

## O artista como cosmógrafo<sup>1</sup>

Sobre o último livro de Nelson Felix

Cláudio Oliveira<sup>2\*</sup>

Universidade Federal Fluminense (UFF)

### Resumo:

Pretendemos aqui abordar a obra do artista brasileiro Nelson Felix (1954) como um ponto de partida para uma reflexão sobre as diferentes relações que a filosofia e a arte estabelecem com a natureza. Como os filósofos, Nelson Felix tematiza, com suas obras, categorias como “espaço”, “tempo”, “corpo”, “matéria”, “forma”, “ideia”. Ao abordar esses “conceitos”, ele não pretende, no entanto, dar deles “definições conceituais”, mas imagens, desenhos, esculturas, ações, que sejam, a seu modo, “tematizações”, não filosóficas, mas artísticas, desses “conceitos”. Não haveria, nesse sentido, em seu trabalho, uma “cosmologia”, ou seja, uma produção de *lógoi*, de discursos, mas a produção de *graphai*, de imagens e escritas, sobre o mundo. O texto pretende pensar a oposição entre filosofia e arte como uma oposição entre os verbos gregos *légein* e *gráphein*, falar/fazer discursos e escrever/desenhar. Daí a ideia de uma oposição entre cosmologia e cosmografia.

**Palavras-Chave:** Nelson Felix; cosmografia; cosmologia; arte contemporânea; arte brasileira.

---

<sup>1</sup> O presente artigo é uma versão bastante estendida e mais elaborada de uma versão anterior, bem mais curta, de um artigo publicado na *Revista Cult On Line*, em 01 de fevereiro de 2021, sob o título “Nelson Felix: desenho no mundo”. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/nelson-felix-desenho-no-mundo/> Acesso em: 11/08/2022.

<sup>2\*</sup> Professor Titular do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense / claudiooliveira@id.uff.br

*A mais antiga língua foi a música.  
A mais antiga escrita foi pintura e  
desenho.*  
– Johann G. Hammann

Quando consultamos um dicionário de grego antigo, em busca de informações sobre o verbo *grápho*, vemos que seu sentido original descreve uma ação muito precisa: “arranhar, raspar, esfolar, roçar, ralar”. Aplicada à superfície de uma matéria sólida (madeira, rocha, osso, metal), essa ação deixa na superfície arranhada uma marca, um traço, um rastro. Por exemplo (são exemplos da *Ilíada* de Homero), a ação de arranhar uma pedra com a ponta de uma lança ou a ação de inscrever signos numa tabuleta de cera ou de barro (certamente a origem dos nossos atuais *tablets*). É a partir desse sentido original que surgem os sentidos derivados de “representar através de linhas, delinear, desenhar, pintar”; e, num segundo momento, o sentido de “se expressar através de caracteres escritos, escrever” (Liddell e Scott, 1996). O movimento de gênese semântica descrito pelo verbo *grapho* é, portanto, arranhar, desenhar, escrever. Nessa ordem.

Há, então, um mesmo gesto, na origem, que define tanto o desenhar quanto o escrever, tanto os desenhistas quanto os escritores, mesmo que suponhamos, corretamente, que o desenhar preceda o escrever, que os desenhistas precedam os escritores. Escrever é, nesse sentido, apenas um modo derivado de desenhar; as letras são, em última instância, desenhos. Ao escrever – podemos assim nos expressar – desenhamos letras. Mas ambas as ações, desenhar e escrever, são modos derivados de um arranhar primordial. Mesmo quando, mais tarde, se começou a utilizar pigmentos para desenhar e escrever em superfícies, o mesmo verbo *grápho* continuou a ser usado pelos gregos para descrever essas ações. Por isso, em grego antigo, *grápho* também quer dizer “pintar”. Como se, ao desenhar, pintar ou escrever com pigmentos, nós arranhássemos uma superfície e ali deixássemos marcas, a própria tinta virando uma ranhura.

Esse nível de indiscernibilidade entre desenho e escrita está claramente presente nas palavras da língua portuguesa que têm origem no verbo grego *grápho*: “gravar”, “gravura”, mas também “grafia”, “gráfica”, “gráfico”, “grafite”. A origem comum desses termos denota um campo de indiscernibilidade entre o desenhar e o escrever, entre desenhistas e escritores, entre a imagem e a letra. Vista dessa perspectiva, a letra também é uma imagem. E, por isso, em grego antigo, quando eu digo *grápho*, eu tanto posso estar querendo dizer “eu desenho” quanto “eu escrevo”. E posso também, talvez, em algum nível, estar querendo dizer as duas coisas ao mesmo tempo. O que define essas ações é o gesto primordial de arranhar, e esse gesto é, enfim, o mesmo em ambas as ações.

Uma das mais antigas escritas humanas, os hieróglifos egípcios, também trazem como marca essa indiscernibilidade entre imagem e letra, entre desenho escrita. Pouco antes da queda do Império Romano, a escrita hieroglífica do Egito antigo deixou de ser compreendida. Mas mesmo no período faraônico posterior, seu uso era muito especializado, e já no século IV A.C, poucos egípcios eram capazes de lê-la. Desde que ela se tornou, para toda a humanidade, um conjunto de signos incompreensíveis, houve muitos esforços de diferentes povos e períodos históricos em decifrar essa escrita e uma das coisas que impediam sua decifração era o pressuposto, que durou muitos séculos, de que se tratava de uma escrita puramente ideogramática, como a dos ideogramas chineses, por exemplo. Foi só com a redescoberta da Pedra de Roseta, em 1799 – uma pedra na qual um mesmo texto se apresentava em três escritas diferentes (a superior, na forma hieroglífica do egípcio antigo; a do meio, em demótico, variante escrita do egípcio tardio; e a inferior, em grego antigo) – que se pôde entender que os hieróglifos são uma escrita ao mesmo tempo ideogramática e fonética, que mistura imagens e letras, sem descontinuidade entre elas. Em 1822, trabalhando sobre a Pedra de Roseta, Jean-François Champollion conseguiu decifrar completamente os seus hieróglifos, dando origem assim à egiptologia. Podemos supor que a dificuldade em decifrar a Pedra de Roseta e os hieróglifos antigos estivesse ligada a uma dificuldade de entender essa indiscernibilidade entre

imagem e letra, desenho e escrita, ideograma e fonema, em nossa insistência em pensá-los como pertencentes a campos distintos, esquecendo sua origem comum.

Algumas décadas após a descoberta de Champollion, na virada do século XIX para o século XX, Freud precisou entender essa indiscernibilidade para decifrar uma outra Pedra de Roseta: o sonho. Ao analisar a principal formação do inconsciente, Freud se deu conta do caráter de *rébus* que o caracterizava

*Rébus*, um termo que surge na língua francesa em 1480, a partir da fórmula latina *de rebus quae geruntur*, “sobre as coisas que estão acontecendo”, título de um panfleto com desenhos enigmáticos publicados naquele ano, passou a designar, por causa desse panfleto, qualquer sequência simultânea de desenhos, palavras, números, letras que, juntos, possam significar algo.

A referência freudiana ao *rébus* aparece logo na abertura do capítulo VI de *A interpretação dos sonhos*. É ali que Freud se propõe a entender o que ele chama de “pensamento do sonho” (*Traumgedanke*). Para ele, o sonho seria uma tradução (*Übertragung*) desse pensamento. Mas o que nos interessa especialmente aqui é que essa tradução do pensamento em sonho se faz através de algo que Freud chama de *Bilderschrift* (Freud, 1999, p. 282), um termo que ele forja e que poderíamos traduzir por *escrita com imagens*. Essa *escrita com imagens* que é o sonho apresenta aquela mesma indiscernibilidade entre imagem e letra, desenho e escrita que vimos nos hieróglifos e no sentido original do verbo grego *grápho*. O sonho, para Freud, é um pensamento que se traduz através de uma escrita, que é, no entanto, uma *escrita com imagens*. É só enquanto tal que o sonho se deixa ler.

Enquanto *rébus*, portanto, um sonho é tanto imagem quanto palavra, tanto escrita quanto desenho. O trânsito entre imagem e palavra, ali, é constante. Para o inconsciente, esse trânsito entre os dois sentidos derivados do verbo grego *grápho* está sempre se fazendo. Digamos que é através desse trânsito que *isso pensa*. E se considerarmos Freud como o Champollion que decifrou o pensamento inconsciente, isso só se deu por ele ter entendido que o que caracteriza esse pensamento é o fato de ele se expressar através de imagens e

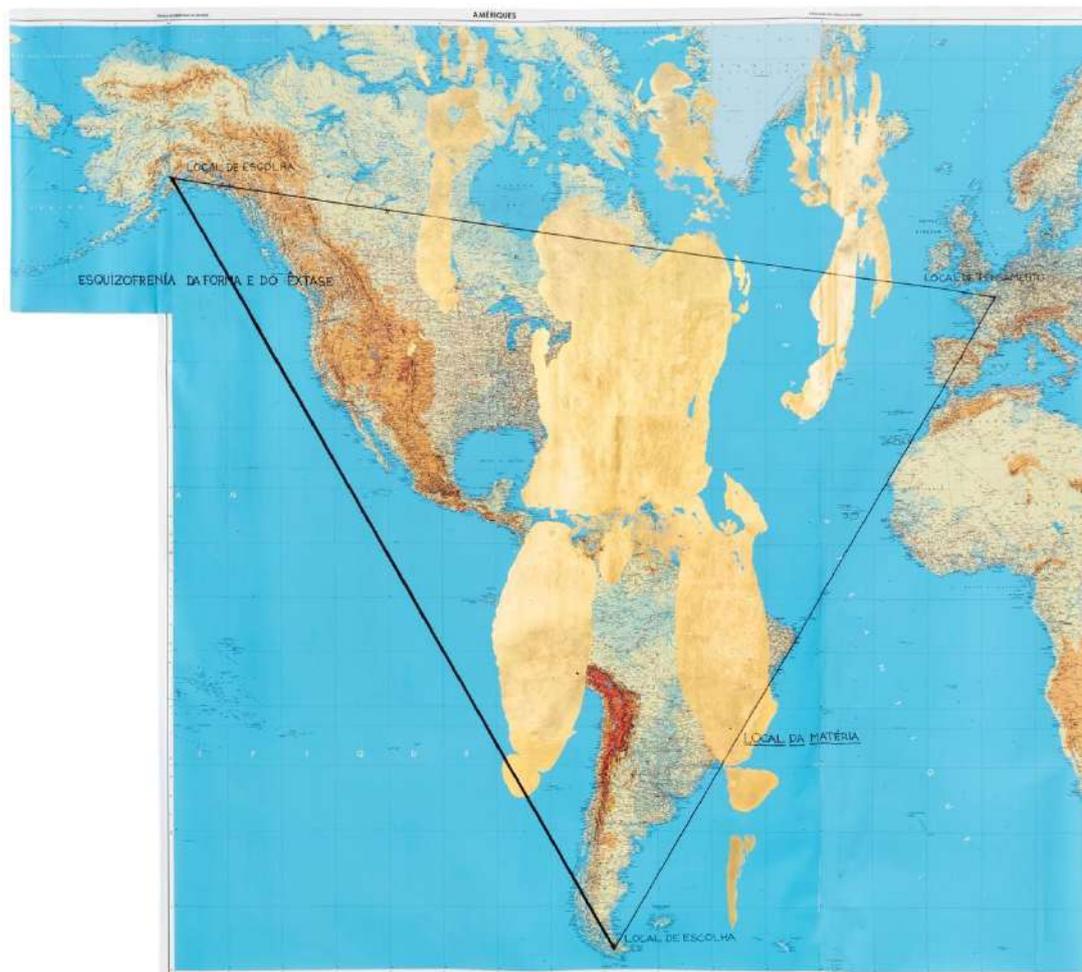
letras de forma indistinta, simultânea e não descontínua. Ao nos debruçarmos sobre um sonho, nunca sabemos por que, nele, uma palavra se associa a uma imagem para um sujeito. Nunca sabemos por que uma imagem se associa a uma outra imagem, uma palavra a uma outra palavra. Essas associações são sempre fruto do mais profundo acaso. E é isso o que torna toda análise única, pois é desses acasos, desses encontros contingentes, que surge um sujeito em sua singularidade, como puro efeito dos signos (letras e imagens) que o marcam, que o arranham, que deixam nele o seu rastro. Marcado, arranhado, ralado, roçado, grafado por esses signos, por esses desenhos, por essas letras, o sujeito é ele mesmo essa superfície que se deixa escrever, com menor ou maior resistência da matéria que o constitui. Mas é também aquele que pode assumir um papel ativo nesse processo, grafando, ele mesmo, desenhos, letras e palavras sobre a superfície das coisas e do mundo. É esse o caso do artista carioca Nelson Felix.

Toda a obra de Nelson Felix me parece marcada, desde o início, por essa indiscernibilidade entre os dois sentidos do verbo grego *grápho*, por essa indiscernibilidade entre a imagem e a escrita, por essa ação de arranhar não só o papel, mas também a própria superfície do globo terrestre, que ele vem marcando, há décadas, com seus trabalhos. Esse sentido primordial estaria presente não apenas em seus desenhos, como me parece óbvio, mas também em suas esculturas e ações ditas escultóricas, que também poderiam ser chamadas, a meu ver, de ações gráficas. Isso fica particularmente explícito no último livro que ele publicou pela Editora WMF Martins Fontes (Felix, 2020) e que nos permite uma visão sobre uma parte considerável da sua obra nos últimos 35 anos.

Trata-se de um livro-objeto, sem textos de críticos, teóricos ou curadores. Nele, o próprio artista se apresenta através de desenhos e fotos dos seus trabalhos (e, também, em desenhos sobre fotos dos seus trabalhos), sejam eles esculturas ou ações escultóricas. O livro é, portanto, tanto um livro quanto uma obra de arte, o que é um outro modo de dizer aquela indiscernibilidade entre escrita e desenho atualizada na forma livro/obra de arte. *Nelson Felix: berceuse*

é tanto uma série de desenhos quanto um objeto. Mas é também uma narrativa que conta uma história: a história de como esses desenhos, ações e esculturas foram *grafando* no mundo, ao longo de muitos anos, uma única obra que o artista pode, agora, finalmente apresentar como sendo fruto de um único gesto.

Começamos pelos desenhos, pois se trata de um livro todo ele desenhado. Até mesmo a capa, a dedicatória, o índice (ou os índices) são desenhos do artista – as únicas exceções são as fotografias e os créditos das fotografias, escritos em letras tipográficas. Sempre que fala de seus desenhos, Nelson Felix diz que desenhar é o modo como ele pensa; que o pensamento de seus trabalhos se realiza sempre na forma de desenhos. Quando esteve em Paris, entre 2017 e 2018, por um período de 6 meses, para “pensar” o trabalho que ele apresentaria na 33ª Bienal de São Paulo (*Esquizofrenia da forma e do êxtase*), Nelson comprou um mapa *mundi* que fixou na parede do apartamento em que morou e que eu tive a chance de visitar por estar fazendo um pós-doutorado na cidade no mesmo momento. No mapa, marcou quatro lugares e deu títulos a eles.



O trabalho previa duas ações nos extremos do continente americano: ao sul, em Ushuaia, na Argentina, e ao norte, em Anchorage, no Alasca. A esses 2 pontos do mapa, ele chamou de LOCAL DE ESCOLHA. Nesses locais, além de desenhar durante as 24 horas do solstício de inverno em cada um dos hemisférios, ele definiria a posição dos objetos com os quais faria uma ação durante a Bienal. À cidade de São Paulo, onde estava previsto que a exposição aconteceria, chamou de LOCAL DA MATÉRIA. E a Paris, onde ficaria “pensando” o trabalho durante 6 meses, chamou de LOCAL DE PENSAMENTO. O local de pensamento não era senão o local em que desenhava, em que fez

todos os desenhos relativos ao trabalho, desenhos que viriam a ser expostos, durante o mesmo período da Bienal, em uma exposição na Galeria Millan.

Para mim, ao visitar o apartamento, fazia todo o sentido que aqueles desenhos, que misturavam imagens com palavras, letras com traços, fossem chamados pelo artista de *o pensamento do trabalho* e que aquele LOCAL DE PENSAMENTO fosse na verdade um LOCAL DE DESENHO. Ao ver os desenhos, imediatamente pensei no que Freud chamou de *pensamento do sonho* ou de *pensamento inconsciente*. Os desenhos de Nelson são o *pensamento da obra*: um *pensamento gráfico*, naquele sentido original do verbo grego *grápho* a que nos referimos acima: tanto desenho quanto escrita, tanto imagem quanto letra.

Talvez não seja exagero dizermos que esse sentido original do verbo grego esteja na origem de todo o trabalho de Nelson Felix, se pensamos que sua obra começa propriamente com os desenhos em *grafite* que ele fez nos anos 1980.

Após uma primeira exposição de aquarelas, na Galeria Jean Boghici do Rio de Janeiro, que obteve grande sucesso, ele resolve, no entanto, zerar o seu trabalho e começar de novo. Como ele mesmo diz numa entrevista publicada em seu primeiro livro: “Quando eu fiz a exposição no Jean Boghici, notei que aquilo que os desenhos estavam passando não me interessava, e quis zerar o velocímetro” (Naves, 1998, p. 30). Após abandonar a aquarela, ele inicia então um trabalho com grafite. Ao se propor um novo início, a escolha do grafite vem da seguinte questão que ele se coloca: “O que primeiro veio à cabeça foi me perguntar o que era o desenho: desenho é lápis e papel” (Naves, 1998, p. 31). Vemos aqui que o próprio trabalho surge como um questionamento sobre o que é o desenho. A resposta de Nelson, que dará origem aos desenhos com grafite é uma resposta bem material do que é um desenho, reduzindo à ação de riscar o papel com o lápis. Nesse nível material, o desenho não pode ser distinguido da escrita, pois podemos igualmente dizer: “escrita é lápis e papel”. Ou seja, materialmente, não é possível distinguir desenhar de escrever. Nelson, com sua resposta à pergunta “o que é desenho” atinge aquela indiscernibilidade marcada pelo verbo grego *grápho*. Talvez não seja então um acaso Nelson Felix ter

partido precisamente do grafite, uma matéria que recebe seu nome da própria ação realizada através dela: arranhar, desenhar e escrever. Mas foi também esse trabalho com o grafite que levou Nelson Felix ao outro elemento fundamental do seu trabalho: a referência cósmica. A escolha do grafite não se dá por motivos plásticos ou estéticos. Além de permitir reduzir a ação de desenhar ao que lhe é essencial (“lápiz e papel”), o grafite é escolhido por características do próprio material:

O que me fascinava, e ainda me fascina, são certos materiais, não propriamente por razões plásticas, mas por características próprias deles. Por exemplo, o grafite é praticamente carbono, e o carbono tem a ver com a vida, então cismei que tinha de trabalhar com o grafite por causa disso. (Naves, 1998, p. 32)

Os desenhos com grafite dão origem a uma das mais importantes esculturas de Nelson Felix, aquela à qual ele deu precisamente o nome de *Grafite* (1985/1988):



Nelson usa nesse trabalho, para esculpir, a mesma matéria que ele já estava usando para desenhar. Como se o grafite passasse do papel bidimensional para o espaço tridimensional, sem descontinuidade, como um desdobramento natural. Como se uma escultura fosse um modo de arranhar o espaço, de “grafar” em 3 dimensões.

O trabalho consiste em duas hastes esculpidas em grafite (com budas de ouro no interior de uma delas) posicionadas no espaço expositivo de tal forma que uma delas está na mesma posição do eixo do sol. Isso faz com que, a cada vez que a peça é instalada, ela ganha uma nova posição, de acordo com o movimento que a Terra faz em torno do Sol.



Como diz Nelson, na mesma entrevista anteriormente citada: “Aquela peça completamente torta no espaço é a única coisa certa cosmicamente” (Naves, 1998, p. 33). Essa ideia de uma referência cósmica para o trabalho será muito importante para tudo o que o artista fará mais tarde, sobretudo para os trabalhos reunidos em seu último livro. A partir de *Grafite*, portanto muito cedo, os trabalhos de Nelson Felix passam a se orientar a partir de referências cósmicas. Os 23 graus de inclinação do eixo da terra em relação ao eixo do sol, assim como as estações do ano na Terra, originadas por essa inclinação, o tempo das revoluções dos planetas em torno do sol, a constituição molecular da matéria do nosso universo e da vida na Terra, tudo isso viria a marcar outros trabalhos futuros do artista dando origem a algo que eu gostaria de chamar aqui, para pensar o seu trabalho, de uma *cosmografia*. Exatamente esses trabalhos *cosmográficos* são objeto do seu último livro publicado: *Nelson Felix: Berceuse*.

*Berceuse*, podemos ler em um dos desenhos publicados no livro, “é o ato que torna circular o trabalho”. *Berceuse*, portanto, não é o título do livro. O título

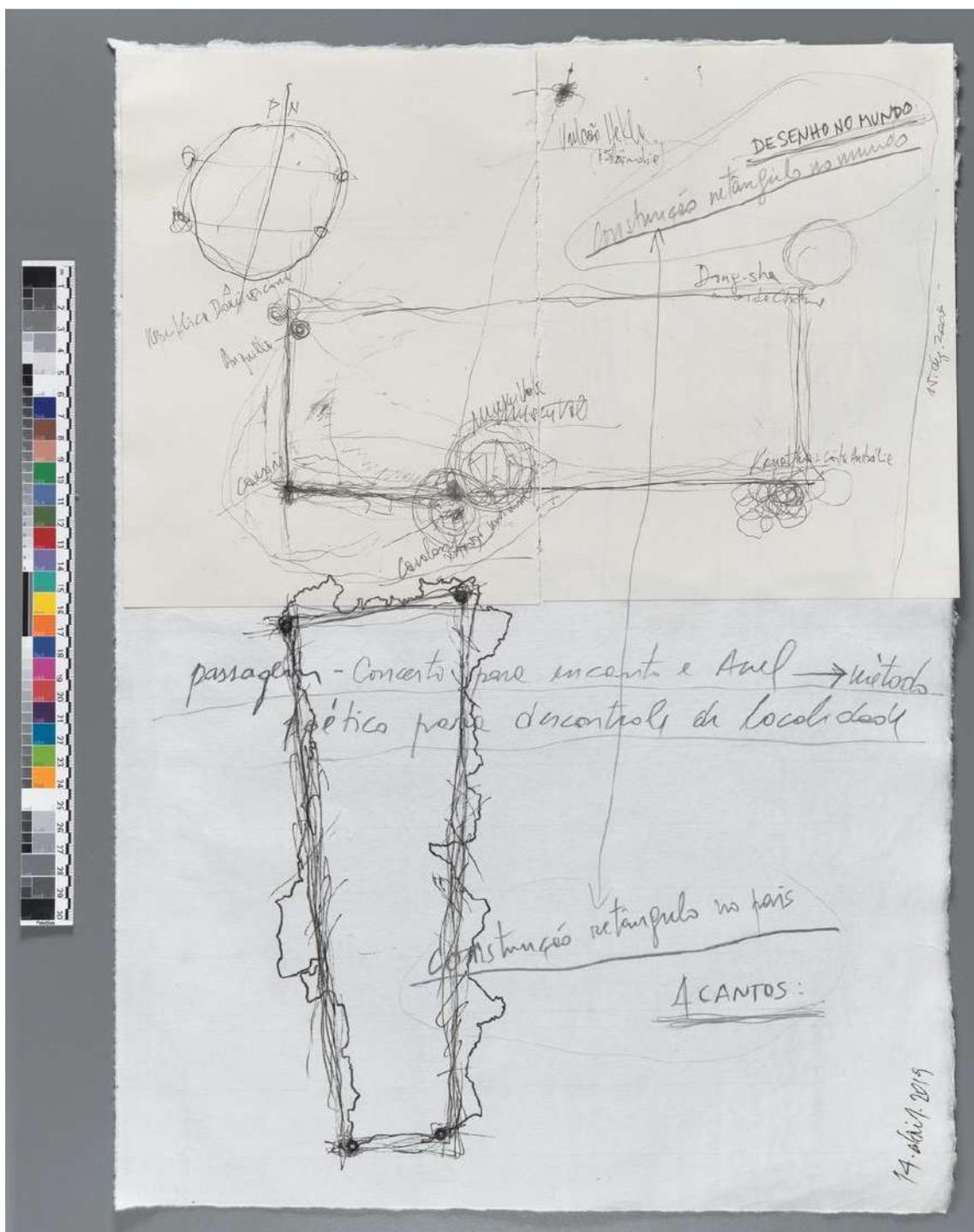
do livro é *Nelson Felix: Berceuse* (teremos que pensar, em algum momento, esses enigmáticos dois pontos do título). *Berceuse* é o nome de um ato do artista, aquele que torna circular o trabalho. Mas de que trabalho se trata?

Trata-se, na verdade, de um conjunto de trabalhos, que foram realizados ao longo de 33 anos e que, só por este ato, se tornam um único trabalho circular. São eles: *Cruz na América (1985-2004)*, *Concerto para Encanto e Anel (2005-2009)*, *Método Poético para Descontrole de Localidade (2008-2017)* e, finalmente, *Esquizofrenia da Forma e do Êxtase (2017-2018)*. Esses trabalhos são, eles próprios, por sua vez, também, cada um deles, um conjunto de trabalhos que implicam um deslocamento do artista pelo globo terrestre para serem realizados.

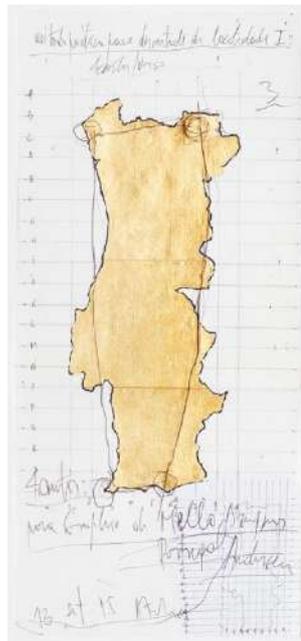
*Cruz na América* envolve 4 trabalhos: *Grande Budha* (Seringal Nova Olinda, Acre, Brasil), *Vazio Coração – litoral* (Praia Redonda com Ponta Grossa, Ceará, Brasil), *Mesa* (Uruguaiana, Rio Grande do Sul, Brasil) e *Vazio Coração – deserto* (Atacama, Chile).



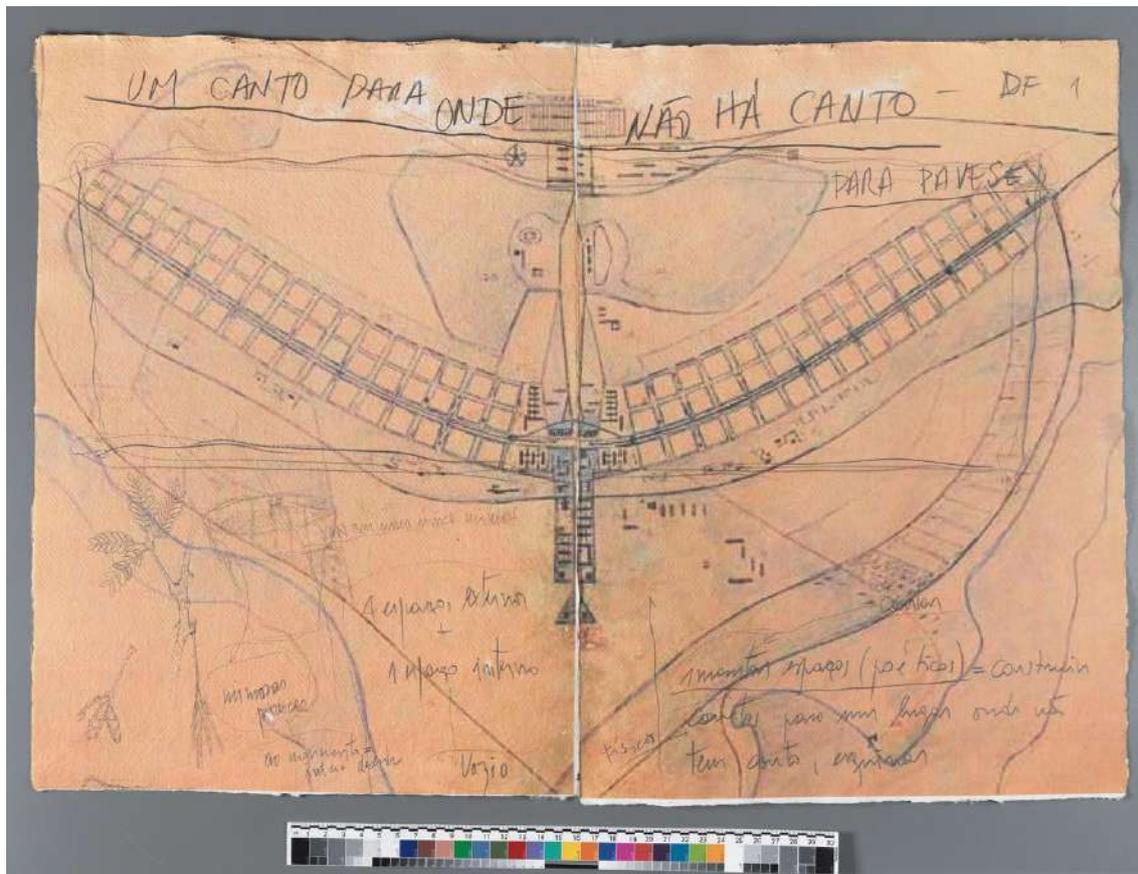
*Concerto para encanto e anel*, 3 trabalhos: *Camiri* (Camiri, Bolívia / Museu da Vale do Rio Doce, Vitória, Brasil), *Desenho no mundo* (Caribe: Anguilla e República Dominicana / Dong-Sha: Mar da China, Taiwan e Karratha, Austrália) e *Cavalariças* (Hekla, Vulcão Hekla, Islândia / Cavalariças, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil).



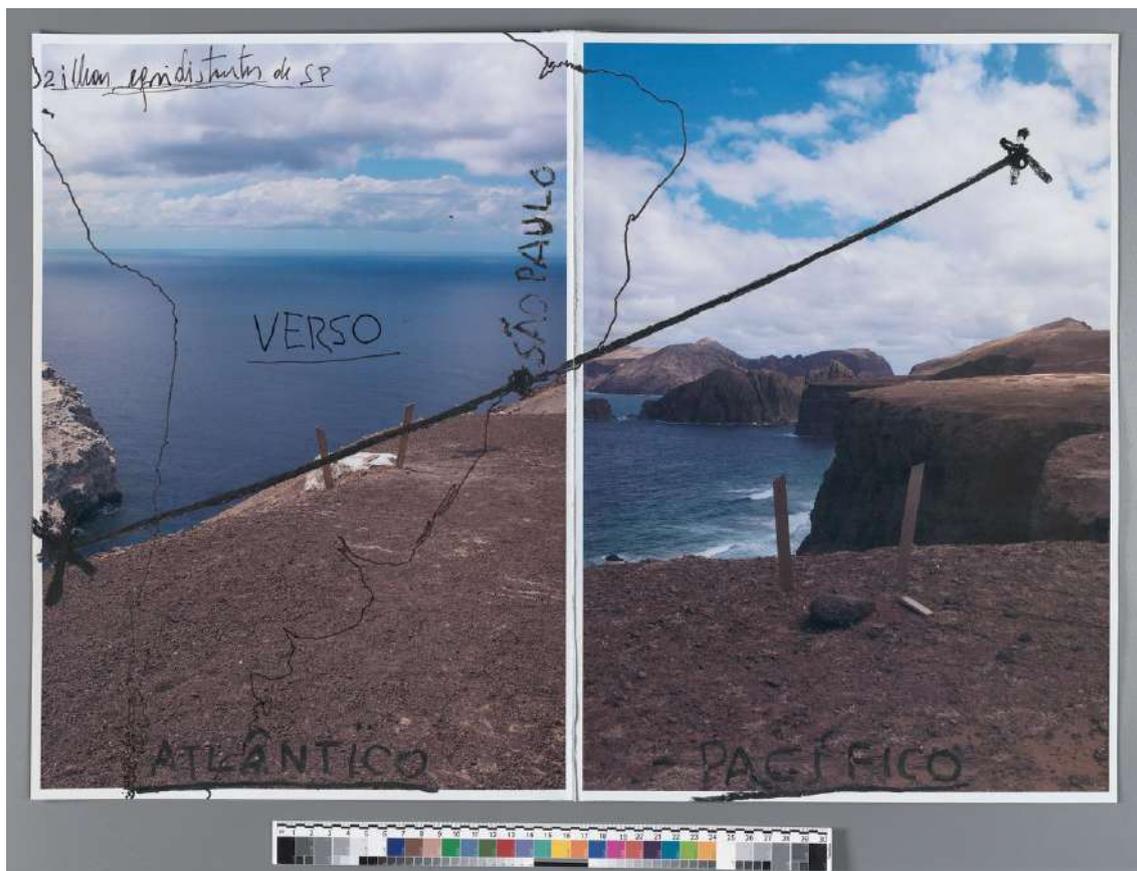
*Método poético para descontrolo de localidade*, 4 trabalhos: 4 cantos  
(Sagres, Portugal / Vianna do Castelo, Portugal / Bragança, Portugal / Faro,  
Portugal)



*Um canto para onde não há canto* (Centro Cultural Banco do Brasil,  
Brasília, Brasil / Setor Oficina, Brasília, Brasil / Lago Sul, Brasília, Brasil / Lago  
Norte, Brasília, Brasil),

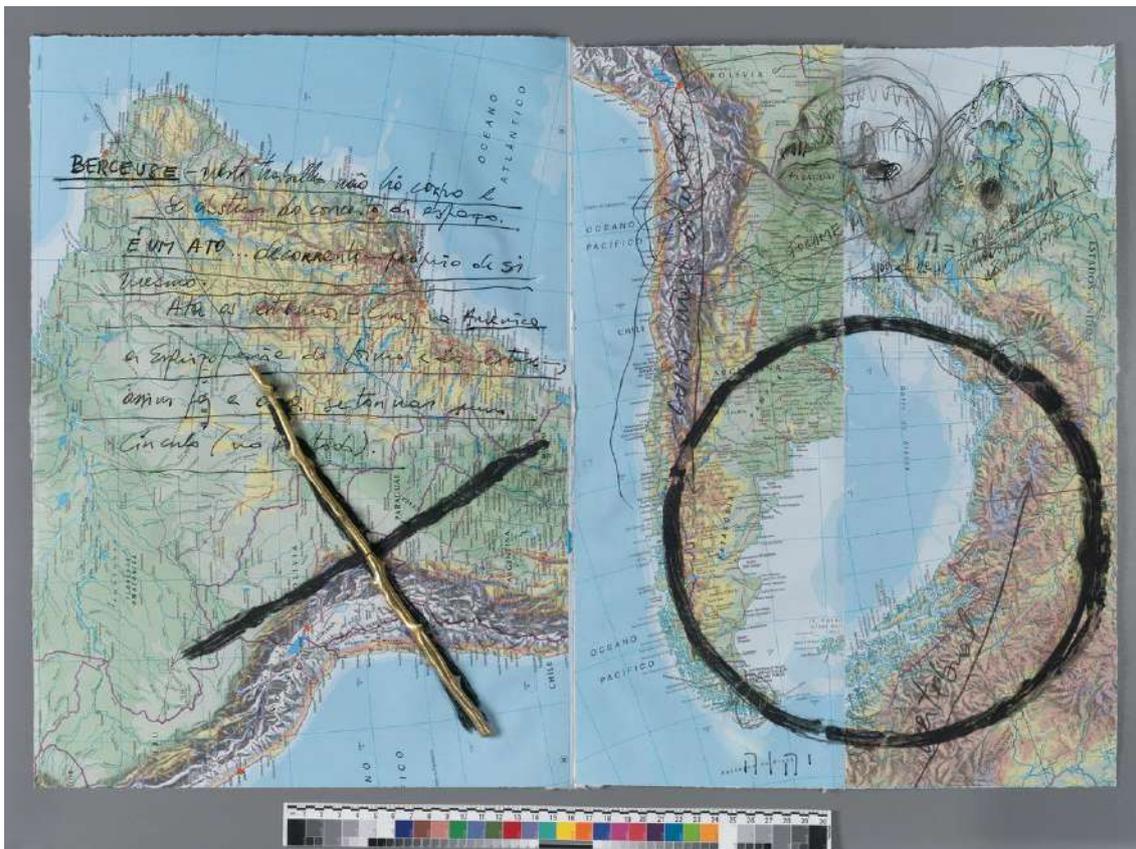


Verso (Galeria Millan, São Paulo, Brasil / Ilha do Pacífico, Aquipélago Juan Fernán­des, Chile / Ilha do Atlântico, Ascension / Instituto Ling, Porto Alegre, Brasil / Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil)



e *Trilha para 2 lugares* (Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil / Pampa, Santa Rosa, Argentina / Ilha grega, Citera, Grécia).

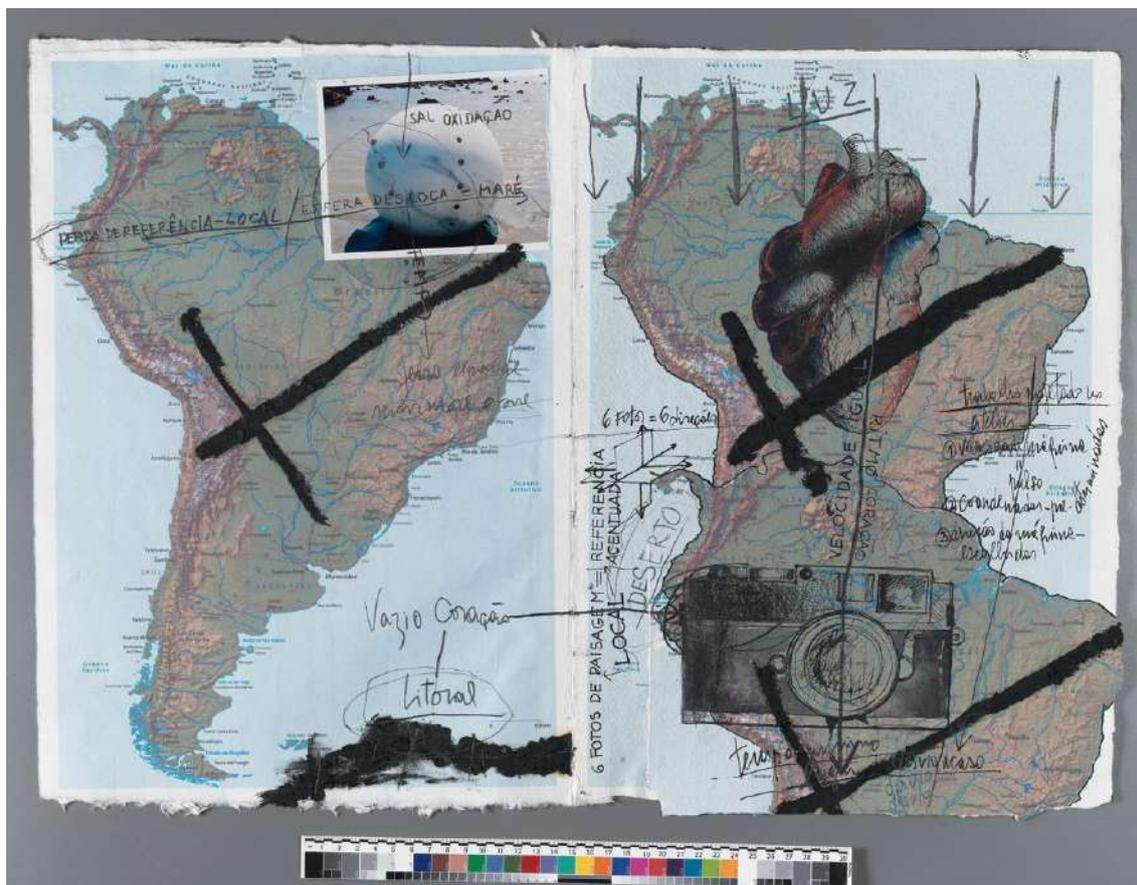
E, por fim, *Esquizofrenia da Forma e do Êxtase* (2017-2018), que é um único trabalho, mas que acontece em muitos lugares e momentos diferentes, tanto em espaços internos como externos (Paris, França / Anchorage, Alasca / Ushuaia, Argentina / Bienal de São Paulo, Ocupação 9 de Julho, Galeria Millan, São Paulo, Brasil).



São todos esses trabalhos que se tornam um só (mesmo que guardando, cada um deles, sua singularidade) pelo ato ao qual Nelson Felix dá o nome de *Berceuse*. Como ele escreve em outro desenho do livro, esses trabalhos descrevem “um só movimento contínuo”.



Os trabalhos surgem como derivações do primeiro trabalho, seminal: *Cruz na América*, que o artista realiza em quatro pontos distintos da América do Sul (Acre, Ceará e Rio Grande do Sul, no Brasil, e Deserto de Atacama, no Chile).

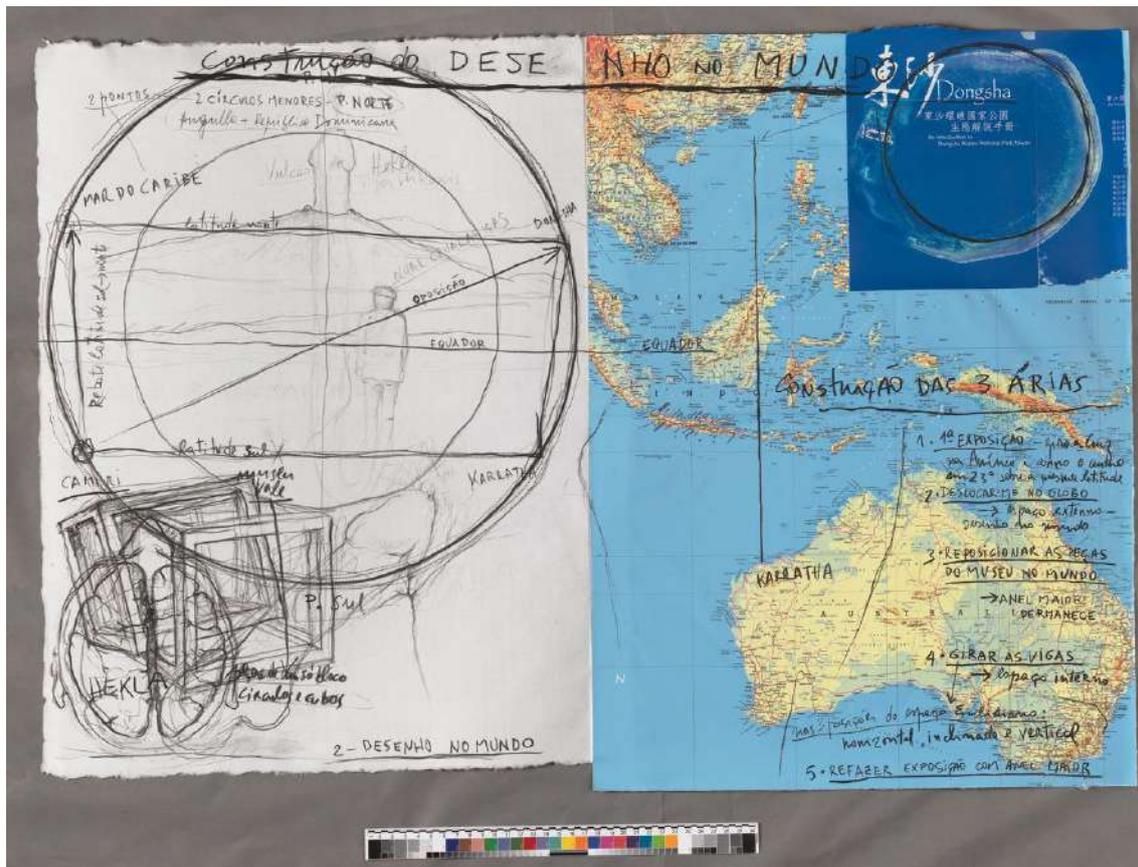


São 3 esculturas “vivas” e uma ação fotográfica, que trazem para o trabalho 4 paisagens bastante distintas: a floresta, o pampa, o deserto e o litoral. As esculturas (*Grande Budha*, *Vazio Coração – Litoral* e *Mesa*) são “vivas” no sentido de estarem permanentemente se modificando, seja em função do fato de articularem metais e árvores vivas (como no caso do *Grande Budha* e da *Mesa*), seja em função de exporem o mármore e o metal à ação do sal do oceano (como no caso de *Vazio Coração – litoral*). Como afirma Gabriela Motta, em sua bela tese de doutorado sobre Nelson Felix (frase que está escrita em um dos desenhos do livro, pois há citações nos desenhos de Nelson Felix!): “O trabalho está acontecendo neste momento, algo nele se transforma permanentemente a despeito de todo e qualquer sujeito que nomeie ou qualifique tal ação” (MOTTA, 2015, p. 120).

O centro da *Cruz na América* dará origem a *Camiri*,



o trabalho realizado entre a cidade boliviana de mesmo nome e o Museu da Vale do Rio Doce, no Espírito Santo, que por sua vez está na origem de todos os trabalhos que formam *Concerto para Encanto e Anel*, dentre eles, a famosa exposição nas Cavalariças do Parque Lage no Rio de Janeiro. *Desenho no Mundo* constrói um retângulo na superfície do globo terrestre por três rebatimentos das coordenadas de Camiri, um retângulo cujos vértices são ocupados por ações escultóricas na Bolívia, no Caribe, no Mar da China e na Austrália.



*Método poético para desconstrução de localidade* começa por fazer o mesmo retângulo agora sobre o território de um país: Portugal. *Um canto para onde não é canto* refaz o retângulo agora sobre uma cidade: Brasília. *Verso* opera duas ações escultóricas em duas ilhas que estão equidistantes da cidade de São Paulo, uma no Oceano Atlântico, outra no Oceano Pacífico. *Trilha para 2 lugares* usa um dado para definir, por acaso, um local de ação, a ilha de Citera, no mar Mediterrâneo, e outro em Santa Rosa, no pampa argentino, ao mesmo tempo em que usa o próprio *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro como instrumento de orientação/bússola, gerando uma forte tensão na sua arquitetura, transformando-o em um outro instrumento sonoro, uma outra trilha, agora sonora.

*Esquizofrenia da forma e do Êxtase* constrói um triângulo tendo como vértices dois pontos extremos do continente americano, Ushuaia, na Argentina, e Anchorage, no Alasca, Locais de Escolha do projeto, e a cidade de Paris, Local

de Pensamento, em que o artista faz os desenhos que pensam a ação escultórica na Ocupação 9 de Julho e as esculturas a serem expostas no prédio da Bienal de São Paulo



e que serão finalmente expostos na Galeria Millan durante o mesmo período da Bienal. Em espaços externos, temos 3 ações escultóricas que acontecem em 3 dias diferentes: um dia de equinócio, na Ocupação 9 de Julho, São Paulo, Brasil; um dia de solstício de inverno no hemisfério norte, em Anchorage, Alasca, EUA; e outro dia de solstício de inverno no hemisfério sul, em Ushuaia, Argentina. Além disso, há uma ação e uma exposição que acontecem no espaço interno da Ocupação 9 de Julho, além das esculturas expostas na 33ª Bienal de São Paulo, no prédio da Bienal – a escolha dos solstícios e equinócios para a realização das ações tem origem na mesma inclinação do eixo da Terra que dá origem ao primeiro trabalho, *Grafite*.

São esses 4 trabalhos, que levam, ao todo, em torno de 33 anos para serem concluídos, e que fazem com que o artista se desloque no globo terrestre, atravessando continentes e oceanos, que, por um ato chamado *Berceuse*, se tornam um único trabalho. E é desse ato que nasce o livro *Nelson Felix: Berceuse*. Trata-se, com *Berceuse*, de amalgamar ações separadas no tempo e no espaço, temas, eles próprios, centrais na cosmografia do artista.

Além desses 4 trabalhos, há ainda 2 outros trabalhos que Nelson Felix inclui no livro, como uma espécie de prefácio e que por isso aparecem antes do índice. Eles estão aqui por sua importância e afinidade com os projetos de *Berceuse*. São eles o já citado *Grafite* (1985-1988) e a famosa *Série Gênese* (1985-2014), uma sucessão de trabalhos (a introdução de um buda de ouro no osso de um cachorro e, após a sua morte, a introdução desse mesmo buda de ouro no osso de uma cadela, e após a sua morte, a introdução desse mesmo osso com o buda de ouro, no tronco de uma árvore viva; e a introdução dessa mesma árvore, depois de derrubada, num buraco feito na terra) que é concluída 29 anos após o seu início, fazendo referência ao tempo que Saturno (para os Khronos, deus do tempo) leva para dar uma volta em torno do sol. De novo aqui, vemos a referência cósmica como estruturante do trabalho.

Esses 3 trabalhos, *Grafite*, *Série Gênese* e *Cruz na América*, todos datados pelo artista como tendo início no ano de 1985, demarcariam o início dessa *cosmografia felixiana* que encontra seu fim, ao menos provisório, em 2020, 35 anos depois, justamente com a publicação de *Nelson Felix: Berceuse*. É como se, com *Berceuse*, esse *desenho no mundo*, essa *cosmografia*, ficassem finalmente prontos e o artista nos convidasse a admirá-los em seu todo.

A partir dessas considerações, gostaria de propor que se possa entender o trabalho de Nelson Felix como artista partindo de uma ideia do *artista como cosmógrafo*, parafraseando o célebre artigo de Hal Foster, “O artista como etnógrafo”. Algo disso foi já antecipado, de algum modo, por Glória Ferreira, a curadora, pesquisadora e historiadora da arte que mais profundamente se dedicou à obra de Nelson Felix. Em artigo publicado no segundo livro do artista, o chamado “Livro Verde”, Glória faz referência ao famoso ensaio de Hal Foster,

precisamente para afirmar que Nelson não se encaixaria nesse modelo de artista. Mostrando, com muita propriedade, como as obras de Nelson não configuram *sites specifics* (“Embora os espaços de sua localização não sejam meros receptáculos, mas constitutivos dos trabalhos, estes não se articulam a partir de suas características sócio-culturais” (Felix, 2001, p. 14), ela chama atenção para o fato de que as obras de Nelson não participariam do que Hal Foster caracteriza como o paradigma do artista enquanto etnógrafo, “onde um mapeamento etnográfico de uma instituição ou de uma comunidade é hoje a forma primária do *site-specific*.” (Felix, 2001, p. 14) Glória Ferreira não chega a propor um outro nome que nos permitiria entender o trabalho de Nelson como artista. Ela não chega a falar do artista como cosmógrafo, como eu aqui proponho, mas ela parece ter isso em vista quando afirma, acerca dos trabalhos de Nelson Felix, que eles “não expressam conteúdos de um espaço psicológico particular nem implicam uma relação de formalização com o contexto: evocam o mundo em sua totalidade” (Felix, 2001, p. 14). O mundo em sua totalidade, eis aí aquilo que os poetas e filósofos gregos pensaram com a palavra *kósmos*, e todas as construções discursivas (*lógoi*) sobre essa totalidade, sejam elas produzidas pelo mito, pela filosofia, pelas religiões ou pela ciência, foram chamadas, por isso mesmo, de *cosmologias*.

Aqui faço um pequeno esclarecimento. Não há, a meu ver, nenhuma cosmologia na obra de Nelson Felix. Embora se proponha, como afirma Glória Ferreira, ter como referência, em seus trabalhos, o mundo como totalidade, não há neles a produção de nenhuma construção discursiva ou conceitual (*lógos*) sobre essa totalidade, nenhuma narrativa ou saber acerca desse *kósmos*. Ao contrário, como *cosmógrafo*, Nelson parte das mais diversas *cosmologias*, das mais diversas narrativas e saberes (*lógoi*) produzidos pelas filosofias, pelas mitologias, pelas religiões e pelas ciências, para construir não uma outra cosmologia, mas uma *cosmografia*: um *desenho no mundo, que é ao mesmo tempo uma escrita do mundo*, fazendo bascular assim a própria diferença entre o imaginário e o simbólico, dando ensejo ao aparecimento do que há neles de real. Como convém, aliás, à arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FELIX, N. (2001). *Nelson Felix*. Textos de Glória Ferreira, Sônia Salzstein e Nelson Brissac. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

FELIX, N. (2020). *Nelson Felix: Berceuse*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

FREUD, S. (1999). *Die Traumdeutung. In: Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Zweiter und Dritter Band. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

LIDDELL, H. G. e SCOTT, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with de assistance of Roderick McKenzie and with cooperation of many scholars with a revised supplement. Oxford: Cralendon Press.

MOTTA, G. K. (2015). *comumsótrabalho: sobre os projetos de escala geográfica de Nelson Felix*. São Paulo: G. K. Motta, p. 120. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

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