tudo o que tinha naquela sala é exatamente tudo que falta no cérebro. São formas negativas.

WM *Já que você falou do vazio, queria perguntar algo a respeito. Aquelas peças da Série Árabe têm um rendilhado, que remete ao Vazio Sexo. Esse vazio também dá a ver o vazio do espaço no qual a peça está instalada. Há presença e sugestão de vazio no seu trabalho. Queria que você falasse sobre isso.*



NF Vamos conversar sobre os dois, vou começar comentando a própria ideia de vazio. Já estava claro para mim, que fazia um trabalho só. Porém, essa questão do vazio é um tema clássico da arte, da poesia, da vida... acho que a pouca idade me ajudou ser abusado quanto a isso, fiz "olho grosso". Hoje desse trabalho da Bienal, me é importante a relação da sala e a "falta" na cabeça. Mas também, ao olhar para aquilo, principalmente a peça maior, gosto do desvio de compreensão que estabeleceu na Bienal, e sendo no ano de 96. Há algo nela meio fora de ordem, "deslocada" do contexto, pois aparentemente parece que se está olhando um Henri Moore meio abstrato ou para uma escultura abstrata dos anos 50, agora em 1996 numa Bienal, não é o que se espera de imediato nessas grandes mostras. Mas, na realidade, é literalmente copiado de uma forma não existente no cérebro, um ventrículo, aquela forma me é dada, é um retrato, nada ali tem composição abstrata. Vejo hoje a poesia do trabalho nestes dois pontos, na "falta" e nessa "dicotomia" com o conceito do espaço exposto.

No *Vazio do sexo*, a forma externa vem pronta. Compro o cubo e saio escavando. A ideia do prazer é muito próxima ao êxtase e ao prazer sexual. O trabalho é sobre isso. Foi uma resposta que me dei, sobre a importância dada em fazer ou não o trabalho. Naquela escultura cubo, nada é meu – a única coisa que é minha foi eu ter feito a peça. Transformei o ato de fazer no conceito central do trabalho e na única coisa que trago como minha. Busquei uma forma sem dono, um cubo, que foi muito usada pelos minimalistas, e nela todo dia eu tinha o mesmo procedimento, cortava, quebrava e lixava. Mas sempre igual, a única mudança era quando virava o lado. Um certo fazer "minimalista" e que contraria a presença da solução industrial. A escolha da forma é proposital e uma homenagem a Sol LeWitt.

Desequilíbrio essa forma com moldes de vagina fundidos em prata, outra vez uma homenagem a Duchamp. O som do cubo do Morris sendo feito, as bonecas russas ou esferas chinesas, etc. Tudo na escultura é citado, e não meu, mas o fazer é intrínseco daquela peça. Ele está naquela peça e só nela. Não pode ser outra coisa, não existe ali dubiedade, o fazer ali é o que é. Assim não se trata de um trabalho só feito, existe um deslocamento para a ideia desse fazer, há ali algo de conceitual nesses cinco meses de manufatura, de todos os dias rigorosamente iguais. Apesar das toneladas de mármore é muito performática.

IR *Para além da ideia de ausência, esses trabalhos evidenciam uma característica da escultura, que é a subtração. No entanto, o bloco de mármore, como figura maciça, vai gerar uns cubos vazados, a partir de um esforço de retirada da maior parte do material desse bloco (que virará pó). Nesses cubos vazados está subentendida essa forma negativa, de perda, para se chegar a outra forma positiva, estrutural.*

NF Nesses outros trabalhos, os *Cubunidos*, que são as esculturas do *Concerto para encanto e anel*, e que, acho, são as peças a que você está se referindo agora, certo? O bloco inicialmente pesa (no *Vazio sexo* é muito semelhante) em torno de duas toneladas e 700 quilos, e o trabalho, quando terminado, fica com 200 e poucos quilos; resta menos de 10% de matéria.

Bem, quando comecei a andar pelo mundo, no *Concerto*, recolocando as peças no globo, comecei a pensar sobre qual forma corresponderia àquilo que estava vivendo. Foi então que me veio esse cubo, que de um bloco só faço dois e, ao mesmo tempo, continua um. Porque, assim como o do *Vazio*, ele é inteiro, não há pedaços, não há cola. Bem, era esse o percurso que fazia pelo mundo, um deslocamento







que acontecia em localidades e situações muito diferentes, que visava redistribuir as peças para unir uma exposição a outra – Camiri (no Museu da Vale) as Cavalariças (no Parque Lage).

Por exemplo, para você ter uma ideia, para entrar na ilha chinesa, foi necessário um ano de negociação. A ilha não é mais chinesa, é de Taiwan, mas a China não reconhece Taiwan como um país independente. Tem uma base aérea lá, construída pelos japoneses na Segunda Guerra Mundial, e para entrar só de avião militar. Finalizando, eu fui o primeiro ocidental a estar lá, desde o século 18, a data da última fragata inglesa. Vivia isto, esses espaços e essas negociações na cabeça e no trabalho. A diferença foi fundamental e me foi dada, mas a unidade era construída. Por isso eles são inteiros, são um. Para mim esse dado é mais importante do que a forma. Ivair, você olha e vê a escultura, mas se tem o conhecimento de que é um único bloco, sem emendas, você vai olhar diferente, apesar de nada ter mudado na peça. Exprime bem o que penso sobre escultura. Você vê uma exposição, e tudo bem, mas se vê a unidade das duas e o movimento central, você é diferente.

RD *Com relação ao que você faz, teve aquele projeto Arte/cidade, do Nelson Brissac. Você fez um trabalho nas ruínas da Matarazzo e cortou a laje do prédio, produzindo um buraco, um vazio, baixando um andar, que ficou perto do chão. Isso me parece esse vazio de que estamos falando. Aquele vão que você escolheu para trabalhar, num espaço abandonado, acho que vem do lance de cortar o espaço da Bienal. Qual é a relação que você faz?*

NF Acho que aqueles são trabalhos de levantar voo e criar maturidade, porque aquilo ali foi fruto de muita negociação. Vou ser franco com vocês, eu não sabia do Gordon Matta-Clark. E na realidade, eu estava usando o corte como uma ferramenta, como uma talhadeira, não como o trabalho. Eu estava interessado na estrutura do prédio, estava deslocando a estrutura do prédio e isso atua no prédio todo. Mas vejo uma grande comunhão com ele e hoje me orgulho disso, pois foi um artista especial, assim como Ivens Klein.

Depois, num segundo momento, faço outro trabalho *Pilar*, também na estrutura, no qual inverte o sentido do corte, e logicamente se inverte a tensão que gera no prédio. Quando idealizei o primeiro, idealizei o segundo, foi junto. Não sabia quando ia fazer os dois, porque era complicado e não tinha ideia de até que ponto teria bala para fazer aquilo. Foi muita negociação. O segundo foi negociado com o Sesc: nesse processo, um dia entro numa sala e tinha nove engenheiros. Enfim, corto na vertical, e gera tensão horizontal; corte na horizontal e tensão na vertical, é um pensamento sobre a cruz, nasceu com os primeiros pensamentos da *Cruz na América*. Ambos são sobre espaços que intuímos. Na estrutura de um prédio, você atua pontual, mas mexe com espaços que você não está vendo. Andares acima, espaços que se correspondem, mas não o vemos como “obra”. Era isso que estava interessado. Muitas vezes criamos consciência sobre as coisas, mas não só pelo olhar.

São trabalhos que trazem uma aparente agressividade e o olho não os aborda completamente. Esses trabalhos me remetem à visão que tenho sobre o espírito, e essa visão é forte. A espiritualidade para mim é uma briga entre você e você mesmo. Como lapidar-se, necessita arrancar pedaços de caráter que não

prestam. Isso, de certo jeito, é agressivo. Se vista por esse prisma, a beleza é profundamente transformadora e agressiva. A grande beleza do nosso universo é essa imperfeição. Se a Terra fosse perfeitamente emparelhada com o sol, não teríamos as diferentes estações atuando na flora ou na fauna e em nós mesmos. Não teríamos as diferenças. Esse “erro” é central.

WM *Vou fazer uma espécie de pequena homenagem à Elisa aqui. Ela tem na obra dela e, principalmente, nas questões filosóficas dela, o ver e a cegueira. Nesse trabalho que o Ronald falou, do Arte/cidade, quando você diminui o espaço, na verdade não apenas diminui o espaço, pois qualquer pessoa que possivelmente estivesse lá olhando perderia a possibilidade de vista daquilo. Há uma diminuição de vista permanente naquele trabalho; ele propõe uma diminuição. A Série Árabe propõe uma visão em curva, a vista vaza os cubos, aquele anel tem sempre um vazamento, um olhar enviesado, ou aquelas esculturas em madeira longas que são todas onduladas. Tem um jogo com a vista, não só a sua como com a vista de quem vê. Há um jogo. Você não apenas larga no espaço; você provoca um espaço para que o outro veja alguma coisa, algum tipo de visão. É uma sensação?*

NF Sim, e vou além e me pergunto, por que ainda fazer uma escultura hoje? Por que exercitar isso? Por saber que não morre e por ter certeza de que não se necessita do certo na poesia. São exercícios, são exercícios para o ver, que o põem em uma sintonia, pensa-se não sobre a linguagem, mas dentro da linguagem.

EM *Com o desenho é a mesma coisa? Quería retomar esse desenho para ser visto e o desenho que não é. Qual sua relação com o desenho?*

NF O desenho é meio que sagrado. Os desenhos sem fim eu dou ou troco. Troco, por necessidades do próximo trabalho. Vejo uma ação aí, que para mim é arte e parte do trabalho, ou seja, a poesia não para no objeto pronto. Poesia por poesia. Aí está o cerne das imantações dos locais. O que a Marisa Flórido chamou de parte do trabalho submerso.

E outra, gosto de ver os desenhos dos artistas.

Confesso que considero fazer arte hoje em dia algo relativamente fácil. A linguagem já está toda exposta e à mão, para ser utilizada. É lógico que estamos falando do grosso, porque por outro lado, onde tudo vale também nada vale, e o horizonte sem referências se turva. Quando leio Fernando Pessoa, por exemplo, vejo que ele já escrevia num nível de talento que lhe escorria o poema, etc. Mas depois dessa base, o meu interesse é no processo que criou. Ele é aquele cara que não é ele, e que às vezes pode ser ele, que fala por heterônomos, e estes, às vezes, o completam ou o refletem. Sua poesia é aquilo tudo, é todos eles. Não se lê um poema sem estar ciente disto na nuca. Este bloco é maior que os poemas, mas no fundo é eles. Há uma disritmia que não separa; por incrível que pareça, une, e a torna maior do que a soma. Veja lá se eu posso me referir a poesia e soma de poesia. Tem outro poeta que morreu há pouco, português também, chamado Herberto Helder, que foi o cão. Lógico, para conviver com Pessoa próximo. Ele escrevia um livro e o adicionava a sua antologia e lhe dava a liberdade de reescrever a antologia. Novo livro, adiciona, antologia, e aí vai como se fosse um corpo atemporal. A obra requer tempo, para que você possa tatear e começar a ver sua estrutura.



O tempo mudou, as coisas não são mais uma coisa atrás da outra. Se clicar hoje na obra de Walter de Maria, posso vê-la independente da questão cronológica e espero que ela me responda fora dessa questão. A linguagem poética não é como a publicitária, essa “genialidade” de ideias, sequenciais com que construímos o produto. Essa inteligência pode até dar certo, por certo tempo, mas arte é de outra natureza, não é para dar certo, o prazo de validade pode vencer antes. Quando me dei conta da real poesia de Pessoa... é um lugar-comum do brasileiro ser apaixonado por Pessoa..., percebi que não estava lendo só no livro. Estava no desconcerto da soma geral, ou melhor, no desassossego da soma.

Por exemplo, escuto quase sempre músicas totalmente desconstruídas. Mas não me interessa mais fazer uma coisa só desconstruída. É necessário propor novamente, o mundo carece de proposições, estamos repletos de críticas. Aí o buraco é mais acima, o desafio é saber que você faz parte desse momento e no momento atual, o mundo é caótico, e a sensação de fim hoje é real. Fim dos recursos, fim do diálogo, fim da postura de consideração com seu próximo etc. É claro que não abro mão dessa desconstrução, ela é minha, está no meu cerne, no meu estar aqui, é parte importante da linguagem. Mas estamos desconstruindo desde os anos 50, já são quase 70 anos. A beleza, ou melhor, a poesia, está em saber até que ponto a proposição existe na desconstrução.

Não são tempos calmos. No Brasil, ainda este caos aberto, perverso e construído. Posso ser ingênuo, mas procuro a beleza neste caos, porque senão ignoro a possibilidade de proposição, e sem ela não respiro.

Se repararmos, nós mesmos, agora, construímos uma situação dicotômica com o espaço e com ela, um processo. Estávamos no espaço do ateliê, viemos para esse restaurante, tudo está atuando psicologicamente, de forma diferente, e a nossa conversa continua, talvez seja a mesma. Este é o local que construímos, são todos os pensamentos que existiram lá e cá. Não tem mais como colocar uma peça nesse lugar. Isso Brancusi fez e bem, mas agora existem locais – estamos falando de uma outra percepção dimensional, e que é a nossa e na qual vivemos. Enfim, o trabalho é como um buraco negro: você fica “olhando” para ele, a ponto de parecer não ter mais espaço a sua volta. Porque você deve ficar embebido dele o tempo todo.

WM *Você falou na teoria das supercordas; Ronald falou também na física quântica...*

RD *A teoria das supercordas é a teoria da superfície mínima.*

NF Sim, em alguns trabalhos isso aconteceu. Geralmente, quando acontece, acho que eles têm certa potência. Quando esses trabalhos, ganham corpo físico, geralmente, alguma coisa a qual vinha me dedicando, termina. Como foi na *Série Árabe* (com a abstenção de escolha na instalação) ou no *Concerto* (com as coordenadas).

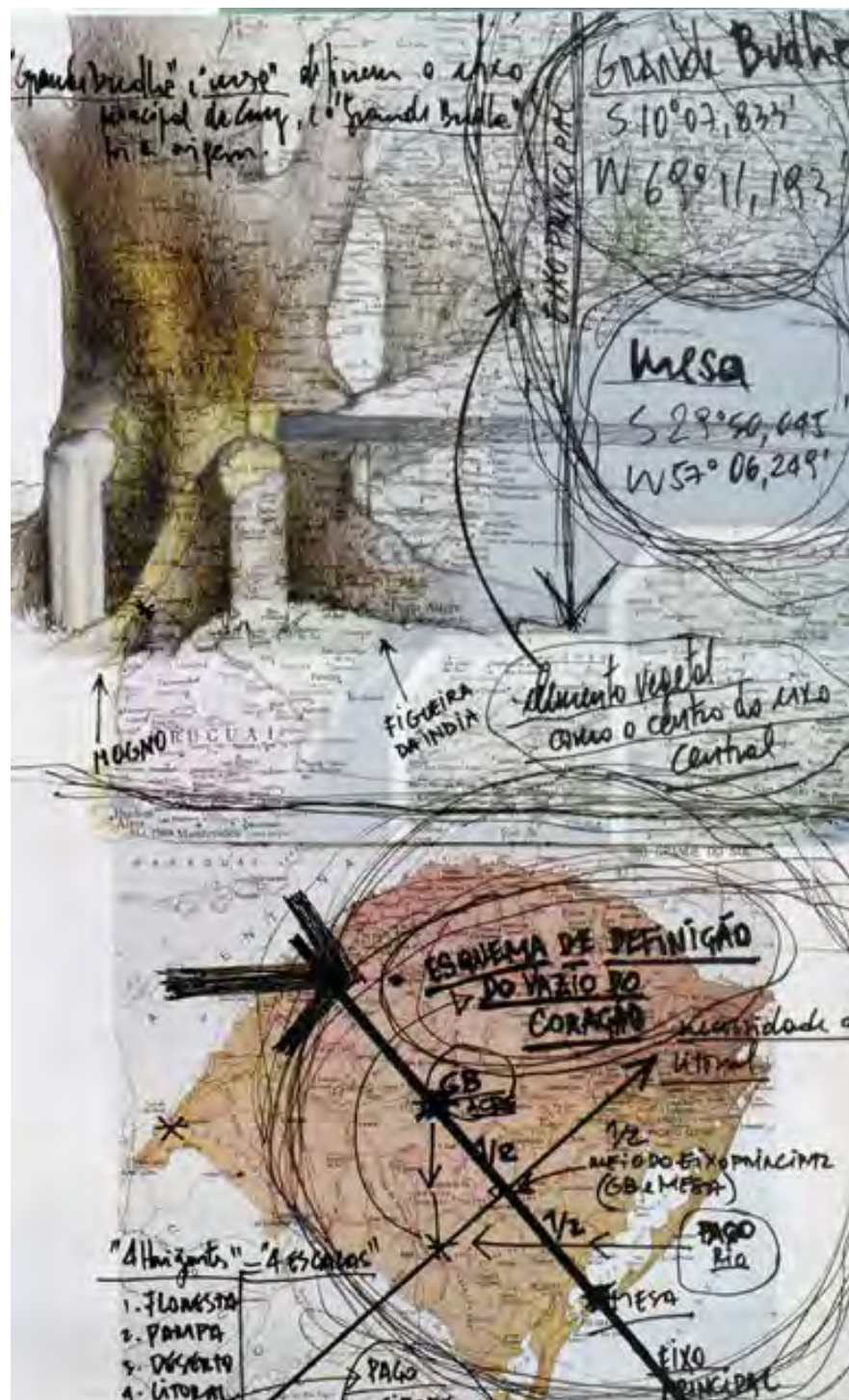
Por outro lado, às vezes busco isso, procuro criar uma escultura, todo o trabalho tem que gerar uma escultura. É o caso do *Cubunido*, como conversamos. Este último trabalho gerou algumas e também desenhos. Pela quantidade, achei que estava muito prolixo. Os mostrei numa exposição em São Paulo, que dei o nome de *Variações para Citera e Santa Rosa*.



Mas mais particularmente na *Série Gênesis* isso foi central. A *Série Gênesis* é um poema, uma elegia. Vejo nesse bloco, nesse fluxo de um só trabalho, uma ação que os perpassa pelo centro, essa ação é a *Série*. Descrevendo, pois, como diz um poeta amigo, Alex Varella, “explicar nunca”. Fui em cada reino da natureza e incrusto nele um objeto manufaturado, feito em material nobre. Portanto é um objeto, que traz nele uma porcentagem de cultura, por ali passou um conhecimento, uma vida. Coloquei esse objeto num organismo vivo e espero esse organismo morrer. Quando esse organismo morre, aquilo que estava “morto” dentro dele torna-se o que traz mais “vida”, pela cultura ali impregnada na sua forma e na sua nova relação com o seu entorno. Pego esse mesmo objeto e incrusto novamente em outro organismo vivo. E novamente, espero ele morrer. É um trabalho de espera e observação. A única hora que rompo com esse “estar” no tempo da vida, foi ao cumprir 29 anos do ponto inicial – 29 anos é o tempo da órbita de Saturno, e Saturno é o pai do tempo. É um trabalho para ele, o Pai do Tempo.

Você faz uma ação e espera. Na morte, muda de reino. Alguns pedaços foram feitos errados, e o trabalho foi absorvendo o próprio erro, mas a espera continuava, vejo uma elegia nisso. Não me deu mais vontade nenhuma de falar sobre o tempo.









Link do vídeo “Método poético para descontrol de localidade” de Nelson Felix

<https://youtu.be/Q-z9Qzoi-oo>

p.6: Grande Budha. Estado do Acre, 10° S 70° W. Foto: Vicente de Mello. Fonte: Naves, Rodrigo. Nelson Felix. São Paulo: Cosac e Naify, 1998, p.163

p.9: Vazio do sexo (Marília Razuk Galeria de Arte, São Paulo) 2004. Coleção Justo Werlang. Fonte: Ferreira, Glória (org.). Trilogias de Nelson Felix. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005, p. 143

p.11-14: Desenhos. Fonte: Felix, Nelson; Cesar, Marisa Flório; Brito, Ronaldo. Concerto para encanto e anel. Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2011

p.15: Mesas. Granito, ferro, azeite e dormideiras. 70x70x70 cm cada. Galeria Luisa Strina, São Paulo, 1995. Fonte: Naves, Rodrigo. Nelson Felix. São Paulo: Cosac e Naify, 1998, p.82

p.19: Embarca nessa (detalhe), aquarela e carimbo 100x252cm, 1979. Fonte: Ferreira, Glória (org.). Trilogias de Nelson Felix. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005, p.188

p.21 e 23: Cruz na América: Grande Budha, Mesa, Vazio Coração. Fonte: Ferreira, Glória (org.). Trilogias de Nelson Felix. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005, p.25

p.22: Mapa da Dutra, 2017. Mapa, tinta, dados, linha, ouro, e bronze. Foto: Gabriela Carrera

p. 27-39: Trilha para dois lugares e Trilha para dois lugares. O Método Poético para Descontrol de Localidade, parte 4. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2017. Foto: Gabriela Carrera

p. 43: Grafite. Grafite e ouro. 385x200x60 cm, 1988/89. Coleção Ricardo Rego. Foto: Vicente de Mello. Fonte: Naves, Rodrigo. Nelson Felix. São Paulo: Cosac e Naify, 1998, p. 96-97

p.44-45: Desenhos em grafite. Fonte: Naves, Rodrigo. Nelson Felix. São Paulo: Cosac e Naify, 1998, p.48-49

p.47: Série Árabe, 2001. Mármore de Carrara e prata, dimensões variadas. Fotos: Sérgio Araújo. Fonte: Felix, Nelson. Camiri. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006, p.102-103

p.49-53: Cavalariças. EAV – Parque Lage, 2009. Anel 230x173cm diâmetro, mármore de Carrara; 68 vigas de ferro, dimensões variáveis. Foto: Vicente de Mello. Fonte: Felix, Nelson; Cesar, Marisa Flório; Brito, Ronaldo. Concerto para encanto e anel. Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2011

p.57: Lajes. Intervenção no Moinho da Luz, Arte/Cidade III, São Paulo, 1997. Fonte: Peixoto, Nelson Brissac (org.). Intervenções urbanas: Arte/Cidade. 2 ed. São Paulo: Ed. Senac-SP: Sesc-SP, 2012, p. 220

p.58: Série Gênesis I e II, 1988/1991 e 1995/2000. Mesas (Galeria Luisa Strina, São Paulo). Fonte: Ferreira, Glória (org.). Trilogias de Nelson Felix. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005, p.155

p.59: Escultura para encanto (Cubonido), 2007/2009. Mármore de Carrara, bronze ou ouro, 78x78x78cm cada. Foto: Vicente de Mello. Fonte: Felix, Nelson; Cesar, Marisa Flório; Brito, Ronaldo. Concerto para encanto e anel. Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2011, p. 90

p.60-61: Mesa (Projeto Fronteira, Instituto Itaú Cultural, uruguaiana, 29° S 50,045' e 37° W 29,451'). 1999/2004. Fonte: Ferreira, Glória (org.). Trilogias de Nelson Felix. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005, p. 164-165

p.62-65: Camiri, 2006. Mármore de Carrara e ferro, dimensões variadas. Fotos: Sérgio Araújo. Fonte: Felix, Nelson. Camiri. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006, p.39, 55, 59 e 60

p.67: Olhando Camiri, 2006. Cibachrome, 100x70cm. Fonte: Felix, Nelson. Camiri. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2006, p.93

