



Eduardo Baltazar Melo Villela

O despertar da natureza ferina:

**Aspectos do Antropoceno em relação
à arte contemporânea na obra de
Nelson Felix**

Dissertação de mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-graduação em História Social
da Cultura.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Novembro de 2022



Eduardo Baltazar Melo Villela

O despertar da natureza ferina:

**Aspectos do Antropoceno em relação
à arte contemporânea na obra de
Nelson Felix**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-graduação em História Social
da Cultura.

Prof. João Masao Kamita

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Osorio

Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Prof. Leonardo Ventapane

Escola de Belas Artes - UFRJ

Rio de Janeiro, 18 de novembro de 2022

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Eduardo Baltazar Melo Villela

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em setembro de 2017, com extensão acadêmica na Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen, Dinamarca, em 2012. É artista plástico e arquiteto.

Ficha Catalográfica

Villela, Eduardo Baltazar Melo

O despertar da natureza ferina : aspectos do antropoceno em relação à arte contemporânea na obra de Nelson Felix / Eduardo Baltazar Melo Villela ; orientador: João Masao Kamita. – 2022.

132 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2022.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Arte contemporânea. 4. Nelson Felix. 5. Antropoceno. 6. Natureza. 7. Crise. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Olívia

Agradecimentos

À minha família, amigas e amigos.

Ao orientador João Masao Kamita e professores Marcelo Jasmin, João Duarte e Camillo Osório pelas aulas sobre o importante tema tratado.

Às professoras Alyne Costa e Deborah Danowsky pelas conversas e aulas no caminho final deste texto.

À todo departamento de História da PUC Rio.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Baltazar, Eduardo; Kamita, João Masao. **O despertar da natureza ferina: aspectos do Antropoceno em relação à arte contemporânea na obra de Nelson Felix.** Rio de Janeiro, 2022. 120p. Dissertação de Mestrado — Departamento de História Social da Cultura. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

O título parte de um termo de Rodrigo Naves sobre a obra do artista Nelson Felix em sua maneira de articular elementos naturais e procura o relacionar, como parte e continuidade de artistas contemporâneos — e especificamente de elaboração mental em substituição da composição tradicional — com a corrente de pensamento das ciências sociais e naturais que teoriza o chamado Antropoceno.

Sua obra é tida aqui como foco por trabalhar de modo mais direto (e indireto ao mesmo tempo) com materiais do mundo dito natural e social/cultural em diversas escalas de tempo e por manter ainda assim dimensões subjetivas, inacessíveis e indeterminadas de significado.

Algumas noções recentes relacionadas ao Antropoceno por Dipesh Chakrabarty, Bruno Latour e Donna Haraway, e outras sobre a modernidade e a história da arte por Hannah Arendt e Erwin Panofsky, entre outros, são colocadas antes de olharmos para um conjunto de obras do artista. Nesta ordem, procura-se perceber as relações possíveis na arte contemporânea brasileira com tais conceitos debatidos hoje na urgente discussão sobre essa nova época geológica.

Palavras-chave

Arte contemporânea; Nelson Felix; Antropoceno; Ecologia; Crise; Natureza

Abstract

Baltazar, Eduardo; Kamita, João Masao. **The awakening of fierce nature: aspects of the anthropocene in relation to contemporary art in the work of Nelson Felix.** Rio de Janeiro, 2022. 120p. Dissertation — Social History of Culture Department. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

The title comes from a term used by Rodrigo Naves about the art work Nelson Felix and seeks to relate it as a part and continuity of contemporary artists — and specifically of mental elaboration that tries to replace the traditional composition — with the current Line of thought from the social and natural sciences that theorizes the so-called Anthropocene.

His work is taken as a subject here because it works more directly (and at the same time indirect) with the materials from the natural and social / cultural world, in addition to maintaining inaccessible and indeterminate dimensions of meaning.

In this way, some recent notions about the Anthropocene articulated by Dipesh Chakrabarty, Bruno Latour and Donna Haraway with others about the modernity from Hannah Arendt, Erwin Panofsky, among others are placed together before looking to a group of works by the artist. This way we seek to understand the possible relations in Brazilian contemporary art with such urgent concepts debated today in the discussion about this new geological epoch.

Keywords

Art; Nelson Felix; Anthropocene; Ecology; Crises; Nature.

Sumário

1. Introdução: Antropoceno	11
2. Diante do planeta	
2.1. O arquiteto/pintor como operador da perspectiva linear	26
2.2. Nossa condição humana moderna	38
2.3. Agora, uma temporalidade humano-planetária?	46
3. Nelson Felix: uma imaginação de resistência	
3.1. O espírito da coisa	56
3.2. Uma reflexividade não mais moderna?	60
3.3. O atrito entre os entes: a Série Genesis e a proliferação dos híbridos	69
3.4. Cruz na América: tempo e espaço	85
3.4.1. GRANDE BUDHA - FLORESTA	89
3.4.2. MESA - PAMPA	97
3.4.3. VAZIO CORAÇÃO - DESERTO	103
3.4.4. VAZIO CORAÇÃO - LITORAL	107
3.5. Adeus ao sublime - Grafite, 1988, e Série Árabe, 2001	110
4. Considerações finais	124
5. Referências bibliográficas	129

Lista de figuras

Figura 1	19
Figura 2	19
Figura 3	19
Figura 4	28
Figura 5	31
Figura 6	41
Figura 7	57
Figura 8	61
Figura 9	63
Figura 10	64
Figura 11	66
Figura 12	68
Figura 13	74
Figura 14	80
Figura 15	80
Figura 16	82
Figura 17	86
Figura 18	90
Figura 19	91
Figura 20	92
Figura 21	96
Figura 22	97
Figura 23	98
Figura 24	100
Figura 25	102
Figura 26	104
Figura 27	105
Figura 28	117
Figura 29	118
Figura 30	121
Figura 31	123

*Num dia excessivamente nítido,
Dia em que dava a vontade de ter trabalhado muito
Para nele não trabalhar nada,
Entrevi, como uma estrada por entre as árvores,
O que talvez seja o Grande Segredo,
Aquele Grande Mistério de que os poetas falsos falam.*

*Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas ideias.*

*A Natureza é partes sem um todo.
Isto é talvez o tal mistério de que falam.*

*Foi isto o que sem pensar nem parar,
Acertei que devia ser a verdade
Que todos andam a achar e que não acham,
E que só eu, porque a não fui achar, achei.*

1

Introdução

Oficialmente, de acordo com a geologia, e através do professor José Eli da Veiga, do Instituto de Energia e Ambiente da USP, "vivemos há 4.200 anos na Idade Meghalayana, a mais recente subdivisão do Holoceno, só reconhecida pela União Internacional de Ciências Geológicas (IUGS) em 14 de junho de 2018."¹ Esta é a terceira Idade do Holoceno (das raízes gregas *Holo* para "inteiramente" e *Ceno* para "novo"), Época geologicamente curta de aproximadamente 12 mil anos que se afirma ter permitido as condições para o início da agricultura e a "ruptura com os muitos milênios em que a evolução humana dependeu de predações, extrativismos vegetais, pesca e caçadas."²

É dentro destes poucos milhares de anos de estabilidade climática e constância ambiental que reside toda a história humana que sabemos até hoje com algum detalhe, porém é esta mesma constância que vemos também se romper deste a metade do século passado, quando a chamada *Grande Aceleração* teve início. Esta é uma expressão usada pela primeira vez por um grupo de pesquisa, com a participação de Paul Crutzen, em 2005 em uma das Conferências ou Simpósios de Dahlem³, que nomeada a partir de uma área do subúrbio de Berlin, foi

¹ VEIGA, José Eli: **O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra**. Editora 34, 2019, p. 11.

² Ibid., p. 12.

³ STEFFEN, W.; BROADGATE, W.; DEUTSCH, L.; GAFFNEY, O.; LUDWIG, C.: **The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration**. Em *The Anthropocene Review*, (2015), p. 82.

Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/2053019614564785>>

uma série de grupos de pesquisa e trabalho entre 1974 e 2012 financiadas pela Fundação de Ciências Alemã⁴.

Um ano antes, em 2004⁵, o químico Will Steffen e um grupo de cientistas haviam publicado um conjunto importante de gráficos coletados como parte de um projeto de síntese para o Programa Internacional de Geosfera-Biosfera (IGBP) no período entre 1999 e 2003. "O projeto tinha a intenção de sintetizar uma década de dados do programa de pesquisa IGBP" e colocá-los em conjunto para o maior entendimento da comunidade científica sobre o "funcionamento do Sistema Terra".^{6 7}

O termo vinha como resultado da análise de doze indicadores da atividade sócio-econômica humana e doze indicadores naturais do meio ambiente. A decolagem conjunta de todos os indicadores foi a surpresa dos cientistas, apesar de já percebida e imaginada, mas ainda não propriamente e claramente visualizada em dados concretos conjuntos.

Os indicadores de ambos os tipos consistiam população total e urbana, produto doméstico bruto, investimentos estrangeiros, uso de energia, consumo de fertilizantes, uso da água, produção de papel, turismo, quantidade de dióxido de carbono produzido e lançado na atmosfera, temperatura na superfície do planeta, captura de animais marinhos, perda de florestas tropicais, entre outros. O que se notou então foi o

⁴ HIBBARD KA, CRUTZEN PJ, LAMBIN EF et al. (2006). **Decadal interactions of humans and the environment**. In: Costanza R, Graumlich L and Steffen W (eds) Integrated History and Future of People on Earth, Dahlem Workshop Report 96, pp 341-375.
Disponível em: <<https://cig.uw.edu/publications/decadal-scale-interactions-of-humans-and-the-environment/>>

⁵ STEFFEN, W.; BROADGATE, W.; DEUTSCH, L.; GAFFNEY, O.; LUDWIG, C.: **The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration**. Em The Anthropocene Review, (2015), p. 82.
Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/2053019614564785>

⁶ Ibid., p. 81–98.
Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/2053019614564785>

⁷ Disponível em: <http://www.igbp.net>

crescimento brusco e exponencial a partir dos anos 50 em todos os indicadores. Em um trecho resumem:

Uma característica se mostra extraordinária. A segunda metade do século XX é única em toda a história da existência humana na Terra. Muitas atividades humanas tiveram um ponto de decolagem em algum momento no século XX e se aceleraram de modo agudo até o final do mesmo. Os últimos cinquenta anos foram sem dúvida o período de maior transformação da relação de nós humanos com o mundo natural na história da humanidade.⁸

O projeto teve como inspiração justamente a proposta no ano 2000 por Paul Crutzen e Eugene Stoermer para o término do Holoceno, “isto é, o fim do período dos últimos 11.718 anos”, “ao longo dos quais se deu o processo civilizador”.⁹ Em sua proposta, Crutzen e Stoermer argumentam que durante o Holoceno a atividade humana gradualmente se tornou uma força geológica e morfológica significativa e já era há tempos reconhecida por diversos cientistas¹⁰ como o geólogo russo Vernadsky em 1926 e o jesuíta francês Teilhard de Chardin em 1924 ao falar respectivamente da crescente influência

⁸ "One feature stands out as remarkable. The second half of the twentieth century is unique in the entire history of human existence on Earth. Many human activities reached take-off points sometime in the twentieth century and have accelerated sharply towards the end of the century. The last 50 years have without doubt seen the most rapid transformation of the human relationship with the natural world in the history of humankind. (Steffen et al., 2004: 131)"

STEFFEN, W.; BROADGATE, W.; DEUTSCH, L.; GAFFNEY, O.; LUDWIG, C.: **The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration**. Em *The Anthropocene Review*, (2015), p. 82.

Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/2053019614564785>

⁹ VEIGA, José Eli: **O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra**. Editora 34, 2019, p. 17.

¹⁰ "During the Holocene mankind activities gradually grew into a significant geological, morphological force, as recognized early on by a number of scientists. CRUTZEN PJ and STOERMER EF (2000) **The "Anthropocene"** *IGBP Newsletter* 41: 12, p. 17.

Disponível em: <<http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>>

humana em seu entorno e na biosfera e já cunhar o termo “noosfera”: o mundo do pensamento e da tecnologia, para marcar o papel também crescente da humanidade no ambiente em que vive.

Os dois também argumentam que neste início do século XXI mais da metade de toda água fresca acessível já é usada pela humanidade, assim como já é inegável a relação entre a atividade humana e a extinção em massa de espécies das florestas tropicais e o aumento exponencial dos gases de efeito estufa na atmosfera, entre outros efeitos igualmente danosos.¹¹ Assim, afirmam:

“(…) parece-nos mais que apropriado enfatizar o papel central da humanidade na geologia e ecologia ao propor o uso do termo “antropoceno” para a atual época geológica. Os impactos da atividade humana, vão continuar por um longo período de tempo.”¹²

Quanto ao início dessa nova época, apesar de afirmarem também ser ainda arbitrário especificar e ser possível outras proposições, colocam a parte final do século XVIII por ser possível identificar mais claramente as mudanças globais advindas da atividade humana no planeta. Este é o período em que se pôde coletar dados do gelo glacial e perceber, por exemplo, o grande aumento dos gases de efeito estufa em consonância histórica com a invenção da máquina à vapor por James Watt em 1784.

Desde os anos 2000 se intensificou também a crescente produção científica sobre a questão intrinsecamente multi-disciplinar e o professor José Eli indica em seu livro a melhor revisão sobre o tema escrita pelo geógrafo Jamie Lorimer chamada *The Anthro-Scene: A*

¹¹ Ibid.

¹² “(…) it seems to us more than appropriate to emphasize the central role of mankind in geology and ecology by proposing to use the term “anthropocene” for the current geological epoch. The impacts of current human activities will continue over long periods.”

Ibid.

Guide for the Perplexed, justamente para pensar e chamar a atenção para “os padrões não científicos em que a noção passou a ser usada: *zeitgeist* intelectual, provocação ideológica, novas ontologias e ficção científica”. Seria esta a direção para a qual esta dissertação se pretende ao pensar aspectos culturais, relacionados à história da arte mas não só, de uma das possíveis “origens”, o que talvez já não fosse uma palavra adequada já que se sabe não ser haver uma causa com ou momento único para esta nova época identificada, mas que se pretende contribuir ao tema ao ser pensada.

No artigo, Lorimer, da Escola de Geografia e Meio Ambiente da Universidade de Oxford, primeiro resume sua intenção em tratar e revisar o Antropoceno como essa nova “onda de atividade intelectual” diversa e multidisciplinar que começa a gerar “novos modos de práxis acadêmicas”¹³ e que pode ainda tomá-lo como “oportunidade para novas agendas interdisciplinares “. Aqui também é de interesse seu apontamento sobre os subsequentes “problemas epistêmicos, políticos e ontológicos associados às abordagens predominantes no Hemisfério Norte, lideradas pela ciência natural e ‘focada em soluções’. para compreender e viver o Antropoceno”¹⁴.

O geógrafo também faz menção ao subtítulo *Um guia para os perplexos* para lembrar do livro com o mesmo título do economista Ernst Schumacher em que “refletiu sobre o que ele considerou ser a natureza e a organização deficientes do conhecimento ocidental, e sua relação com uma conjuntura anterior, na crise ambiental moderna”. As reivindicações de “pluralismos epistêmicos, interdisciplinaridade, estética e formas de pensamento ambiental” de Schumacher em 1977 em face ao “experimento moderno” que considerou como

¹³ “**The Anthro-scene: A guide for the perplexed**”. *Social Studies of Science*, **47(1)**, Fevereiro 2017, pp.117-142. Tradução livre por Marcelo Jasmin para a disciplina Antropoceno e Iluminismos, p. 3.
– PUC-Rio, 2020-2.

¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

ecologicamente irracional são crescentemente oportunas na conjuntura contemporânea, afirma Lorimer.

Das maneiras pelas quais aponta como o conceito do Antropoceno nos mobiliza hoje, pretende-se aqui resumir e introduzi-las já que em grande parte apontam na direção para a base desta dissertação: das ações difusamente originárias e reações culturais ao fenômeno, que ele define como o a questão científica, o *zeitgeist intelectual*, provocações ideológicas, as novas ontologias geradas e ficções científicas necessárias.

Nas palavras de Lorimer, o grupo de estudos (AWG) liderado por Steffen antes mencionado é formado em grande parte a partir do campo das Ciências do Sistema Terra (da sigla em inglês ESS ou CST em português), surgidas nas décadas de 50 e 60 (simultaneamente às decolagens dos índices antes referidos) e depois conhecidas com maior proeminência com as pesquisas e elaboração da “hipótese Gaia” de James Lovelock e Lynn Margulis. Nosso planeta neste conjunto de ciências é considerado como um sistema único compreendido por “esferas acopladas”.

De acordo com Dipesh Chakrabarty, a CST “foi produto da Guerra Fria e da competição militar e civil gerada pelo conflito” e um momento decisivo para a sua composição foi em 1983 quando a NASA “percebeu que o planeta precisava ser estudado de forma integral por cientistas de diferentes áreas”. Trata-se portanto de uma “ciência profundamente interdisciplinar, que sintetiza “elementos da geologia, biologia, química, física e matemática.”¹⁵

Citado diversas vezes por Lorimer, Clive Hamilton, pesquisador e professor de filosofia e ética australiano pensa nas Ciências do Sistema Terra em termos “de suas distinções como mudança de

¹⁵ CHAKRABARTY, Dipesh. **O Planeta: Uma categoria humanista emergente**. Zazie edições (2020), p. 27.

paradigma metacientífica que somente agora está se tornando aparente em relação ao Antropoceno”¹⁶ e ainda que seria necessária uma "nova 'revolução copernicana' na forma como o mundo é compreendido". Esta última noção é defendida por Hans Joachim Schellnhuber, físico e climatologista alemão que resume em um artigo na revista Nature:

Instrumentos de magnificação ótica no passado produziram a revolução Copérnica que colocou a Terra em seu contexto astrofísico correto. Técnicas de compressão informática sofisticadas incluindo a produção de seus modelos estão agora inaugurando uma segunda “revolução Copernicana. Esta última procura compreender o “Sistema Terra” como um todo e desenvolver, em suas bases cognitivas, os conceitos para a gestão global do meio ambiente.¹⁷

O *zeitgeist* intelectual do qual o geógrafo se refere consiste nas duas últimas décadas de sua crescente popularidade e condição de “termo guarda-chuva” para diversas questões das ciências naturais e humanas. Como termo “plástico e cativante”, serve de perfeito receptáculo para a curiosidade, ansiedade e crescente percepção comum aos nossos tempos de um fim da natureza e do planeta como entes, ou agora seres, sujeitos, não mais possíveis de continuarem desvencilhados de nossa história e consideração.

¹⁶ "The distinctiveness of Earth System science as a paradigm-shifting meta-science is becoming apparent only now with the debate over the Anthropocene".

HAMILTON, Clive (2016). **The “Anthropocene as rupture”** em *The Anthropocene Review* p. 3.

Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053019616634741>>

¹⁷ "Optical magnification instruments once brought about the Copernican revolution that put the Earth in its correct astrophysical context. Sophisticated information-compression techniques including simulation modelling are now ushering in a second 'Copernican' revolution. The latter strives to understand the 'Earth system' as a whole and to develop, on this cognitive basis, concepts for global environmental management."

SHELLNHUBER, H. J. : **Earth system' analysis and the second Copernican revolution**

Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/35011515>>

O historiador indiano Dipesh Chakrabarty (a ser melhor tratado à frente) esclarece que a Ciência do Sistema Terrestre (CST) explica, "entre outras coisas, o aquecimento e o resfriamento globais, confere aos seres humanos um passado muito longo, heterotemporal e com múltiplas camadas, ao situá-los na conjuntura de três histórias (agora interdependentes de diversas formas) cujos eventos são definidos por escalas temporais muito distintas: a história do planeta, a história da vida no planeta e a história do globo construído pela lógica dos impérios, do capital e da tecnologia."¹⁸

Por isso, a partir daqui nos direcionamos das ciências naturais como a do sistema Terra em direção às reverberações culturais nas humanidades, e como Lorimer exemplifica, na forma de uma miríade de trabalhos, textos, livros, exposições e todo o tipo de expressão cultural com títulos que consistem em substantivos ou verbos como arte, arquitetura, liberdade, viver, morrer, amar, entre outros "... no antropoceno". Seria possível aqui indicar inúmeros eventos do tipo e poder considerar a Alemanha como um dos países mais relevantes na produção deste tipo de interseção interdisciplinar entre a recente época geológica, suas ciências mais próximas e as aproximações das humanidades como a filosofia, antropologia, literatura, história, arte, arquitetura e curadoria.

À título de curiosidade, ainda no artigo de Lorimer, são citados o *The Anthropocene Project*, na *Haus der Kulturen der Welt* (HKW 2013) com o intuito de "facilitar a exploração das múltiplas implicações desta hipótese para a pesquisa, ciência e arte"¹⁹, o *Yes, Naturally: How art Saves the World* no Gemeentemuseum em Haia, 2013; *Expo 1:*

¹⁸ CHAKRABARTY, Dipesh. **O Planeta: Uma categoria humanista emergente**. Zazie edições (2020), p. 16.

¹⁹ LORIMER, J.: "**The Anthro-scene: A guide for the perplexed**". *Social Studies of Science*, 47(1), Fevereiro 2017, pp.117-142. Tradução livre por Marcelo Jasmin para a disciplina Antropoceno e Iluminismos, p. 3.
– PUC-Rio, 2020-2.

New York no *MoMA PSI*, também em 2013; e *The Anthropocene Monument*, uma exposição de 2015 no *Les Abattoirs*, em Toulouse.

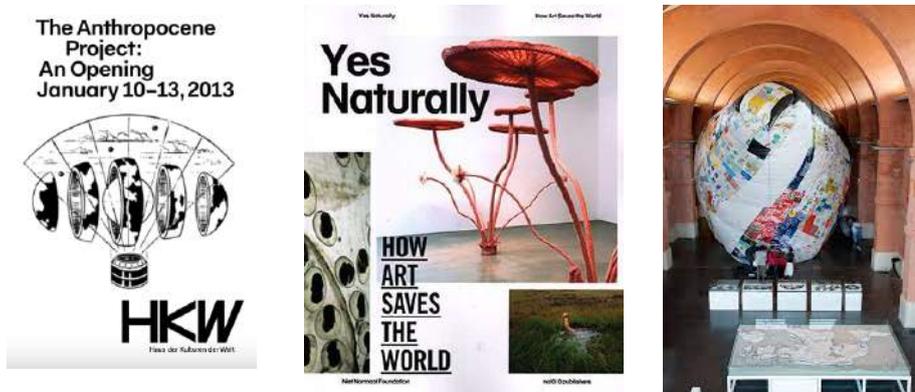


Figura 1 - The Anthropocene project. Museu HKW Haus der Kulturen der Welt

Figura 2 - Yes Naturally: How Art Saves the World. Museu The Hague

Figura 3 - Les Abattoirs, Museu Frac Occitanie, Toulouse

Angela Last, professora inglesa da Universidade de Leicester e de formação em artes, design e geografia já se coloca no recém chamado campo das geohumanidades e geopoéticas. Em seu artigo entitulado *We are the World? Anthropocene Cultural Production Between Geopoetics and Geopolitics* procura responder que tipo de trabalho socio-político uma geopoética contemporânea pode gerar²⁰. Outra pretensão é a de perceber como os efeitos dessa nova época podem gerar novas oportunidades de discutir as relação entre “humano e clima”, apesar, ela aponta, dos riscos do termo antropoceno ser mais obscuro e vago, ou demasiado amplo, em comparação com as mudanças ou crises climáticas.

Entretanto a interpretação e reação das humanidades e arte contemporânea à nova concepção do humano como principal agente

²⁰ LAST, A (2015) **We Are the World? Anthropocene Cultural Production between Geopoetics and Geopolitics**. *Theory, Culture & Society*. Disponível em doi: <10.1177/0263276415598626>

geológico no planeta contribui e tem sido importante para a percepção do poder, capacidade e impacto que a técnica teve nos últimos séculos recentes e quais são as possibilidades de também moldar nosso futuro. E para isso ela também cita uma passagem de Crutzen em 2011:

Mais que representar outro sinal do poder humano, essa mudança de nome (Holoceno para Antropoceno) enfatizaria a enormidade da responsabilidade humana como comissário da Terra.²¹

Para termos noção do fato de a humanidade ter se tornado em algum momento o maior agente de transformação do sistema terrestre é importante identificar como e quando nós humanos começamos a nos perceber como criadores ativos, capazes de certa forma dominar e mudar a natureza. É o que diz Philipp Lepenies, professor do Instituto de ciências políticas da Universidade de Berlin:

Mesmo que não existam explicações absolutas ou mono causais²², podemos aqui fazer referência às maneiras pelas quais certas viradas culturais e cognitivas, na história da arte e da técnica, à exemplo da perspectiva linear, foram disparadoras e momentos cruciais para o início desta época e desta mudança de auto percepção como espécie e conjunto diante de nosso meio físico.²³

²¹ CRUTZEN PJ and SCHWAGERL C (2011) **Living in the Anthropocene: Toward a new global ethos**. Environment 360, Yale University. Disponível em: <http://e360.yale.edu/feature/living_in_the_anthropocene_toward_a_new_global_ethos/2363/>

²² Hannah Arendt menciona em um trecho tratado mais à frente, em A condição humana, que os grandes eventos que determinaram a era moderna, “embora não possam ser explicados por alguma corrente de causalidade, como nenhum evento pode sê-lo, continuam a desenrolar-se ainda hoje em perfeita continuidade na qual podemos identificar precedentes e predecessores.”

²³ LEPENIES. Philipp. **The Anthropos: The Invention of Linear Perspective as a Decisive Moment in the Emergence of a Geological Age of Mankind**. European Review, 2018.

Esta forma de perspectiva, como a seguir, mudou a forma pela qual humanos viam e interpretavam o mundo até então, e pode ser vista como um dos marcos para uma nova visão de mundo antropocêntrica e humanista que nos colocou em posição de controle sobre nosso meio ambiente, pavimentou o caminho para todo desenvolvimento técnico e científico a partir de então e em última instância o distanciamento com o mundo. A perspectiva linear marca assim o início de uma mudança drástica na maneira em que pensamos, vemos e agimos diante de planeta.

Estamos no momento em que época do Antropoceno é motivo de enorme discussão por parte de diversos campos do conhecimento mas ainda é inconclusivo seu marco de início, havendo correntes que identificam no final do século XVIII o início do grande aumento do dióxido de carbono e metano na atmosfera através de análises de porções atmosféricas presas das calotas polares. Outros correlacionam seu início com o dos testes e lançamento das bombas nucleares na metade do século passado e outros ainda com o início da agricultura neolítica.

Apesar dos dissensos, segundo Chakrabarty, “também existe a concordância - mesmo que provisória - entre os acadêmicos que debatem o termo Antropoceno que, independente de quando datamos seu início (seja na invenção da agricultura, na expansão e colonização pela Europe, na Revolução Industrial ou pelos primeiros testes das bombas atômicas), nós já estamos *no* Antropoceno.”²⁴

Entretanto muitos desses modos de identificação se baseiam em indicadores físicos e mensuráveis, de fato em consonância com os critérios geológicos físicos e temporais. Porém o argumento desta

²⁴ "There is also agreement—however provisional—among scholars who debate the term Anthropocene that, irrespective of when we date it from (the invention of agriculture, expansion and colonization by Europe, the Industrial Revolution, or the first testing of the atomic bomb), we are already *in* the Anthropocene."

CHAKRABARTY, Dipesh. **The Climate of History in a Planetary Age**, The University of Chicago Press, p 155.

introdução seria o de que para entendermos, não absolutamente porém mais amplamente a época do Antropoceno, ou então desta relação entre humano e meio ambiente, devemos então explorar e considerar brevemente alguns os fatores culturais e cognitivos (como aponta Panofsky em relação à perspectiva linear) que nos permitiram nos tornar a força dominante no planeta ao passar a acreditar que poderíamos controlar e dominar, pelo menos parte, das forças da natureza.

Assim, podemos identificar (a partir do campo da antropologia de hoje e seus representantes, como Descola) na invenção da perspectiva linear um momento cultural, ou virada cognitiva, de extrema relevância nesta progressão de acontecimentos que nos levaram ao estado atual de relação com o planeta. Não limitada ao campo artístico, a perspectiva gerou uma visão de mundo que colocou o humano como centro e em controle de seu ambiente físico, não mais sujeito e impotente ao mesmo como até então, e ainda a capacidade de controlar e se desencantar com o seu meio físico.

Como veremos, é apontado por alguns pensadores atuais uma conexão direta entre o advento da perspectiva linear e as posteriores conquistas da ciência e da modernidade como na figura, por exemplo, de Galileu.

Latour, por exemplo, menciona em seu capítulo sobre a noção da Gaia e o movimento absolutamente expansivo do pensamento humano a partir de suas descobertas sobre a homogeneidade dos astros, incluindo o próprio planeta em que habitamos. Diz Latour sobre o que se sucedeu após suas descobertas em 1609:

Terminado o primeiro choque, astrônomos, escritores, polemistas, padres e pastores, além de libertinos, puderam impulsionar pelas novas terras uma vasta população de personagens fictícios que se dedicavam a viver ali todos os tipos de aventuras e a

observar os costumes de todos os tipos de criaturas estranhas. As novas narrativas astronômicas de Kepler, Cyrano, Descartes, Fontenelle e Newton tornaram-se críveis sobre um mundo que se expandia constantemente porque era homogêneo em todos os lugares.²⁵

Após essa introdução, o texto parte de uma direção dada por Hannah Arendt em a *Condição humana* sobre o início da modernidade para pensar posteriormente sobre alguns pontos Bruno Latour e Dipesh Chakrabarty e ter uma base na qual posicionar a obra do artista Nelson Felix como uma expressão possível de uma nova forma de imaginação à luz dessas novas teorizações.

Colocaremos portanto alguns pontos sobre a relação humana moderna com o mundo e nas formas em que a filosofia e história da arte a influenciou, para assim opormos e colocarmos o campo da arte, e mais especificamente da arte contemporânea, aqui exemplificada no caso da obra do artista, como continuidade e oposição ao mesmo tempo desta condição. Seria assim a arte, de maneira geral, um campo da atividade humana com a possibilidade de reconfigurar nossa sensibilidade e germinar um outro momento de virada?

Depois de introduzida brevemente a concepção técnica sobre nossa nova época geológica e indicadas as diversas entradas pelos campos das humanidades nas décadas recente, é pela entrada dos estudos da arte que essa dissertação se encontra em sua intenção de contribuir para o tema pelo que este campo tem hoje como possibilidade de gerar novas possibilidades culturais e cognitivas, assim como gerou no passado.

²⁵ LATOUR, Bruno: **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Ubu Editora. 2020, p. 129.

Existiria, de acordo com Latour, uma chave de entrada aqui em pensar que “a antiga constituição, que repartia os poderes entre ciência e política, tornou-se obsoleta”²⁶. Ao constatar que é impossível compreender o que nos ocorre sem passar pelas ciências, que foram as responsáveis por nos alertar, pretende-se aqui contribuir olhando pelo ótica da história da arte, e em especial para a obra de um artista contemporâneo, Nelson Felix. Devemos assim pensar como o campo da arte mudou no passado e ainda tem a capacidade de contribuir para a mudança pela "a experiência subjetiva de cada um, o que se produz, em termos de subjetividade e sociabilidade, no encontro com algo neste estado “provisório” de arte.”²⁷.

Estamos em um período “ao mesmo tempo geológico e humano”, como diz o historiador indiano Chakrabarty, e a mistura entre ciência e cultura se torna urgente de ser percebida e possível de ser pensada com cautela pelas mais diversas vias possíveis como fenômeno intrínseca e profundamente interdisciplinar.

Poderíamos pensar em alguns trabalhos de arte como novas imagens que agiriam como possíveis formas de sensibilização para pensar a atual escrita e entendimento do Antropoceno e nossa condição atual no planeta?

A obra de Nelson Felix assim será exposta aqui como uma próxima de nós brasileiros e de grande potência como experimento mental para tal discussão (aproximação e paralelo produzido também como experimento pelo texto, e não necessariamente pelo artista, vale lembrar) e percebida como uma relevante manifestação cultural e estética, direta e indiretamente, de uma nova época para o planeta e mundo em crise pela dominação humana; condição esta cada vez mais claramente percebida nas últimas décadas.

²⁶ Ibid, p. 20.

²⁷ OSÓRIO, Luiz Camillo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2021/04/arte-e-os-desafios-do-antropoceno-por-luiz-camillo-osorio/>>

Assim como no passado os pintores e arquitetos do renascimento teriam tido um grande papel na mudança de percepção do mundo e do homem em seu entorno, como veremos primeiro, pensamos assim a arte contemporânea, olhando para a obra de Nelson Felix, como parte e contribuição de uma possibilidade de outro momento de mudança para o nosso tempo.

2

Diante da terra

2.1.

O arquiteto/pintor como operador

“A própria expressão ‘relação com o mundo’ demonstra até que ponto estamos, por assim dizer, alienados.”²⁸

Assim começa o capítulo mencionado anteriormente para pensar sobre os modos pelos quais nosso próprio repertório para tratar das questões ecológicas atuais é problemático. É justamente por ser ele construído pelas situações históricas causadoras de tais situações com as quais lidamos hoje em seus pontos cada vez mais críticos para a continuidade das formas de vida como conhecemos, que devemos refletir melhor sobre tais conceitos para melhor compreender nossa condição atual.

Comumente nos definimos como humanos precisamente pelas distinções que fazemos entre nós e natureza, o que já de início é um problema para o conhecido discurso ecológico de retornar ou reconhecer um pertencimento do humano à natureza. Dentro de tal lógica, Latour prossegue, se fosse esse o caso estaríamos reconhecendo a nós mesmos como objetos materiais e “naturais”, ou “puro animal”; ou seja, contradições em termos, e esses ainda imprecisos. Sua explicação para tal dificuldade encontrada em pensar nossa “relação com o mundo” reside na suposição desses “dois tipos de domínios, o da natureza e o da cultura, que são o mesmo tempo distintos e impossíveis de separar por completo”. A impossibilidade

²⁸ LATOUR, Bruno: Diante de Gaia: **Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Editora Ubu. 2020, p. 33.

de falar de um sem falar do outro significa que “não estamos lidando com domínios, mas com um e o mesmo conceito separado em duas partes que se encontram ligadas, por assim dizer, por um forte elástico.”.

A vontade inicial desta dissertação parte de um trecho e reflexão de Latour sobre nossa percepção da natureza, ou do conceito de natureza, na relação com a história da arte ocidental, mais especificamente da pintura ocidental a partir do século XV²⁹. Esta teve como particularidade a organização do "olhar de um espectador para servir de contraparte a um espetáculo de objetos e paisagens". Entre o sujeito e o objeto - ou a cena, a natureza morta, a paisagem (ambos simetricamente formatados um para o outro), existe um plano invisível, o plano da pintura. Este é construído por um operador, um "arquiteto-manipulador", um pintor, das duas posições simétricas, do objeto e do sujeito, que possui o ponto de vista também formatado para aquela cena.

Qualquer cena retratada, nesse sentido ilusionista, precisa ser congelada em um instante de sua trajetória, vida, ou acontecimento, quando então o “agenciador apreende apenas um momento” e por assim dizer, constrói a simetria antes inexistente: “Podemos dizer, sem muito exagero, que, antes da invenção desse procedimento, havia tantos objetos no mundo quanto, antes da invenção da fotografia, pessoas sorrindo e murmurando tolamente Xis para a câmera!”³⁰.

O trecho resume que nós ocidentais somos desde então “naturalistas” e “entusiastas de paisagens pintadas, e que Descartes imagina o mundo como se projetado sobre a tela de uma natureza-morta, da qual Deus seria o agenciador”.

²⁹ Aproximadamente da página 14 à 20 na edição de língua inglesa.

³⁰ Ibid., p. 39.

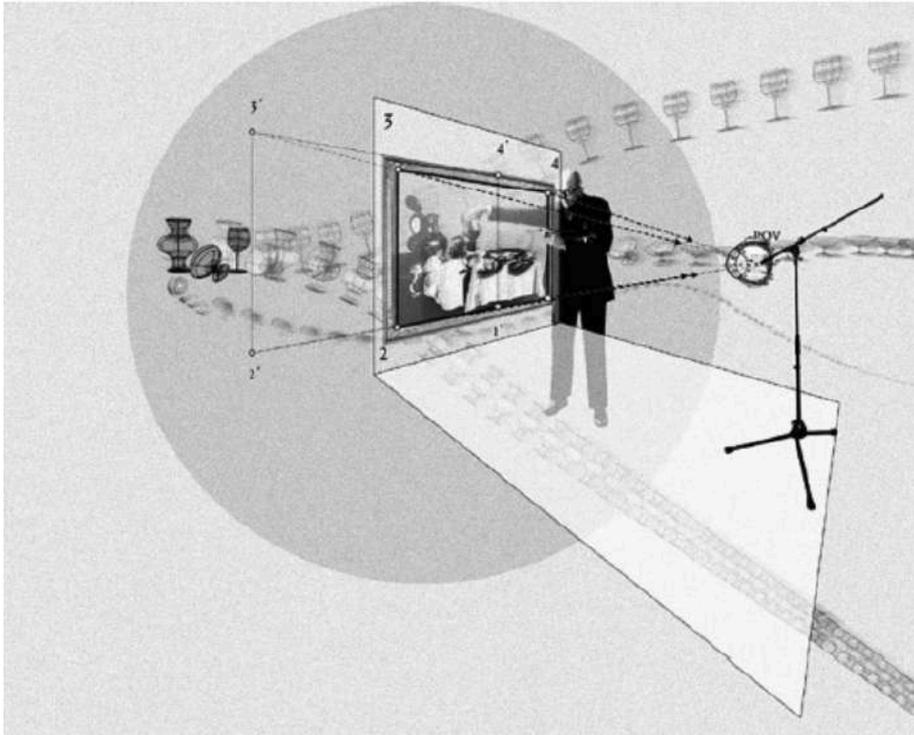


Figura 4 - Bruno Latour, Diante de Gaia

O historiador da arte norte-americano Samuel Y. Edgerton supõe no livro chamado *The mirror, the window, and the telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*, e em artigo o seguinte:

A redescoberta da perspectiva linear não aconteceu muito antes da invenção da imprensa na Europa. Essa é outra coincidência bizarra se pensarmos que a China imprimia já há muitos séculos. De qualquer maneira, a imprensa, combinada com a pintura em perspectiva, criou uma revolução na informação. Não seria exagerado valorizar a importância do papel desempenhado pelo livro impresso e ilustrado — o tratado de Vesálio, por exemplo — na ascensão do Ocidente durante o século XVI. Agora era possível que mais pessoas não somente aprendessem sobre mais tópicos, mas aprendessem também a “ver” em

perspectiva. Graças à divulgação pública de ilustrações em perspectiva, estaria, pelo menos teoricamente, ao alcance de qualquer um se tornar o próprio Leonardo da Vinci. Não seria surpreendente, nessas condições que no espaço de apensar cem anos, o Ocidente tenha sido capaz de produzir um Galileu (coincidentemente um florentino), um Kepler, um Descartes, um Newton e um Lineu. Seria presunçoso da minha parte insinuar que esses grandes gênios da revolução científica devessem suas descobertas à perspectiva linear. No entanto, não se pode imaginar como eles poderiam ter realizado seu trabalho em um mundo que ela não existisse.³¹

O ponto de ligação aqui entre a invenção da perspectiva com os grandes eventos formadores da modernidade como veremos adiante seria o de procurar um certo tipo de continuidade dentro de apenas algumas décadas. O historiador também indica sobre a perspectiva:

Sua racionalização estritamente geométrica sobre a uniformidade da natureza do espaço teve grande importância para as extraordinárias revelações astronômicas dos séculos XVI e XVII.³²

Latour identifica assim em Descartes parte da origem de nosso “naturalismo”, e por sua vez, podemos dizer, portanto, a origem do próprio cartesianismo residiria ao menos parcialmente, e em continuidade, no advento da perspectiva linear sistematizada pelos pintores e arquitetos no Renascimento:

³¹ EDGERTON, Samuel. **A perspectiva linear e o espírito ocidental: a objetivação do subjetivo**. Traduzido por Prof. Silvio Dias, Prof. Dra. Maíra M. Martins e Prof. Dr. Antonio Sena. Revista Prumo, ano 3, nº 5.

³² EDGERTON, Samuel. **The mirror, the window, and the telescope: How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe**. Cornell University Press. 2009, p.151.

O que foi inventado pela pintura ocidental é um par *cujos membros são igualmente* bizarros, para não dizer exóticos, do qual não se encontram traços em nenhuma outra civilização: o objeto *para* esse sujeito; o sujeito *para* esse objeto.³³

Seria necessário assim um operador “que separa objeto e sujeito, exatamente como existe um conceito comum que distribui os respectivos papéis da Natureza/Cultura ocupando a mesma posição que o “humano” diante das categorias marcadas homem/mulher”.

Sobre a especificidade histórica de tal operação, o trabalho de Erwin Panofsky pode ser visto como o que melhor identificou “a estranheza do aparelho cognitivo imposto a tais sujeitos”. O fenômeno cultural da perspectiva linear, necessário para a ilusão de espaço onde tais cenas são estruturadas por um ponto de vista único a partir do espectador, não é um modo universal de representação mas um específico e sistematizado no Renascimento italiano, como argumenta em *A perspectiva como forma simbólica*.

A esta perspectiva (como diz, palavra latina que significa ‘ver através de’) primeiro afirma só considerar quando se tratar de “uma imagem completa, transformada (...) numa ‘janela’ e quando formos levados a acreditar que olhamos para um espaço através dessa ‘janela’”, e onde “projecta-se o contínuo espacial visto através dele e no qual se considera estarem contidos os diversos objectos isolados.”³⁴.

Panofsky cita para isso Albrecht Dürer (1471 - 1528) ao definir tal quadro, ou janela, como uma “intersecção plana e transparente de todos os raios provenientes do olho e que recaem sobre o objeto que este vê”³⁵ e através ainda de um “olho imóvel” garantidor de um

³³ *ibid.*, p. 38.

³⁴ PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Edições 70. 1999. p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 32.

“espaço absolutamente racional, quer dizer, infinito, imutável e homogêneo”.

Em argumento semelhante, Argan em um capítulo sobre o período Quatrocentos italiano em Florença, depois de colocar a arte do período como atividade intelectual no lugar da "manual ou mecânica" medieval, e “a cultura humanística insere, no trabalho do artista, a finalidade da arte como valor. Em outras palavras, a arte é um processo de conhecimento cujo fim não é tanto o conhecimento da coisa quanto o conhecimento do intelecto humano, da faculdade de conhecer.”³⁶ A essa nova sociedade ativa e "interessada em conhecer *objetivamente a natureza*, lugar da vida e origem da matéria so trabalho humano, a historia que dá conta das causas e das consequências do agira, o *homem* como sujeito do conhecer e do agir.”³⁷ Foi assim, segundo Argan, no Quatrocentos, de uma ciência que ainda evoluía lentamente, que as primeiras descobertas científicas aconteceram “efetivamente por meio da arte e será um artista que abrirá, no fim do século, o curso de uma ciência autônoma como, em outro campo, é autônoma a arte: Leonardo.”

O Pensamento humanístico, segundo ainda o historiador, "do qual a arte é parte essencial, modifica profundamente as concepções do espaço e tempo. Os infinitos e diversos aspectos do real classificam-se em um sistema racional, manifestam-se em uma forma unitária e universal, o *espaço*. Do mesmo modo ordenam-se os infinitos e diversos eventos que se sucedem no *tempo*”:

A forma ou a representação segundo a razão do espaço é a *perspectiva*; a forma ou a representação segundo a razão da sucessão dos eventos e a *história*. Uma vez que essa ordem não está nas coisas, mas é imposta às coisas pela

³⁶ ARGAN, Giulio Carlo. **A história da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo. Vol. 2.** Coseca & Naify, 2003. p. 130.

³⁷ Ibid.

razão humana que as pensa, não há diferença entre a construção e a representação do espaço e do tempo. A perspectiva dá o *verdadeiro* espaço, isto é, uma realidade da qual é eliminado tudo o que é casual, irrelevante ou contraditório; a história dá o *verdadeiro* tempo, isto é, uma sucessão de fatos da qual é eliminado o que é ocasional, insignificante, irracional. A perspectiva constrói racionalmente a representação da realidade natural, a história, a representação da realidade humana: pois que o mundo é natureza e humanidade, perspectiva e história se integram e, juntas, formam uma concepção unitária do mundo.³⁸

A perspectiva como uma "representação racional do real" é uma "redução à unidade de todos os modos de visão possíveis" segundo Argan e portanto uma abstração sistemática, afirma Panofsky, conseguida a partir da estrutura deste "espaço psicofisiológico" de nossa percepção pessoal, que "ignora o conceito de infinito, à partida tornado restrito por determinados limites espaciais impostos pela nossa faculdade perceptiva"³⁹ e serve assim para:

"tornar real, através da representação do espaço, exactamente a homogeneidade e a ausência de limites alheios à experiência directa do mesmo espaço, eis o resultado da representação perspectiva e, mais do que resultado, o objectivo que este se propõe atingir."⁴⁰

Em outras palavras o próprio objetivo que a representação perspectivada do espaço tem é o de tomar a percepção psicofisiológica pessoal, tomada como limitada no sentido da heterogeneidade e

³⁸ Ibid. p. 132

³⁹ PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Edições 70. 1999. p31.

⁴⁰ Ibid., p. 34.

limitação visual, em um "quantum continuum único", uma representação expandida a partir das faculdades perceptivas comuns:

Mais precisamente: quando os olhos percebem como concebe a mente. A perspectiva não é, portanto, segundo, uma reflexão intelectual sobre o dado percebido pelos olhos, mas o modo de ver segundo o intelecto, primeiro com a mente, depois com os olhos. A perspectiva, portanto, não fenomeniza a realidade como fenômeno em si, mas fenomeniza a realidade como pensada pela mente ou, em outras palavras, a mente humana que pensa a realidade na unidade fundamental dos seus aspectos.⁴¹

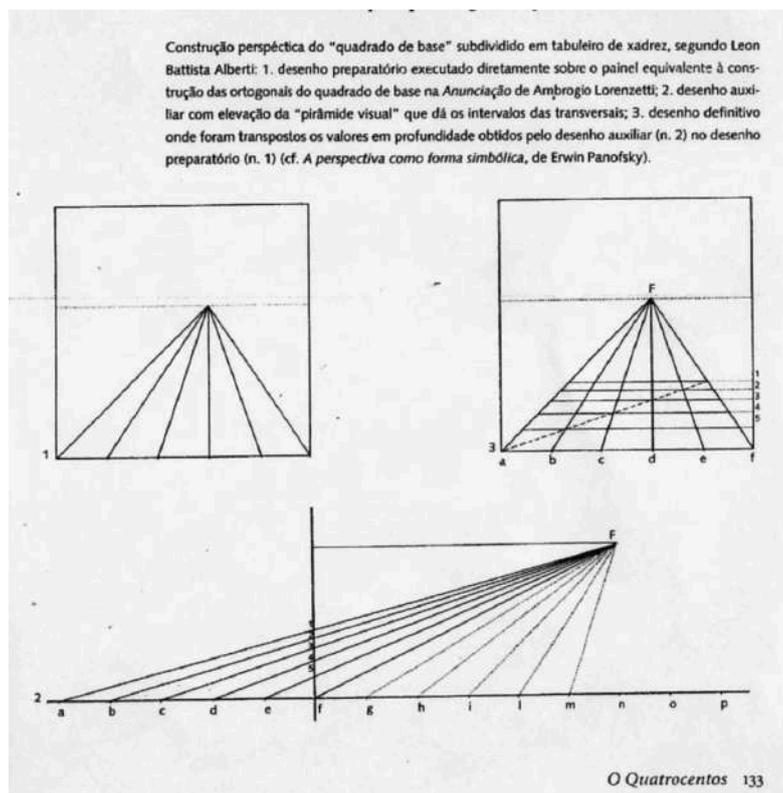


Figura 5 - Giulio Carlo Argan, O quattrocentos.

⁴¹ ARGAN, Giulio Carlo. **A história da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo. Vol. 2.** Coseca & Naify, 2003. p. 132.

Por fim, como diz Argan, vejamos as consequências: “A extensão da realidade de infinito, a perspectiva representa-a como uma forma finita. Também a mente humana é finita, mas pode pensar a realidade infinita dentro o limite da própria finitude. A perspectiva, portanto, concebe o espaço como representação finita do espaço infinito.”⁴²

O que me interessa aqui ao trazer a reflexão sobre a perspectiva de Panofsky e Argan logo após o trecho de Latour é relacionar as duas menções sobre a origem da pintura ocidental europeia como conhecemos, e sistematizada no Renascimento. Panofsky chega a afirmar que “esta visão do espaço, pesa embora seus tons ainda místicos, é a mesma que, mais tarde, o Cartesianismo racionalizará e que será formalizada pelo Kantismo”⁴³.

Neste sentido, o antropólogo Philippe Descola coloca muito claramente o modo moderno pelo qual nos relacionamos com o nosso entorno e suas consequências até hoje percebida desde desse momento citado do renascentismo. Em seu livro introdutório à antropologia, *Outras naturezas, outras culturas*, explica:

“Ao se extrair do mundo por meio de um movimento de recuo, ele (o homem) poderá perceber este mundo como um todo. Pensando bem, entender o mundo como um todo, como um conjunto coerente, diferente de nós mesmos e de nossos semelhantes, é uma ideia muito esquisita. Como diz o grande poeta português Fernando Pessoa, vemos claramente que há montanhas, vales, planícies, florestas, árvores, flores e mato, vemos claramente que há riachos e pedras, mas não vemos que há um todo ao qual isso tudo pertence, afinal só conhecemos o mundo por suas partes, jamais como um todo.

⁴² Ibid., p. 134.

⁴³PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Edições 70. 1999, p. 61.

(...) Na realidade, essa imagem começou a ganhar corpo relativamente tarde, a partir do século XVII, na Europa. Esse movimento, além de tardio na história da humanidade, só se produziu uma única vez. Para retomar uma fórmula muito conhecida de Descartes, a quem fiz referência há pouco, o homem se fez então “mestre e senhor da natureza”. Resultou daí um extraordinário desenvolvimento das ciências e das técnicas, mas também da exploração desenfreada de uma natureza composta, a partir de então, de objetos sem ligação com os humanos: plantas, animais, terras, águas e rochas convertidos em meros recursos que podemos usar e dos quais podemos tirar proveito.⁴⁴

Descola segue apresentando através dos estudos etnográficos de outros povos, principalmente os Achuar, ameríndios amazônicos, outras formas de se “viver a condição humana” e “o problema da existência em comum”. Estes por exemplo “jamais imaginaram que as fronteiras da humanidade coincidissem com os limites da espécie humana”, e por isso consideram outras formas de vida e existência não como objetos, ou recursos, mas como sujeitos aos quais deve-se negociar e relacionar das mais diversas formas.

Interessante aqui também é o seu trabalho mais recente sobre justamente as nossas formas ocidentais de representação do mundo, e como dito no trecho acima, único e tardio na história da humanidade até hoje. Latour menciona a exposição e seu catálogo, produzidos por Descola em 2010 no museu Quai Branly, em Paris, chamada *La fabrique des images*. Sobre seu trabalho, no catálogo, o diretor do museu o apresenta como "uma presença conjunta da etnologia, da filosofia e da história da arte".

⁴⁴ DESCOLA, Philippe: **Outras naturezas, outras culturas**. Editora 34. 2016, p. 23.

Neste trabalho e exposição Descola parte do "postulado segundo o qual existem quatro grandes ontologias no mundo, e assim se engaja na decifração das imagens fabricadas pelas mãos e espírito do homem." A ontologia do naturalismo, ou o "mundo objetivo", é a que mais interessa aqui, no momento, para continuarmos o entendimento de nossa própria forma de representação que formata nossa relação ocidental com o planeta até hoje. Esta, segundo ele, é fixada no século XVIII mas é perceptível desde o século XV na progressiva busca pela imitação do real, como na pintura belga ao final do texto, retirada do catálogo (página 71), datada entre 1475 e 1480.

O antropólogo aqui confirma novamente a precedência que a arte europeia do século XV teria sobre os movimentos intelectuais racionalistas posteriores, ao afirmar que :

No entanto, se o nascimento do naturalismo europeu pode ser fixado no século XVII sob seus aspectos normativos e propositivos, com uma intensa produção epistemológica que acompanha o surgimento da ciência moderna, não tem sido necessariamente assim em outros campos, notadamente no das imagens. Tudo indica, de fato, que o novo mundo começou a se tornar visível nas representações icônicas antes de serem sistematizadas nos discursos. Se as duas características que uma figuração da ontologia naturalista deve, antes de mais nada, objetivar, é a interioridade distintiva de cada humano e a continuidade física dos seres e das coisas dentro de um espaço homogêneo, e assim não há dúvidas de que esses dois objetivos tiveram um início de realização na pintura do norte da Europa do século XV.⁴⁵

⁴⁵ DESCOLA, Phillipe. **La Fabrique des Images. Visions du monde et formes de la représentation.** Somogy Edition d'Art. 2010, p. 73.

Assim, com base nos argumentos de Argan, Panofksy, Latour, Descola e Edgerton, o que procuramos pensar aqui é o papel disparador que a história da arte e suas invenções teria tido para toda a lida moderna com o mundo e como ainda continua a ter e agir. Poderíamos portanto procurar descrever suas formas mais recentes pelas quais ainda pode mudar nossa relação com o mundo.

O atual e crescente interesse por trabalhos de arte em bienais e exposições de vários tipos que tenham sua origem em contextos e cosmologias não dominantes reflete um tipo de sinal pela urgência de novas composições que por vezes só podem surgir destes outros lugares.

A reflexão de Nelson Felix por novas formas de composições e hibridizações, ou mesmo a recusa da composição moderna, e suas referências para além das esferas humanas, como a astronomia, o mundo vegetal e geológico, serve aqui como inspiração e justificativa para se pensar as questões tratadas até esse momento através do estudo e descrição do trabalho de um artista contemporâneo brasileiro.

2.2

Nossa condição humana, moderna

“De forma brusca, todo mundo presente que outro *Espírito das leis da natureza* está em vias de emergir e que é melhor começar a redigi-lo se quisermos sobreviver às potências desencadeadas por esse Novo Regime.”⁴⁶

"O mundo - artifício humano - separa a existência do homem de todo ambiente meramente animal; mas a vida, em si, permanece fora desse mundo artificial, e através da vida o homem permanece ligado a todos os outros organismos vivos.”⁴⁷

No prólogo de *A condição humana*, em 1958, ao mencionar o Sputnik, primeiro lançamento de um satélite artificial na órbita terrestre pela União Soviética um ano antes, Hannah Arendt comenta a sensação coletiva, humana, em "erguer os olhos para os céus" e "contemplar uma de suas obras", além de uma espécie de alívio "ante o primeiro passo para libertar o homem de sua prisão na terra".

A ciência teria assim definitivamente realizado, ou dado o passo final (até aquele momento) para realizar concretamente aquilo que em mitologia, sonhos e arte poderíamos pensar que já havia sido realizado: "(...) tornar 'artificial' a própria vida, por cortar o último laço que faz do próprio homem um filho da natureza" e "a rebelião contra a existência humana tal como nos foi dada - um dom gratuito vindo do nada (secularmente falando)."

⁴⁶ LATOUR, Bruno: **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Editora. 2020, p. 19.

⁴⁷ ARENDT, Hannah: **A condição humana**. Editora Forense Universitária. 2007, p. 10.

Como menciona Chakrabarty, ela “acreditava que a tecnologia espacial anunciava o que chamou de ‘alienação terrestre’ dos seres humanos, indicando a capacidade da espécie de garantir sua sobrevivência — em outros planetas, se necessário — com o alto preço de perder o profundo sentimento de ser uma espécie ligada à Terra.⁴⁸

Ela já indicava assim, nos anos 50 (talvez não por acaso o início da chamada Grande Aceleração), a condição intrincada da nossa relação com o que chamamos de natureza, impossível de “ser resolvida por meios científicos: é uma questão política de primeira grandeza, e portanto não deve ser decidida por cientistas profissionais nem por políticos profissionais”; trataria-se assim de “refletir sobre o que estamos fazendo”. Também indicava o que teria desencadeado esse alargamento, embora não possa ser explicado “por alguma corrente de causalidade, como nenhum evento possa sê-lo”:

No limiar da era moderna há três grandes eventos que lhe determinaram o caráter: a descoberta da América e subsequente exploração de toda a Terra; a Reforma que, expropriando as propriedades eclesiásticas e monásticas, desencadeou o duplo processo de expropriação individual e acúmulo de riqueza social; e a invenção do telescópio, ensejando o desenvolvimento de uma nova ciência que considera a natureza da Terra do ponto de vista do universo.⁴⁹

Entre os movimentos de expansão como o das navegações e os posteriores mas também de certo modo simultâneos de “apequenamento do globo”, como o da invenção do “aeroplano” e da

⁴⁸ CHAKRABARTY, Dipesh. **O Planeta: uma categoria humanista emergente.**

⁴⁹ ARENDT, Hannah: **A condição humana.** Editora Forense Universitária. 2007, p. 260.

concepção e exploração distanciada do planeta como uma esfera⁵⁰, seria já através da “natureza da capacidade humana de observação só poder funcionar quando o homem se desvencilha de qualquer envolvimento e preocupação com o que está perto de si, e se retira a uma distância de tudo o que o rodeia.”⁵¹ A alienação em questão teria assim se definido como consequência inevitável do distanciamento humano de “seu ambiente imediato e terreno”.

Ainda sobre o último dos três eventos mencionados, “sem dúvida o menos percebido de todos foi a introdução, no já sortido arsenal de utensílios humanos, de um novo instrumento, inútil a não ser para olhar as estrelas, embora fosse o primeiro instrumento puramente científico a ser concebido.”⁵²

O ponto Arquimediano distanciada e independente teria sido assim finalmente “constituída em evento” nas “descobertas telescópicas de Galileu”⁵³:

Se colocarmos estes fatos em sua devida perspectiva histórica, é como se a descoberta Galileu comprovasse cabalmente que tanto o pior temor quanto a mais presunçosa esperança da especulação humana — o antigo temor de que os nossos sentidos, os próprios órgãos de que dispomos para receber a realidade, podem nos trair, e o desejo arquimediano de um ponto fora da Terra a partir do qual o homem pudesse analisar o mundo — só podiam

⁵⁰ “Antes que aprendêssemos a dar a volta ao mundo, a circunscrever em dias e horas a esfera da morada humana, já havíamos trazido o globo à nossa sala de estar, para tocá-lo com as mãos e fazê-lo girar diante dos olhos.”

⁵¹ Ibid, p. 263.

⁵² Ibid, p. 261.

⁵³ Ibid, p. 271.

realizar-se ao mesmo tempo, como se o desejo só pudesse ser satisfeito se a realidade nos fugisse.⁵⁴

Galileu tinha um profundo conhecimento do desenho perspectivado, especialmente na fatura de formas e sombras⁵⁵, e a filósofa menciona Alfred Whitehead quando disse que "desde o dia em que a criança nasceu na manjedoura, nenhuma outra coisa tão importante havia ocorrido com tão pouco alarde" para falar da descoberta do telescópio de Galileu e o começo de "algo tão inesperada e imprevisivelmente novo que nem a esperança nem o temor tê-lo-ia previsto."⁵⁶

A filósofa parece assim preparar as condições (e por sua vez ter tido outras condições através de outros) para pensadores aqui como Chakrabarty e Latour conceberem nosso distanciamento de tais categorias como terra e planeta e suas consequências, crises e retornos para nossa condição atual.

Já no prefácio para a edição e tradução brasileira do livro Diante de Gaia, em 25 de maio de 2020, Bruno Latour observa a chegada de seu livro no país que notoriamente já se encontrava em diversas crises sobrepostas: "moral, política, sanitária, ecológica e religiosa". Do ponto de vista da relação com o que chamamos de recursos naturais, ou meio ambiente físico no qual vivemos, o Brasil desta década pode ser considerado simultaneamente uma fonte potente de soluções para nosso futuro e estabilidade no planeta, dada nossas condições climáticas favoráveis e biodiversidade nativa, e também como um dos epicentros da "da vida política inteiramente conduzida para denegar a crise ecológica e sanitária, evitando assim, seu enfrentamento".⁵⁷

⁵⁴ Ibidm, p. 274.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ ARENDT, Hannah: **A condição humana**. Editora Forense Universitária. 2007, p. 270.

⁵⁷ Ibid, p. 9.

O livro em questão, já mencionado anteriormente, tem origem em um conjunto de seis conferências feitas ainda no ano de 2013, em Edimburgo, à convite do comitê das *Gifford Lectures*, sob o tema da “religião natural”, que descreve como enigmático. O argumento geral do livro parte não por acaso, para esta dissertação, de duas situações do campo da estética, ou dois trabalhos de arte: um movimento de dança, de Stéphanie Ganauchaud, chamado *The Angel of Geohistory*, e outro iniciado pelo próprio autor chamado *Gaia Global Circus*, uma peça de teatro; ambos performáticos.

Latour inicia também as conferências com um argumento central aqui, a partir da constatação em relação à modernidade de que “o solo sobre o qual sua história sempre se desenrolara, tornou-se instável. Como se o cenário tivesse subido ao palco para compartilhar a trama com os atores. A partir desse momento, tudo muda no modo de contar histórias, a ponto de incluir na política o que antigamente pertencia à natureza - figura que, por tabela, se torna um enigma cada dia mais indecifrável.”

O autor também coloca no fim de sua introdução o modo pelo qual se localizava paralelo à trajetória da ciência das décadas recentes que foi comentada nas páginas anteriores, ao descrever que enquanto discutia, junto com um grupo de antropólogos da ciência e diversos intelectuais das ciências e humanidades, os “laços possível entre humanos e não humanos”, “os próprios cientistas multiplicavam as invenções para falar da mesma coisa, mas em uma escala completamente diferente: o ‘Antropoceno’, a ‘grande aceleração’, os ‘limites planetários’, a ‘geohistória’, os ‘*tipping points*’ [pontos de inflexão], as ‘zonas críticas’(...)”.⁵⁸

Integrante e colaboradora do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas, o IPCC, um dos órgãos da Organização das

⁵⁸ Ibid, p. 18.

Nações Unidas (ONU), a meteorologista professora da UFRJ Claudine Dereczynski afirma que "na maior parte do Brasil, a temperatura do ar tem aumentado cerca de 0,4°C por década"⁵⁹ e que uma das conclusões do sexto relatório de avaliação (*Sixth Assessment Report*, ou *AR6*)⁶⁰ sobre as "bases físicas e científicas das mudanças climáticas" é a seguinte:

É inequívoco que a influência humana aqueceu a atmosfera, oceano e terra. Amplas e rápidas mudanças na atmosfera, oceano, criosfera e biosfera ocorreram.⁶¹

O relatório demonstra e afirma ainda que as mudanças observadas causadas pelo nosso modo de existência na temperatura da superfície terrestre não tem precedentes nos últimos dois mil anos, em consonância, e consequência, com os estudos mostrados anteriores sobre a chamada grande aceleração e com algumas das origens identificadas para a nova época do Antropoceno.

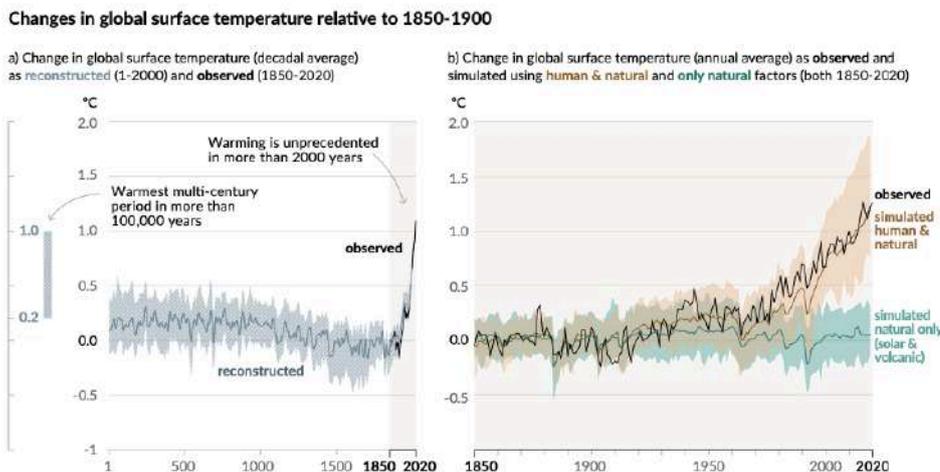


Figura 6 - IPCC

⁵⁹Entrevista disponível em : <<https://correiocarioca.com.br/2021/08/09/brasileira-que-colaborou-com-relatorio-alarmante-do-clima-destaca-que-seca-no-nordeste-e-temporais-no-sul-va-piorar/>>

⁶⁰ Disponível em: <https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/downloads/report/IPCC_AR6_WGI_Full_Report.pdf>

⁶¹ Ibid, p. 5.

É a partir destas constatações feitas pela ciência que Latour inicia a primeira conferência, ou capítulo do livro, intitulada *Sobre a instabilidade da (noção de) natureza*, quando ao observar a quantidade de notícias deste tipo, recordes de temperatura, emissões de gases de efeito estufa ou aumento do nível do mar em diversos locais, muito comumente se usa a palavra crise ecológica, ou crise climática. A escolha da palavra crise porém nos leva a crer que é um momento problemático mas passageiro, quando a palavra mais adequada ao que tudo indica seria mutação, uma mudança virtualmente definitiva, ou de escala de tempo indefinida: “estávamos acostumados a um mundo; agora, passamos, mudamos para outro.”⁶²

O mesmo se dá com a outra parte do termo crise ecológica, já que a ecologia pode muito bem ser tomada como um campo distante, própria da relação moderna e objetiva com o mundo, que distancia sujeito e objeto assim identificando qualquer dinâmica ecológica como desvincilhada da experiência humana. Assim devemos realizar o caso de termos “deslizado de uma simples crise ecológica para o que seria precisa denominar *uma profunda mutação em nossa relação com o mundo*”.

Este ponto é parte importante da chave antes mencionada para o presente trabalho, que pretende pensar como a cultura das últimas décadas, como indicada por Hannah Arendt em 1958, já percebia e produzia imagens e visões de mundo do que estava por vir.

Latour segue argumentando, porém, que nem mesmo as notícias potencialmente catastróficas dadas pela ciência à nossa existência ou todo tipo de produção cultural anterior ou atual sobre a questão nos movem com a mesma urgência que outros grandes eventos nos mobilizaram em forma de soluções técnicas e sociais a fim de contornar grandes tragédias humanas como as guerras o fizeram. Teria

⁶² LATOUR, Bruno: **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Ubu Editora. 2020, p. 23.

side essa uma outra das guerras iniciadas do século XX, porém ainda em curso, “também mundial, também total, também colonial, que teríamos vivido sem vivenciá-la.”? Teríamos assim “avanzado como sonâmbulos durante o alerta?”

2.3

Uma temporalidade humano-planetária?

Comparados à alienação da Terra, subjacente a toda a evolução da ciência natural na era moderna, o afastamento da proximidade terrestre, contido na descoberta do globo como um todo, e a alienação do mundo, resultante do duplo processo de expropriação e acúmulo de riquezas, têm importância secundária.⁶³

Por fim desta primeira discussão experimentamos colocar brevemente a obra do historiador indiano Dipesh Chakrabarty que procura por sua vez nos colocar em um novo regime historiográfico e de percepção do planeta para então a seguir olhar para a obra de Nelson Felix, procurando assim as consonâncias possíveis — principalmente em relação à temporalidade —, como veremos.

No livro *The Climate of history in a Planetary Age*, Dipesh Chakrabarty, importante hoje pelo papel que desempenha nas discussões pós coloniais e de crítica historiográfica em relação à modernidade e suas crises, explora a noção de Antropoceno relativas às escalas de tempo da história humana com a história geológica do planeta, esta última palavra como termo e categoria crucial. Começa um dos capítulos, *Anthropocene time*, afirmando que esse termo é talvez o único da periodização geológica debatido amplamente por acadêmicos das humanidades sem o treinamento formal em estratigrafia, que dentro da geologia entende as camadas rochosas em correlação espacial e temporal com tal história e tempo geológico.

⁶³ ARENDT, Hannah: **A condição humana**. Editora Forense Universitária. 2007, p. 276.

No trecho, o autor discute as diferenças e recentes entrelaçamentos entre o tempo geológico e o tempo histórico humano, além da clara dificuldade que temos, em efetivamente "desenvolver um modo de pensar que tenta conciliar esses dois sentidos tão diferentes de tempo".

Os cientistas do sistema terrestre poderiam ser assim entendidos, segundo ele (e se referindo à François Hartog) como “historiadores que escrevem em um regime emergente de historicidade. Poderíamos chamá-lo regime planetário ou antropogênico de historicidade para distinguí-lo do regime global de historicidade, que permitiu a muitos historiadores humanistas e das ciências sociais a lidar com o tema da mudança climática e com a ideia do Antropoceno”.⁶⁴

O "planeta como categoria do pensamento humanista", como sugere, surge quando ambos os registros de história são colocados juntos e gera portanto grande interesse “existencial e, portanto, filosófico”. Heidegger é brevemente mencionado como aquele que introduziu de modo “surpreendente”, na década de 1930, a categoria Terra oposta ao seu conceito de Mundo. As duas categorias teriam uma relação íntima de embate, vínculo, provimento e salvação. Hoje, entretanto, à luz da ciência do sistema terrestre podemos pensar em outra distinção: Terra/planeta, a qual opõe a superfície (ou zona crítica) com o interior “rochoso, quente e magmático” (nos quais, podemos dizer, existe o mesmo tipo de vínculo e embate).

Usando a linguagem heideggeriana, podemos dizer que, quanto mais exploramos a Terra em nossa crescente busca de lucro e poder, mais encontramos o planeta.⁶⁵

Outra distinção importante, contudo, está na categoria de planeta das noções de "mundo, Terra e globo" por estes se referirem sempre ao humano, mesmo

⁶⁴ CHAKRABARTY, Dipesh. **O Planeta: Uma categoria humanista emergente**. Zazie edições (2020), p. 8.

⁶⁵ Ibid, p. 11.

a Terra, como superfície crítica, já que continuamos aqui pensando no que é crítico para a nossa sobrevivência.

Por isso Latour cita Chakrabarty ao dizer que "já é claro que nem a antiga visão do humanismo ou a do “mundo material” podem ainda ser sustentadas.” Desse modo ainda não seria também o caso de constituir uma simples combinação da geologia com o humanismo, sendo antes uma “redistribuição de todas as agências que compõem o mundo”. Por consequência, a "própria noção de ‘humanidade’ deve ser repensada” se o novo *zeitgeist* é invocado pelo termo “geohistória”.

O debate do Antropoceno, segundo o historiador, promove um “conflito conceitual” entre a história do mundo, criação humana, e a história da Terra.⁶⁶ Seria esta a primeira vez em nossa existência que conectamos vastos eventos em escalas geológicas com o âmbito individual de nossas vidas como pelo uso de energia de fontes fósseis.

A crítica inicial a essa abordagem das ciências humanas se daria pelo foco que têm em identificar os momentos históricos e debater a própria nomenclatura do termo como mencionado na introdução deste texto⁶⁷. Contudo, e mais importante, seria a afirmação do consenso de que independente da nomenclatura do termo ou de sua data de início, estamos no Antropoceno, e toda a discussão em si inquestionavelmente provoca “tráfego conceitual constante” entre a história da Terra e a do mundo:

“O Antropoceno nos requer pensar nas duas vastamente diferentes escalas de tempo que a história da Terra e a história do mundo envolvem: as dezenas de milhões de anos que as épocas geológicas geralmente englobam (o Holoceno parece ser uma época particularmente curta se a tese do Antropoceno

⁶⁶ “The Anthropocene debate thus entails a constant conceptual traffic between Earth history and world history.”

⁶⁷ CHAKRABARTY, Dipesh. **The Climate of History in a Planetary Age**. The University of Chicago Press. 2021, p. 155.

estiver correta) versus os quinhentos anos no máximo que pode ser dito como constituição da história do capitalismo.⁶⁸

O historiado afirma "que o planetário começa com a fixação do nitrogênio, o processo Haber-Bosch, no início do século XX, por que aí você está realmente entrando nos processos planetários. É claro que é do planetário que a terra vem. O global vem dos processos históricos que incluem a expansão da Europa e do desenvolvimento de uma tecnologia que pode fazer da esfera na qual vivemos em um globo para nós."⁶⁹ O globo teria nesse sentido cerca de quinhentos anos até o momento, e "sem ele não teríamos descoberto o o planetário" que por sua vez antecede o primeiro e "alcança bilhões de anos".

Dentro desses últimos séculos, o desenvolvimento do capitalismo extrativista para Chakrabarty estaria crescentemente se descolando da necessidade do trabalho corporal humano através do desenvolvimento da tecnologia. Tal descolamento, por outro lado, aprofunda e cria dependências entre o sistema econômico com a biosfera: "o trabalho pode ser feito pela cachoeira, pelo vento. Pode ser feito pela máquina, pela inteligência artificial" e "à medida que o trabalho se expande, o alcance do capital se expande, e nossa demanda na biosfera se expande", "isso afeta diretamente a biosfera, e afeta a terra profunda por causa da mobilização de recursos."⁷⁰ A terra profunda para Chakrabarty é o planeta, e esse alcance também profundo do capital pode gerar por consequência até mesmo terremotos, por exemplo, pela profundidade cada vez maior para alcançar as jazidas de petróleo ou então pelo aumento da temperatura da atmosfera terrestre.⁷¹

⁶⁸ Ibid, p. 156.

⁶⁹ Ibid, p. 207.

⁷⁰ CHAKRABARTY, Dipesh. **The Climate of History in a Planetary Age**. The University of Chicago Press. 2021, p.206.

⁷¹ CHAKRABARTY, Dipesh. **O Planeta: Uma categoria humanista emergente**. Zazie edições (2020), p. 14.

Tendo pensado nas diferenças e convergências entre as duas escalas de tempo anteriores, como pensar e agir politicamente levando em conta a escala de tempo dos ciclos glaciais ou do carbono, de dezenas e centenas de milhares de anos? “Solo, combustíveis fósseis e a própria biodiversidade não são renováveis em uma escala de tempo humana”, somente, ou seja, novamente, em uma escala de tempo geológica, tudo o que consideramos hoje como “recursos” não renováveis, simplesmente o são. O petróleo que extraímos e consumimos hoje depois de um processo de decomposição da matéria orgânica⁷², por milhares de anos, continua e continuará a ser gerado pelos processos naturais do planeta, apenas não em uma escala de tempo mesmo compreensível para nós como indivíduos ou mesmo como espécie.

Apesar de ser um tipo de tempo “para o qual não podemos dar um nome”, segundo Santo Agostinho, a “narrativa da história do mundo agora colidiu (em nossos pensamentos) com uma outra, da história geológica do planeta, de muito maior longo termo ou — como agora pensamos — do sistema Terra.”⁷³

Ainda assim, continua o historiador, essa noção do tempo geológico, e da história profunda da Terra, é algo que geralmente fica de fora nessa discussão e logo retornamos imediatamente a nossa escala costumeira do tempo humano e de nossa história. O risco seria o de não percebermos portanto a profundidade e a escala, por assim dizer novamente, do que confronta a condição humana hoje. A noção de *deep history*⁷⁴ é aqui usada para pensar em tudo o que é dado por garantido pela história maior que essa do ser humano como espécie de modo que sequer passa pelo raciocínio cotidiano, como é o caso de aspectos da evolução das espécies:

⁷² <https://www.gov.br/capes/pt-br/assuntos/noticias/geologia-explica-origem-do-petroleo-na-bacia-do-ceara>

⁷³ CHAKRABARTY, Dipesh. **The Climate of History in a Planetary Age**. The University of Chicago Press. 2021, p.8.

⁷⁴ Ibid, p. 8.

Verdade, nunca estamos distantes do tempo profundo e da história profunda. Eles correm por nossos corpos e vidas. Humanos em suas vidas cotidianas podem esquecer de suas características envolvidas, mas o *design* de todos os artefatos humanos, por exemplo, sempre será baseado na suposição que humanos tem a visão binocular e polegares opositores. Ter grandes e complexos cérebros pode muito bem dizer que nossa grande e profunda história pode existir junto e através de nossos pequenos superficiais passados, que nosso senso interno do tempo - que a fenomenologia estuda, por exemplo - não irá sempre alinhar-se com as cronologias geológicas ou evolucionárias.⁷⁵

A discussão moral gerada pela proposta, longe de ser irrelevante e mesmo possível de ser separada da discussão estritamente científica, prevaleceu desde então nas últimas décadas, mesmo antes dos anos 2000 por diferentes meios que se perguntavam se deveríamos como espécie ter um impacto tão grande ou qual será o resultado desse que seria o “maior experimento geofísico no planeta gerado pelos seres humanos” como “um jogo de dados com o mundo”. Portanto essas duas vidas que o termo tem tido, continua Chakrabarty, têm sido assimétricas pela preponderância do debate moral e da responsabilidade histórica sobre o debate da temporalidade e sua historiografia.

Existiria assim um deslocamento de noções e ideias a ser pensado, em traduzir "termos profundamente relacionados com a história da terra, geologia e tempo geológico para a linguagem da história do mundo-humana.⁷⁶ O principal deslocamento, a troca da categoria da força física pela histórica-existencial do poder, prossegue, pode muito bem ser visto nos textos que pretendem claramente — e não sem motivo — identificar aqueles que seriam os responsáveis pela crise ambiental mundial, ou então

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid, p. 159

nos que procuram em tal crise um “horizonte ético para o futuro da humanidade como um todo”.

Do mesmo modo a categoria do *humano* em textos semelhantes⁷⁷ também seria do mesmo modo uma generalização moral e mesmo um “colonialismo ambiental”, já que não diferenciaria diferentes países e culturas e por isso criaria mesmo um “cruel e injusto ‘regime de historicidade’ - para falar com François Hartog - que ameaça encerrar o tempo histórico-mundial do desenvolvimento no qual o futuro era um campo aberto da modernização que os Estados Unidos e a União Soviética inspiraram depois da Segunda guerra Mundial”.

Esse argumento também parte de certo medo que se tinha de que a discussão ambiental interromperia o desenvolvimentos dos países industrialmente emergentes principalmente no uso de energia advinda do carvão. Seria portanto esse, advogado pelos dois ambientalistas indianos, outro dos termos relativos à discussão ambiental pertencentes à história do mundo, o da “justiça ambiental”, o qual Chakrabarty diz também não se opor. Para além da nomenclatura do termo Antropoceno, segundo os acadêmicos suecos Andreas Malm e Alf Hornborg, “entender que a mudança climática é ‘*antropogênica*’ é realmente entender que é *sociogênica*”⁷⁸, dadas todas as decisões políticas e históricas em relação à todos os investimentos já feitos nas diversas formas de produção de energia e dadas as classes dominantes que as tomaram:

Em 2008, os países de capitalismo avançado ou o “norte” composto por 18,8% da população mundial eram responsáveis por 72,2% das emissões de CO2 desde 1850 [e perguntam]: São esses fatos conciliáveis com uma visão de *humanidade* como um novo agente geológico?

⁷⁷ Chakrabarty menciona aqui Anil Agarwal e Sunita Narain, ativistas na Índia e respectivamente fundador e diretor do Centro para ciência e meio ambiente em Nova Delhi e críticos do uso do termo atividades humanas no primeiro relatório do IPCC.

⁷⁸ Ibid, p. 160

Jason Moore, ambientalista e historiador norte americano é citado pelo historiador também por indicar em sua argumentação qual teria sido a força por detrás dessa mudança de época através do carvão e do vapor: o humano, *anthropos*. Essa conclusão desafiaria muito pouco, deixaria de lado "desigualdades naturalizadas, alienações e violências inscritas nas estratégias modernas de relação com o *poder e produção*."

Essa linha de pensamento leva novamente à proposta de adoção do termo antes mencionado, *capitaloceno*, o qual sem endossar ou não, Chakrabarty coloca para mostrar como outro exemplo elucidativo do deslocamento do termo da história natural *força* para o *poder* na história social do mundo. Por outro lado, a favor da mesma argumentação, mesmo os cientistas do Sistema Terra admitem que pensar através da escala de tempo geológica é um modo de "não-ação" e displicência em relação o problema colocado.

Essa já seria uma dificuldade individual e inerentemente humana, como começa David Archer, no livro *The Long Thaw: How Humans Are Changing the Next 100,000 Years of Earth's Climate*, se perguntando como os indivíduos podem se importar com o que acontecerá com o planeta numa escala de tempo de centenas ou milhares de anos. Os geólogos, novamente, em seu campo de atuação "se movem constantemente pelas escalas de tempo" e por isso poderiam ter mais protagonismo no debate.

Chakrabarty termina a sessão do capítulo ao mencionar o historiador da história global William H. McNeill (1917 - 2016), mais conhecido por *O Emergir do Ocidente: Uma história da Comunidade Humana*, de 1960, e que em 1994 já propunha um "papel histórico-mundial para os historiadores do mundo":

Já é hora dos historiadores ... começarem a conectar seu próprio pensar e escrita profissional com a versão cientificamente revisada da natureza das coisas. [Uma história total da humanidade era uma história das espécies] Nós somos um com nossos predecessores, imersos em processos os quais não

controlamos e só podemos parcamente entender — um processo que nos criou ... o mais perturbado ... e ... extraordinário poderoso fator na perturbada multiplicidade de níveis de ... equilíbrio dentro do qual existimos.

... Uma perspicaz história de como chegamos até aqui pode até melhorar nossas chances de sobrevivência.⁷⁹

Temos aqui a indicação de um novo regime de historicidade em ascensão onde a distinção natureza/humano é “em última instância, insustentável”, e o “planeta *propriamente dito* tem surgido como um local de interesse existencial para aqueles que escrevem suas histórias no que tenho chamado de regime planetário ou antropocênico de historicidade”. Esse novo regime “têm apresentado o planeta como uma entidade a ser considerada em debates sobre os futuros humanos. *Planeta* não é uma palavra inerte nessas narrativas”.⁸⁰

Chakrabarty se refere acima sobre os próprios cientistas do sistema terrestre que mostram a todo o tempo as perturbações aferidas pela nossa ação e suas consequências muitas vezes inesperadas. A seguir, contudo, e como experimentação, é na obra de Nelson Felix que procuramos um tipo de expressão ou relato similar em diversos aspectos, como no trânsito entre as diferentes escalas de tempo díspares entre a nossa como espécie e a do planeta e na lida com a inacessibilidade que temos diante desse “planeta reconstituído” por esta nova ciência, CST, de “uma entidade que ninguém encontra fisicamente” através é claro de outros “instrumentos de medida”:

Delf Rothe notou com precisão que o Antropoceno está apartado de terráqueos como os seres humanos e é inacessível a eles.⁸¹

⁷⁹ Ibid, p. 163.

Tradução do texto de Chakrabarty. William McNeill, “**Passing Strange: The Convergence of Evolutionary Science with Scientific history**, p. 15

⁸⁰ CHAKRABARTY, Dipesh. **O Planeta: Uma categoria humanista emergente**. Zazie edições (2020), p. 14.

⁸¹ Ibid, p. 36

Pretendemos colocar assim a questão e pergunta, sem contanto uma pretensão de resposta, da possibilidade de um artista como Nelson Felix estar já em uma momento e conjuntura onde sua produção artística e de vida em última instância não leva mais em conta os paradigmas humanísticos em consideração apesar de estar plenamente consciente e imerso nestes. Não seria entretanto aqui um pós-humanista, segundo Donna Haraway, já que justamente não se trata de uma mutação ou evolução na espécie humana mas no que se encontra e se dá entre as espécies:

Estou com as zoontologias, mais do que com o pós-humanismo, porque penso que a espécie está predominantemente em questão aqui; e espécie é uma dessas palavras maravilhosas que internamente são oxímoros. Essa abordagem insiste em seus significados darwinistas, incluindo considerar pessoas como *Homo sapiens*. Pensar em “espécies companheiras” permite questionar os projetos que nos constroem como espécie, filosoficamente ou de outras maneiras. “Espécie” diz respeito a trabalho categorial. O termo refere-se simultaneamente a várias linhas de significado – categoria lógica, unidades taxonômicas caracterizadas pela biologia evolucionária e a inexorável especificidade dos significados.⁸²

⁸² HARAWAY. Donna. **Se nós nunca fomos humanos, o que fazer?**
Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/1635?lang=en>>

3.

Nelson Felix: Uma imaginação de resistência

3.1.

O espírito da coisa

A introdução destes autores e noções específicas serviu até aqui para procurar resumir a especificidade de nosso regime moderno através da história da arte e de suas relações fundamentais e originárias com a noção recente do Antropoceno e suas diversas consequências.

Com essas noções em mente que esta dissertação procura perceber no trabalho do escultor e artista contemporâneo Nelson Felix os reflexos possíveis em sua obra em relação ao tema até aqui introduzido, que então justificam o texto.

A partir daqui então introduzimos o artista com base em entrevistas e textos críticos , um conjunto de obras escolhidas pelo aspectos mencionados a fim de manter em paralelo as discussões até aqui abordada e assim perceber de que maneiras, por exemplo, os trabalhos se relacionam com tais regimes modernos da história da arte ocidental e por isso podem ser colocados em proximidade, continuidade e oposição com as noções apresentadas até aqui.

A seguir pensaremos na noção de composição e simbolismo na obra de Felix e de seus precedentes, como a posição que os minimalistas tomavam na oposição ao ato compositivo formalistas na pintura europeia moderna.

No próximo capítulo procuramos traçar a relação entre a Série Genesis de Felix com a noção da proliferação dos híbridos explicados em 1991

no livro *Jamais Fomos Modernos* de Latour por terem em comum o aspecto do entrelaçamento entre entes dos campos da natureza e da cultura separados pela modernidade.

Depois através do conjunto chamado Cruz na America, onde são usados diversos materiais orgânicos e inertes, e onde a questão da temporalidade e suas diferentes escalas possíveis são um assunto importante e presente em paralelo às discussões mencionadas por Dipesh Chakrabarty. O historiador traça as relação entre as escalas de tempo humana e geológica, além da intrusão da última na história humana recente, quando o conceito do Antropoceno nos faz considerar obrigatoriamente um passado (e futuro) geologicamente longínquo, quando até mesmo os humanos não estavam presentes na terra (ou quando deixarão de estar, e quando sobreviverá, não obstante, seus fosseis futuros — ou tecnofósseis — provindos da nossa técnica, especialmente a chamada *high tech*, que possivelmente terão seu tempo de vida e presença no planeta maior que a nossa própria vida como espécie).

Em continuidade às disparidades das escalas de tempo, uma breve história do conceito do sublime é traçada até quando recentemente Latour a considera de modo novo no livro *Reset Modernity!*. Aqui coloca-se também textos e entrevistas com o artista onde afirma que seu trabalho, ou a maior parte dele, é sobre o sentimento do sublime. O trabalho chamada Grafite, anterior ou demais, é colocado em relação ao texto por ter o ângulo do sol como composição da escultura no espaço.

Desde já, observamos que este texto sobre o trabalho de um artista contemporâneo brasileiro não procura explicar seu trabalho em si e tão pouco pela ótica das teorias ambientais introduzidas, por assim dizer, mas se trata de explorar, descrever ou observar as possibilidades, até fictícias, daquilo que ele pode implicar e retornar para tais teorias.

Ursula K. Le Guin, mencionada também na conclusão do texto, e importante escritora de ficção científica, afirma na introdução de um de seus livros mais conhecidos, *A Mão Esquerda da Escuridão*, sobre a prática da escrita, e que poderíamos dizer ser a abordagem tida aqui:

O artista lida com o que não pode ser dito em palavras.

O artista cujo meio é a ficção faz isto *em palavras*. O romancista diz em palavras o que não pode ser dito em palavras.⁸³

De acordo com o crítico e professor Ronaldo Brito em texto sobre a exposição Camiri, a “notória dificuldade do texto crítico consiste em achar palavras para descrever e qualificar semelhante forma, tão material quanto intangível. A tendência natural é acumular negativas, constatar a inoperância do nosso vocabulário ao lidar com essa espécie de ação escultórica contemporânea. Temos de assumir desde logo, por exemplo, que uma dimensão invisível seja parte integrante da forma.”⁸⁴

O texto “não visa propriamente resolver o problema do trabalho (seria o equivalente a esterilizá-lo) e sim fazê-lo vibrar, propagá-lo no curso da linguagem verbal.” O desafio assim é “sustentar, no plano da razão crítica, a tensão específica desse enigma poético a envolver duas instâncias tão díspares”, como é o caso recorrente na obra do artista, em que o plano material e o mental sustentam uma retroalimentação constante.

Ainda no mesmo livro, Nuno Faria, curador português, também contorna em palavras que o enigma do trabalho parece se encontrar no lugar entre a “corporização do trabalho e a enunciação do discurso”,

⁸³ K. LE GUIN, Ursula. **A Mão Esquerda da Escuridão**. Editora Aleph. 2019, p. 17.

⁸⁴ FELIX, Nelson. **Camiri**. Realização Museu Vale do Rio Doce. 2007, p. 15.

onde “existe um intervalo, um vazio, que é um dilema”.⁸⁵ Neste momento Felix responde:

É aí que está o trabalho. Foi uma pergunta muito precisa. Aí está tudo que faço, acho que você definiu o momento, mas não vamos conseguir definir o processo.

(...)

E tem mais: se eu começar a teorizar muito, ele perde. É igual tentar agarrar um sabonete: cada você o segura melhor, mas tem uma hora que ele vai acabar, porque acabou o sabonete de tanto você tentar agarrá-lo. Ele acabou e ficou no ar e ficou todo o percurso de tentar agarrá-lo e você nunca o agarrou.⁸⁶

⁸⁵ Ibid., p. 106.

⁸⁶ Ibid., p. 109.

3.2.

Uma reflexividade não mais moderna

Gilliat era o homem do sonho. Vinham daí as suas audácias e as suas hesitações. Tinha ideias propriamente suas.

Havia talvez nele a ligação do alucinado e do iluminado. A alucinação entra na cabeça de um campônio como Martin do mesmo modo que na cabeça de um Rei como Henrique IV. O desconhecido faz surpresas ao espírito do homem. Rasga-se bruscamente a sombra, deixa ver o invisível; depois fecha-se. Tais visões são às vezes transfiguradoras; de um condutor de camelos faz Maomé, de uma cabreira faz Joana d'Arc. A solidão desprende uma certa quantidade de desvario sublime. É o fumo da sarça ardente. Resulta daí um misterioso estremecer das ideias: o doutor dilata-se até o vidente, o poeta até o profeta.

(...)

Gilliat não era tanto, nem tão pouco. Era um pensativo. Nada mais.

Contemplava a natureza de um modo singular.⁸⁷

⁸⁷ HUGO, Victor. **Os Trabalhadores do mar**. Editora Sétimo Selo. 2021, p. 39.

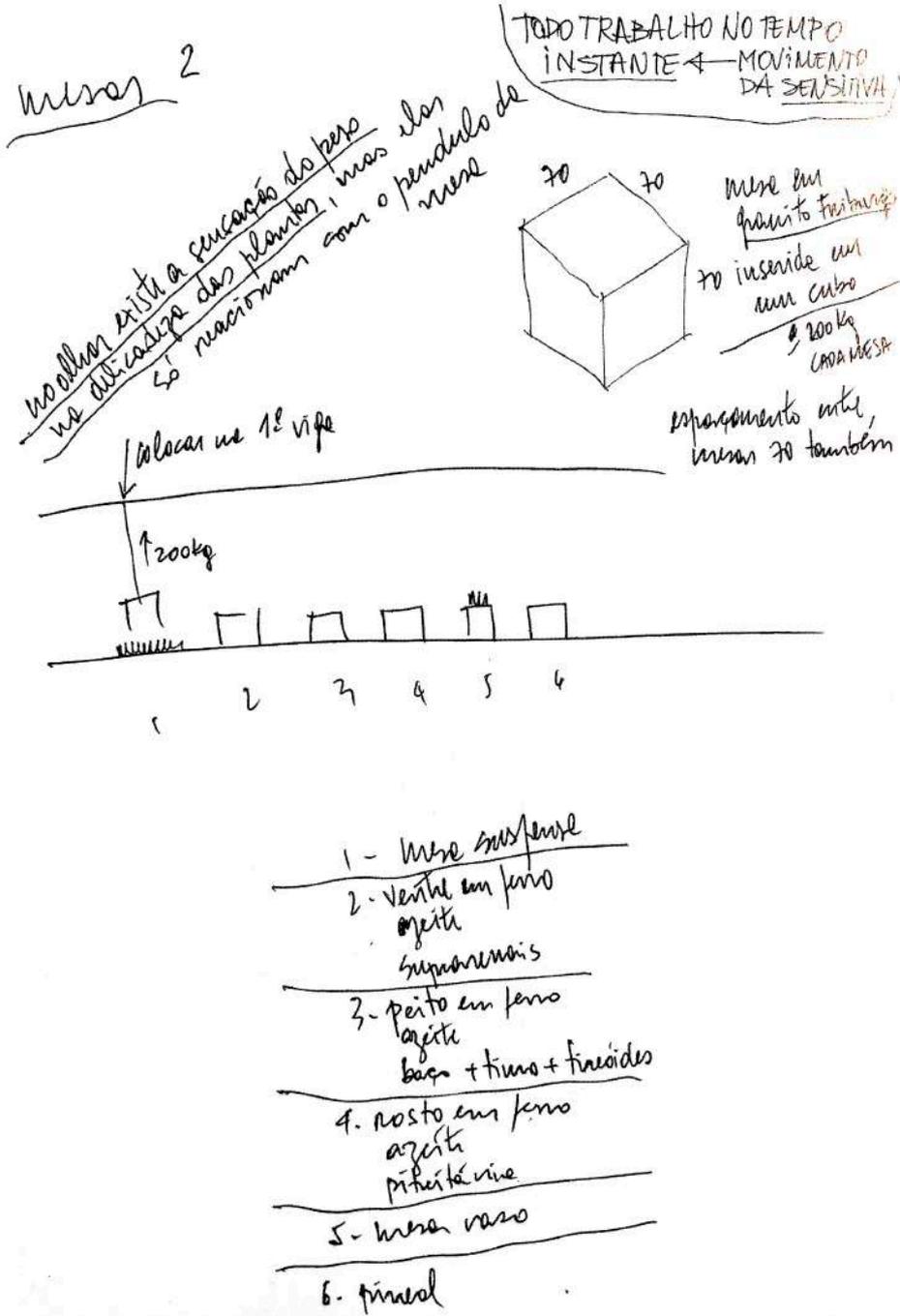


Figura 7 - Livro Nelson Felix, Editora Casa da Palavra.

Rodrigo Naves sugere uma ruptura da arte contemporânea como a de Felix em relação à arte moderna, e compara especificando que na “obra de Manet, Picasso, Brancusi, Matisse, Cartir-Bresson, Miró Mies van der Rohe ou Pollock — apenas para tomarmos como exemplo alguns dos momentos altos da arte moderna —, o significado dos trabalhos se esgotava naquilo que mostravam, sem deixar resíduos. Tratava-se de propor a experiência de novas formas, de novas relações que mantivessem o real enquanto possibilidade, enquanto transformação potencial.”⁸⁸ Tais resíduos assim mencionados poderiam ser identificados justamente como os resultados e atritos das combinações antes mencionadas na série Genesis, que sugeririam dimensões “ocultas e insondáveis”, o “algo dentro de algo” e todas as relações subjacentes indeterminadas que as obras provocam.

É evidente que Felix faz parte de uma continuidade de muitos artistas que procuraram romper e se opor com a tradição europeia tanto clássica quanto moderna no século XX, mesmo em seus ápices abstracionistas como na pintura de Mondrian. Principalmente pelos artistas norte-americanos a maior parte da arte moderna europeia era vista por artistas como Donald Judd, Frank Stella e Barnett Newman, para citar alguns, como ainda impregnada de “ópticas nostálgicas da história”⁸⁹ e “estruturas, valores, sentimentos da tradição europeia”⁹⁰. Em uma entrevista de 1966 com Donald Judd e Frank Stella, Judd segue afirmando se opor e se distanciar do que identifica como a “filosofia racionalista”; e confirmando também, logo em seguida, se referir ao pensamento cartesiano.

No importante ensaio do ano anterior chamado *Specific objects*, Judd já começava afirmada que “metade ou mais dos melhores novos trabalhos nos

⁸⁸ p. 11

⁸⁹ Newman, Barnett. **The sublime is now**. Disponível em :<<https://theoria.art-zoo.com/the-sublime-is-now-barnett-newman/>>

⁹⁰ **QUESTIONS TO STELLA AND JUDD**, Interview by Bruce Glaser. Edited by Lucy R. Lippard. Disponível em: <http://web.mit.edu/allanmc/www/stellaandjudd.pdf>

últimos anos não eram nem pinturas e nem esculturas”⁹¹, além de já criticar o formalismo modernista europeu.

Ao ser questionado então sobre qual seria a alternativa ao sistema racionalista, e se seu trabalho seria assim distante - já que é sabidamente pré-concebido, assim como o de vários artistas minimalistas - Judd responde que este é um problema menor, e que "o que você quer expressar é uma coisa muito mais importante do que como você irá fazê-lo". Judd esclarece logo a seguir que seria pela qualidade das “partes não-relacionais” onde o trabalho estaria distante da posição racionalista:

(...) quando você começa a relacionar partes, em primeiro lugar, você está supondo que tem um todo vago - o retângulo da tela - e partes definidas, o que é uma completa distorção, porque você deveria ter um todo definido e quem sabe nenhuma parte, ou muito poucas. As partes são sempre mais importantes do que o todo.⁹²

Newman em seu ensaio sobre o sublime afirma, em direção similar mas por objetivo diferente, que ao colocar o sentimento do sublime como algo a ser despertado pela arte, que o “fracasso da arte europeia em alcançar o sublime se deve ao fato de seu desejo em existir dentro da realidade da sensação (o mundo objetual, seja distorcido ou puro) e construir uma arte dentro do quadro da plasticidade pura.”

Segundo a crítica e curador Glória Ferreira, que acompanhou Felix em conversas e entrevista durante “sete ou oito anos” no projeto Cruz na América (explorado adiante), e sobre a reação do artista aos minimalistas norte americanos em suas oposições à composição formal europeia:

A recorrência a determinações *a priori*, como mecanismos operatórios na formalização da obra, tem como objeto o

⁹¹ JUDD, Donald. **Specific Objects**. Disponível em: <<https://theoria.art-zoo.com/specific-objects-donald-judd/>>

⁹² Ibid.

enfrentamento dos efeitos de composição. “Luta inglória”, segundo o artista, mas passível de ser enfrentada e que dialoga com o questionamento dos efeitos de composição pela arte contemporânea, como nos monocromos, nas poéticas de Barnett Newman e de Frank Stella ou, ainda, na estratégia minimalista de “uma coisa depois da outra”.⁹³

Essa mesma dessubstancialização da realidade material da qual Naves e Newman se referem, "necessária à arte moderna e à sua superfície"⁹⁴, é também oposta em exemplo elucidativo com a obra de Joseph Beuys (1921 - 1986), “grande inaugurador desse novo simbolismo”, quando se esforça para “desvincular certos materiais de sua exterioridade estritamente instrumental”.

O uso de feltro e gordura animal em seus trabalhos mais conhecidos tinham a intenção simbólica da contraposição a fim de "harmonizar a unilateralidade do pensamento abstrato"⁹⁵. Também tinham para ele o "calor espiritual" originário da “sabedoria primitiva do ser” em oposição à frieza da racionalidade dominante.

No caso do feltro Naves explica que sua composição, um aglomerado de lãs e pelos, possui uma indeterminação intrínseca que na obra “Queda de Neve” (1965), em que mantas de feltro recobrem três galhos de árvore, acaba deixando de “ser apenas um produto industrial para conquistar uma espécie de interioridade, um poder de dissolução que o organiciza”. Ele gera assim uma “realidade cuja experiência conduz a camadas ocultas, alheias à

⁹³ FERREIRA, Glória. **Acasos predeterminados**. 2005. Disponível em :<<http://nelsonfelix.com.br/texto.php>>

⁹⁴ "A pertinência da superfície moderna reside precisamente na compreensão dessa realidade dessubstancializada, tanto no que diz respeito às relações de poder quanto no tocante a sua dimensão epistemológica."

⁹⁵ ADAMS, David. **Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology**, em Art Journal, Vol. 51, No. 2, Art and Ecology (Summer, 1992), pp. 26-34. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/777391?origin=crossref&seq=4#metadata_info_tab_contents

instrumentalização que permeia o trato habitual com o mundo”, onde também se pode identificar um tipo de questionamento ou crítica ao modo moderno de objetificação daquilo que é colocado como objeto passível de ser utilizado instrumentalmente como recurso em relação ao sujeito.

Podemos identificar aí portanto um passo adiante na direção antes mencionada avessa a ideia de composição persistente na pintura moderna europeia.



Figura 8 - Joseph Beuys, Fat Felt Sculpture (Fat Battery), 1963.
Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81056>

Novamente, é desse “esforço para repotencializar a realidade” dessa “vertente simbólica da arte contemporânea” que surge o próprio desejo dessa dissertação em relacioná-la com os textos dos filósofos e antropólogos que indicam na origem do chamado antropoceno o fenômeno em certa medida oposto: a instrumentalização e objetificação quase completa do mundo material.

Podemos mencionar novamente Philippe Descola em postura similar a do artista que, em entrevista, explica a importância da perplexidade e espanto como subjetivação da realidade em seu trabalho e pesquisa como antropólogo:

“Eu acho que o espanto é absolutamente crucial. Desde Platão é considerado como importante qualidade para filósofos nunca terem nada com garantido e se espantar pelas coisas, e eu acho que é também verdade para os antropólogos. Por isso que ir a lugares e viver com as pessoas que são muito diferentes das que você cresce não é uma questão de primitivismo ou essencialismo, ou qualquer nome que queira dar. É uma questão de usar essa distância como nível para alavancar conceitos que de outro modo pareceriam como fatos auto-evidentes.”⁹⁶

Sobre essa distância e os Achuar, povo tradicional amazônico com o qual o antropólogo conviveu e de onde podemos pensar justamente os significados ocultos e insondáveis mencionado anteriormente na forma não naturalista a que somos imersos, ele conta que havia escutado “uma descrição por um missionário dominicano que havia vivido perto dos achuar no século XIX, e disse que eles não possuíam religião exceto pelo canto dos pássaros e os sonhos. E que foi muito inteligente em entender por que os sonhos eram um dos meios de comunicação com os não-humanos, a dimensão espiritual dos não-humanos, e o canto dos pássaros eram os cantos que os Achuar e os Jivaro em geral cantavam constantemente para se conectar com eles. Então ele tinha uma clara noção do que a religião deles era, mas essa lucidez não era comum naquela época. E é por isso que os Achuar são fascinantes.”⁹⁷

A menção a esse tipo de alteridade da antropologia em paralelo aos comentários sobre a obra de Nelson Felix é importante aqui por que procura perceber na linguagem visual da arte contemporânea uma possibilidade,

⁹⁶ p. 17.

Disponível em: <<https://journal.fi/suomenantropologi/article/view/59039/20433>>

⁹⁷ p. 18 *ibidem*.

com essa intenção específica ou não, de gerar uma imagem, ou possibilidade, (mesmo que oculta, inacessível) que se oponha à lida material comum no mundo moderno e instrumental .

A distância necessária para o espanto através do trabalho de arte também se dá assim nessa combinação específica objetos que o próprio mundo moderno produziu em massa nos últimos séculos. Em recente artigo no jornal O Globo sobre uma exposição chamada Ensaio para o desconforto, o artista ressalta a “possibilidade do toque, o momento do espanto e da poesia” que reside, por exemplo, no uso de plantas em seu trabalho, em especial a *mimosa pudica*, conhecida como dormideira.



Figura 9 - Nelson Felix, Tombo, 1996.
Disponível em: <https://nelsonfelix.com.br/obras/esculturas/tombo/>

Na escultura chamada Tombo, em situação de grande discrepância entre o peso do mármore e a delicadeza da dormideira, também se encontra, até

mesmo por esse tipo de distância, um certo tipo de espanto: “Toda explosão provoca espanto”⁹⁸

Toda a interioridade que mencionamos aqui por Naves no trabalho do artista pode se considerar inspirada na característica principal dessa planta que ao menor toque físico com o nosso dedo, por exemplo, se retrai e se fecha instantaneamente ao mundo exterior por proteção.

A mesa de mármore se pendura e lentamente gira por conta do movimento das correntes de ar no espaço, como nas esculturas de Calder, opostas em seu peso. Mármore e planta são animados e interagem por conta do ar em volta e a movimentação provocada pelos corpos e talvez mesmo do ambiente exterior. Não haveria assim um encerramento volumétrico para a escultura que é dependente em distância indeterminada do seu entorno.



Figura 10 - Nelson Felix - Mesas, 1995.
Disponível em: <https://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/mesas/>

⁹⁸ O Globo, 6 de abril, 2022.

3.3.

O atrito entre os entes e seres: Série Gênesis e a proliferação dos híbridos

O céu e a terra são sem amor-humano
Consideram as dez-mil-coisas cães-de-palha

O homem santo é sem amor-humano
Considera as dez-mil-coisas cães-de-palha

O vão entre o céu e a terra...
Como se parece a um fole!

Mas esvazia-se sem se contrair
Move-se e ainda extravasa!

Muitas palavras e números o limitam
Melhor guardá-lo no íntimo⁹⁹

⁹⁹ LAO-TSÉ. **Tao Te Ching**. Verso V. Traduzido por Mario Bruno Sproviero. .
Disponível em: <<http://www.hottopos.com/livros/escritos.htm>>



Figura 11 - Livro Nelson Felix, Editora Casa da Palavra.

A essa imaginação fluida e prepotente o trabalho de Nelson Felix opõe uma imaginação que leve em conta a resistência do mundo, suas disparidades e heterogeneidade. interrompida, descontínua, abrupta, talvez híbrida e mesmo um tanto cruel. Antes assim.¹⁰⁰

Assim Rodrigo Naves (1955), crítico e historiador de arte, termina um dos textos sobre Nelson Felix (1954), chamado O espírito da coisa, no livro da editora Cosac & Naify, de 1998 e título com o nome do artista.

Nelson Felix nasceu em 1954 e de acordo com uma breve biografia em sua página inicia seus estudos em pintura com Ivan Serpa em 1971¹⁰¹. Forma-se em arquitetura na faculdade em 1977, onde conhece Lygia Pape e ainda estuda música. O incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978 impediu sua primeira exposição, que foi então na galeria de Jean Boghici, colecionador, através de quem também conheceu Mario Pedrosa, e foi composta de aquarelas rigorosas e técnicas.¹⁰²

Conta que após essa exposição começa a produzir desenhos com lápis e papel, e a rigor, estritamente com o grafite. Grandes desenhos, manchas e gestuais compunham um conjunto de desenhos nesse momento já de grande abstração: “Acho que aqueles desenhos eram esculturas que eu não conseguia fazer”.¹⁰³

¹⁰⁰ NAVES, Rodrigo. **Nelson Felix**. Editora Cosac & Naify. 2000, p. 10.

¹⁰¹ Disponível em: <nelsonfelix.com.br>

¹⁰² NAVES, Rodrigo. **Nelson Felix**. Editora Cosac & Naify. 2000, p. 30.

¹⁰³ Ibid.



Figura 12 - Livro Nelson Felix, Editora Cosac & Naify.

Ainda sobre a materialidade nesses desenhos, no sentido do fazer, explica que não era propriamente a ideia do fazer o mais importante. O que o "ainda fascina, são certos materiais, não propriamente por razões plásticas, mas por características próprias deles."¹⁰⁴ Característica essa que como veremos adiante é crucial para o entendimento, mesmo que pela indeterminação (ou principalmente pela indeterminação), das relações propostas entre determinados entes e seres, vivos e não vivos, que compõem as esculturas e instalações do artista.

Nuno Ramos em diálogo com o artista no livro de Naves concorda dizendo: Eu penso que no trabalho do Nelson o fazer é algo que serve como mediação: ele realiza algo que foi pensado antes. O fazer não alcança por si mesmo, como entidade autônoma, um resultado diverso do que você imaginou antes.

É aqui também, novamente, que Naves traça um certo tipo de diferenciação do artista em relação aos trabalhos de arte modernos já

¹⁰⁴ Ibid., p. 31.

que a "pertinência da *superfície* moderna reside precisamente na compreensão dessa realidade dessubstancializada."¹⁰⁵

O artista, nessas breves menções de sua formação, já dá então os indícios do que viria a ser sua disposição diante das superfícies e de seus materiais, corpos e significados no mundo, como o mármore, o cachorro, a dormideira, o mogno, o Buda, entre outros.

Este trecho final que inicia este capítulo pode servir aqui de começo já que indica e é importante aqui na relação percebida com o que foi abordado antes na introdução sobre o Antropoceno (e a reação do planeta), e que coloca a obra do artista, em suas palavras como "híbrida, abrupta, descontínua, interrompida, de imaginação resistente, em oposição a um funcionamento corriqueiro do mundo e de uso instrumental da matéria."

Por isso nos detemos aqui no termo "híbrido", que aparece aqui no texto de Naves e também já ao início e um dos conceitos centrais de um dos livros de Bruno Latour, *Jamais fomos modernos*, onde começa relatando a seguinte observação nos jornais dos anos 90:

A proliferação dos híbridos:

Na página quatro do jornal, leio que as campanhas de medidas sobre a Antártida vão mal este anos: o buraco na camada de ozônio aumentou perigosamente. Lendo um pouco mais adiante, passo dos químicos que lidam com a alta atmosfera para os executivos da Atochem e Monsanto, que estão modificando suas linhas de produção para substituir os inocentes clorofluorcarbonetos, acusados de crime contra a

¹⁰⁵ Ibid., p. 11.

ecosfera. Alguns parágrafos à frente, é a vez dos chefes de Estados dos grandes países industrializados se meterem com química, refrigeradores, aerossóis e gases inertes. Contudo, na parte de baixo da coluna, vejo que os meteorologistas não concordam mais com os químicos e falam de variações cíclicas. Subitamente os industriais não sabem o que fazer. Será preciso esperar? Já é tarde demais? Mais abaixo, os países do Terceiro Mundo e os ecologistas metem sua colher e falam de tratados internacionais, direito das gerações futuras, direito ao desenvolvimento e moratórias.

O mesmo artigo mistura, assim, reações químicas e reações políticas. Um mesmo fio conecta a mais esotérica das ciências e a mais baixa política, o céu mais longínquo e uma certa usina no subúrbio de Lyon, o perigo mais global e as próximas eleições ou o próximo conselho administrativo. As proporções, as questões, as durações, os atores não são comparáveis e, no entanto, estão todos envolvidos na mesma história.¹⁰⁶

Assim como de uma página a outra toda essa série de cruzamentos entre campos supostamente distintos pela modernidade se dão a todo momento e parecemos não nos dar conta, ou nos espantar por sua naturalização colocada, aqui também o trabalho de arte contemporânea em questão é percebido como aquilo que procura deslocar e suspender significados comuns aos objetos que manipula: desnaturalizar.

Segundo Sônia Slaztein, sobre a obra de Felix, “lapsos e desníveis se sucedem na fervura desse processo de interações, que envolve enxertos e hibridismos entre elementos incomensuráveis; mas são tais lapsos e desníveis que constituem, precisamente, o horizonte de

¹⁰⁶ LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. Editora 34. 1991, p. 7.

interesse da produção desse artista.”¹⁰⁷ Os lapsos aqui mencionados podem ser pensados como aqueles por onde falham as diversas cisões modernas entre natureza e cultura, por exemplo.

De acordo com Glória Ferreira ainda, "A cosmologia engendrada pelas trilogias não deixa de remeter ao taoísmo e a outras filosofias orientais. De fato, desde o início, o trabalho de Nelson Felix funde e amalgama a dimensão espiritual e o orgânico, humano ou natural.”¹⁰⁸

Antes ainda, Donna Haraway em seu *Manifesto Ciborgue* já indicava a mesma tendência em 1985 da rejeição humana a fronteiras de todo tipo de condição e gênero, mais notadamente entre natural/cultural, humano/animal e humano/máquina. Para ela nossa era está marcada pela “indecente penetração, o promíscuo acoplamento, a desavergonhada conjunção entre o humano e a máquina. Em um nível mais abstrato, em um nível ‘mais alto’, essa promiscuidade generalizada traduz-se em uma inextrincável confusão entre ciência e política, entre tecnologia e sociedade, entre natureza e cultura.”¹⁰⁹

Daí surge a figura e mito do ciborgue como um tipo tecnologia que rejeita noções essencialistas e “naturais”, ou dadas naturalmente; “uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal”. A noção é importante aqui em relação ao trabalho de Felix, pois quando este mescla aparatos eletrônicos, corpos animais, humanos, vegetais e minerais, “um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção.”¹¹⁰:

¹⁰⁷ SALZTEIN, Sônia. **A coisa é ar**. In Nelson Felix. Editora Casa da Palavra. 2001, p. 45.

¹⁰⁸ ¹⁰⁸ FERREIRA, Glória. **Acasos predeterminados**. 2005. Disponível em :<<http://nelsonfelix.com.br/texto.php>>

¹⁰⁹ TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Editora Autêntica. 2000, p. 11.

¹¹⁰ HARAWAY, Donna. **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Editora Autêntica. 2000, p. 36.

Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas:
uma não pode mais ser o objeto.¹¹¹

Assim tais descrições parecem então nos fazer dar conta e notar essa estranheza perdida pela instrumentalização do mundo material e bipartições pela modernidade:

(...) os enxertos de Nelson Felix dificilmente superariam em estranheza ou novidade toda a série de hibridismos e monstruosidades que povoa a cultura de massa e que ajuda a conferir ao mundo contemporâneo essa plasticidade supostamente capaz de quaisquer arranjos, de todas as soluções. Deslocadas para o mundo das coisas acabadas, aquelas possibilidades passariam a compor o rol das realidades construídas, instrumentalizadas.¹¹²

No hibridismo da obra de Nelson Felix existe para tanto, e para se colocar como um trabalho de arte e de natureza poética, uma interioridade calculada e intencional, porém aparentemente oculta, de difícil acesso e sugerida através de sua produção. Ela se daria assim através de uma ação dupla de continuidade na produção desses híbridos e de ruptura ao mesmo tempo em sua relação com esse funcionamento corriqueiro, instrumental e moderno do mundo.

Na série Genesis (1988/91), descreve Rodrigo Naves, englobam-se "três ações, todas próximas entre si. Na primeira, o artista faz um furo no tronco de uma árvore e introduz um pequeno pênis de cristal no seu interior. Posteriormente, presenciamos uma intervenção cirúrgica em um cão: o animal tem um de seus membros aberto por uma lâmina e um Buda de ouro é incrustado no osso de sua perna. Por fim, um brilhante é posto no interior de uma ostra."¹¹³

¹¹¹ Ibid.

¹¹² NAVES, Rodrigo. **Nelson Felix**. Ed. Cosac & Naify, São Paulo. 2000, p. 10.

¹¹³ Ibid.

De acordo com o próprio artista:

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.¹¹⁴

Tais ações são duplas em si mesmas por que ao mesmo tempo que reproduzem de certo modo acontecimentos comuns do mundo, como observado antes — perfurações em árvores e cirurgias em animais — elas tem um outro aspecto, completamente incomum, em suas “relações subjacentes”, como observa Naves, já que geram relações sem uma funcionalidade corriqueira e por isso também sem a funcionalidade do que é instrumental: assim simétricas e de potência artística por sua ambiguidade.

As relações subjacentes que se fazem também são de natureza propositalmente indeterminadas e abertas, opostas à ordem do progresso e causalidade, “o que pensar da união entre uma imagem em ouro de Buda e o osso de um pastor alemão?” além daquilo que é incrustados neles, ou ao contrário, nos lugares nos quais certos objetos escolhidos são inseridos permanentemente de modo irreversível. É através da relação entre os entes que surge a indeterminação e suspensão de significado claro, porém com grande rigor em tais suspensões.

Um dos paralelos e argumentos que essa dissertação busca traçar seria o de que tal atrito gerado na escolha precisa e indeterminada de tais entes parece também arranhar muito daquilo que foi apresentado aqui como os elementos de origem de uma cosmologia moderna/naturalista

¹¹⁴ **Entrevista de Nelson Felix a Arte&Ensaio.** Disponível em: <<http://nelsonfelix.com.br/arte&ensaio.pdf>>

(Descola) e modo de existência moderna no qual vivemos de modo inescapável (Latour).¹¹⁵

A “dimensão oculta e insondável” dessas operações que tendem a cicatrizar de uma forma ou de outra ao longo do tempo pelas transformações dos corpos orgânicos que as sofrem e parece remeter também à nossa incapacidade intrínseca de compreensão daquilo que ocorre nas relações que somente agora estão sendo percebidas como existentes pelas chamadas ciências do sistema terra. Estas, como dito antes na introdução, procuram perceber o modo complexo, totalizante e específico ao mesmo tempo as relações metabólicas e processos planetários que em conjunto e relações entram em enormes complexidades.

Quando Naves descreve, sobre a combinação de tais elementos, um desencadeamento de “uma espécie de reação aversiva entre eles, sem o que tudo tenderia a uma uniformidade pacificadora, que afastaria a possibilidade de algo dentro de algo, num contato vital e conflitivo”¹¹⁶, os “estranhos metabolismos provocados por esses contatos anguloso” também parecem remeter aos processos naturais dos quais sabemos da existências mas ainda não temos acesso por meios disponíveis.¹¹⁷

Até mesmo, curiosamente, a mitologia propriamente dita é evocada no texto, assim como no termo Gaia, para pensar os resquícios narrativos e vidas posteriores desses seres a essas transformações e incisões profundas mencionadas na Série Gênesis, que tendem a ganhar uma

¹¹⁵ "E será pior se achar que pode “reconciliar” a natureza e a cultura, ou “superar” a oposição por meio de relações “pacificadas” entre as duas. Apesar do título de um trabalho justamente celebrado, não podemos ir “além da natureza e da cultura”. Mas talvez não seja impossível nos aprofundarmos aquém dessa divisão.”

¹¹⁶ Rodrigo Naves. **Nelson Felix**. Editora Cosac & Naify, p. 10.

¹¹⁷ "Quando Lovelock tenta desvendar o papel desempenhado pela estranha proporção de oxigênio e de dióxido de carbono na atmosfera, ele joga, assim como Pasteur, com um efeito surpresa. O drama se desenrola mais ou menos da mesma maneira: a Terra deveria ser como Marte, um astro morto. Não é. Portanto, que força é capaz de atrasar seu desaparecimento?"

interioridade inacessível e somente percebida com o passar do tempo através de suas cicatrizes ou memórias, descrições e documentação. A “intervenção no cão irá cicatrizar, o tronco da árvore terá sua inteireza restabelecida e o brilhante será envolvido por uma pérola que o deixará oculto”, portanto há uma permanência formal interior paralela a uma impermanência exterior e visível.



Figura 13 - Nelson Felix, Série Genesis.
Disponível em: <https://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/genesis/>

A noção de Gaia aqui, por sua vez, como colocada e relacionada à obra em questão de Nelson Felix, é defendida por Latour em um capítulo dedicado à James Lovelock (1919), fisiologista e engenheiro¹¹⁸, que trabalhava no Laboratório de Propulsão a Jato em Pasadena quando escreveu um artigo com Dian Hitchcock onde concluíam que a detecção (negativa) de vida em Marte era bem mais simples do que se pensava através dos complexos projetos de viagem espacial. Era uma questão de verificar “se a atmosfera de Marte é perfeitamente inerte” pelos instrumentos que já estavam disponíveis e

¹¹⁸ “(...)James Lovelock, fisiologista e engenheiro um tanto excêntrico — os ingleses costumavam dizer que ele é um *maverick* (...)”

assim por contraste com a existência de vida e desequilíbrio químico com a Terra tirar a simples conclusão oposta: principalmente por uma “experiência de pensamento”.¹¹⁹

Latour coloca a conclusão de Lovelock ao apontar os instrumentos de sua época para o alto ao lado, e em simetria, do gesto de Galileu “nas noites frias de novembro e dezembro de 1609” com seu telescópio em Veneza, em direção à lua. Galileu havia inaugurado uma imensa continuidade e homogeneidade ao perceber de forma ótica a semelhança formal entre os astros, primeiro entre a Terra e Lua: “ambos eram corpos feitos da mesma matéria homogênea; ambos tinham a mesma dignidade e giravam em torno de outro centro. O espaço indiferenciado poderia então se estender por toda parte”¹²⁰:

O planeta assumiu a mesma importância que a de todos os outros corpos celestes, sem nenhuma hierarquia entre eles; quanto a Deus, ele poderia ser encontrado em qualquer lugar nas vastas imensidões do mundo.¹²¹

A simetria entre os dois gestos reside no fato de que enquanto “Galileu, erguendo os olhos do horizonte para o céu, reforçou a similitude entre a Terra e todos os outros corpos em queda livre, Lovelock, abaixando os olhos a partir de Marte em nossa direção, *diminui* a similitude entre todos os planetas e essa nossa Terra tão particular”: somos trazidos agora novamente ao mundo particular e sublunar de Aristoteles. A esse movimento em direção a uma Terra *animada*, que adiciona “à Terra que *se move*, de Galileu, a Terra que *se comove*, de Lovelock” é que este texto pretende colocar a obra de Nelson Felix como parte de uma expressão dessa última.

¹¹⁹ “É precisamente a partir dessas localizações fictícias que Lovelock imagina um astrônomo marciano que não necessitaria viajar de disco voador para concluir, pela simples leitura de seu instrumento fictício, que a Terra é um planeta vivo, já que sua atmosfera não retorna ao equilíbrio químico.”

¹²⁰ Ibid., p.

¹²¹ Ibid., p.

Assim como Naves aponta a interioridade na obra do artista, Latour cita também um trecho da peça de Brecht sobre Galileu e de seu entusiasmo pelo movimento, ao contrário, para fora: “Por 2 mil anos, a humanidade acreditou que o Sol e todos os corpos celestes giravam em torno dela. [...] Mas, agora, nós vamos sair para fora, Andrea, para uma grande viagem. Pois o antigo tempo já passou e aqui está um novo tempo.”

Além das direções opostas dos movimentos entre os dois, a natureza ferina mencionada por Naves das interações entre os entes escolhidos nos trabalhos do artista, de uma certa violência contrastante com as noções convencionais de harmonia que comumente temos do mundo natural, parece ser aqui também a diferença entre as noções de *natureza e Gaia*.

Em outro texto mais recente, Latour coloca essa diferença:

“Gaia não é como a Natureza, indiferente à nossa sorte. Não que Ela ‘se preocupe conosco’ como uma Deusa ou a Mão Natureza aludida em panfletos ecológicos *New Age*; nem mesmo como a Pachamama da mitologia inca, ressuscitada recentemente como novo objeto da política na América Latina. Embora James Lovelock flertasse frequentemente com metáforas do divino, a maneira como aborda a indiferença de Gaia me parece muito mais desconcertante, já que Ela é extraordinariamente *sensível* à nossa ação, ao mesmo tempo em que persegue objetivos que *não* visam em absoluto ao nosso bem-estar. Se Gaia é uma deusa, Ela é daquelas que podemos facilmente tirar do prumo; em resposta, Ela é capaz da mais estranha forma de “vingança” (para pegar o título do livro mais estridente de Lovelock): livrar-se de nós, nos “sacudindo” para fora da existência, por assim dizer. Então, no fim das contas, ela é demasiado frágil para desempenhar o

papel apaziguador da velha natureza, demasiado indiferente ao nosso destino para ser uma mãe, demasiado impassível diante de oferta e sacrifícios para ser uma Deusa.¹²²

Neste sentido, na série Genesis, seria essa a alusão ou interpretação possível do trabalho colocada aqui: as inserções violentas —e não obstante de potência simbólica através de suas combinações entre entes e seres do âmbito humano, animal, vegetal e espiritual— podem ser vistas como um certo acesso a essa noção de difícil verbalização das quais ambos os termos, natureza e gaia, não bastam para dar conta de sua complexidade.

“O movimento provocado no interior desses seres se assemelha à própria imaginação”, como Naves aponta sobre o encontro dentro do trabalho entre “um pedaço de metal e o osso de um animal vivo”, por exemplo.

Assim também, em relação à inventividade improvável, e em certa medida são os efeitos dos encontros entre espécies distintas ao longo da história natural do planeta e que de seu atrito foram geradas novas condições para a sobrevivência da nossa e de outras espécies, como a produção do oxigênio que propiciou toda a forma de vida e seus ecossistemas como conhecemos hoje.¹²³

É Lynn Margulis, bióloga estadunidense (1938 - 2011), importante pela sua parceria com James Lovelock para o aprimoramento da teoria

¹²² Bruno Latour. **Esperando Gaia**. Piseagrama, Belo Horizonte, seção Extra!, XX fev. 2021, p.10.

¹²³ “Lichens are believed to have been the first fungi to team up with photosynthesizing organisms like cyanobacteria and green algae. Lichens can live without rain for months, providing protection for photosynthesizing organisms, which produce oxygen and release it into the atmosphere. The researchers suggest that the pioneer lichen fungi, which produce acids strong enough to dissolve rocks, also could have helped to reduce carbon dioxide. When washed away by rainwater, the calcium released from the lichen-encrusted rocks eventually forms calcium carbonate limestone in the ocean, preventing the carbon atoms from forming the greenhouse gas, carbon dioxide, in the atmosphere.”

Disponível em:

<https://science.psu.edu/news/first-land-plants-and-fungi-changed-earths-climate-paving-way-explosive-evolution-land-animals>

de Gaia e pelo termo e teoria da simbiogênese, na qual “ênfatiza a importância da fusão de genomas, ocorrida por meio da simbiose entre indivíduos distintos, nas modificações genéticas que permitiram a diversificação e complexificação da vida na Terra.”¹²⁴

Assim, a Série Genesis parece nos mostrar algo que Latour afirma nesse livro escrito durante a pandemia:

Começamos a entender que não temos, nunca teremos, ninguém jamais teve a *experiência de encontrar “coisas inertes”*. Se era assim que costumavam pensar as gerações anteriores, a nossa teve que aprender, em bem pouco tempo, a não acreditar nisso: tudo o que encontramos — as montanhas, os minerais, o ar que respiramos, o rio onde nos banhamos, o húmus cheio de matéria em decomposição onde plantamos nossa salada, os vírus que procuramos domar, a floresta onde vamos apanhar cogumelos — tudo, até o céu azul, é o produto, o resultado artificial de potências de agir com as quais tanto os habitantes urbanos quanto os rurais possuem uma espécie de parentesco.

Em Terra, nada é exatamente “natural”, se por essa palavra entendemos aquilo que não foi tocado por nenhum vivente. Tudo é erguido, ordenado, imaginado, marido, inventado, enredado por potências de agir que, de certa forma, sabem o que querem, ou que, ao menos, almejam um objetivo próprio a cada uma delas.¹²⁵

A afirmação de que tudo é vivo, tanto o cupim quanto o cupinzeiro, também parece nos direcionar ao próximo conjunto de trabalhos do artista, onde usa do próprio território e geografia latino americana (e em outro ainda o país de Portugal), para traçar por meio da abstração

¹²⁴ LATOUR, Bruno. **Onde estou? - Lições do confinamento para uso dos terrestres**. Editora Bazar do Tempo. 2021, p. 36.

¹²⁵ Ibid., p. 32.

da cruz, lugares e gestos para os trabalhos de arte ao mesmo tempo distintos e em relação próxima.



Figura 14 - Nelson Felix, Série Genesis.
Disponível em: <https://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/genesis/>



Figura 15 - Nelson Felix, Série Genesis.
Disponível em: <https://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/genesis/>

3.4.

Cruz na América

O uso de materiais orgânicos e inorgânicos não é o que, para o artista, estrutura este projeto. Segundo ele, o principal nesta obra é sua construção numa escala aberta, definida não pelo espaço imediato da obra, mas pela forma – uma cruz, mediante a realização de quatro trabalhos em diferentes paisagens na América, [floresta, pampa, deserto e litoral], as quais são tratadas como matéria.

A relação com o tempo, seja o instante [no caso da fotografia], seja uma temporalidade dilatada [no processo sobre o mármore ou nos elementos vegetais], é fundamental na inter-relação estabelecida entre os trabalhos.

Estes dois procedimentos, escala-forma e tempo, criam ferramentas que visam estabelecer uma conexão entre as quatro ações. Assim, cada uma delas responde por si e, simultaneamente, sugere uma unidade.¹²⁶

O projeto agora em questão de Nelson Felix consiste em um conjunto de trabalhos inter-relacionados ao longo de anos (1985-2004), o que é importante aqui pela relação possível de ser traçada com a noção de temporalidade “mais que humana”¹²⁷, geológica, ou em certa medida do planeta e de outras formas de vida mais longevas que a nossa. Por isso também a correlação com o sentimento e conceito do sublime a ser explorado, longamente explorado pela filosofia ao longo dos séculos.

Devemos então primeiro descrever seu projeto, incluindo suas próprias explicações e comentários coletados em entrevistas; logo depois relacioná-las à noção de temporalidade humana e geológica como dada por Chakrabarty e em seu diálogo com Latour e por fim — depois de um

¹²⁶ Disponível em: <nelsonfelix.com.br>

¹²⁷ <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/75732>

breve resumo sobre a história da noção de sublime no passado — recorrer e concluir novamente recorrendo à Latour em seu artigo sobre nossa relação contemporânea com o sentimento de sublime hoje no livro Reset Modernity.

PUC-Rio - Certificação Digital N° 2012003/CA

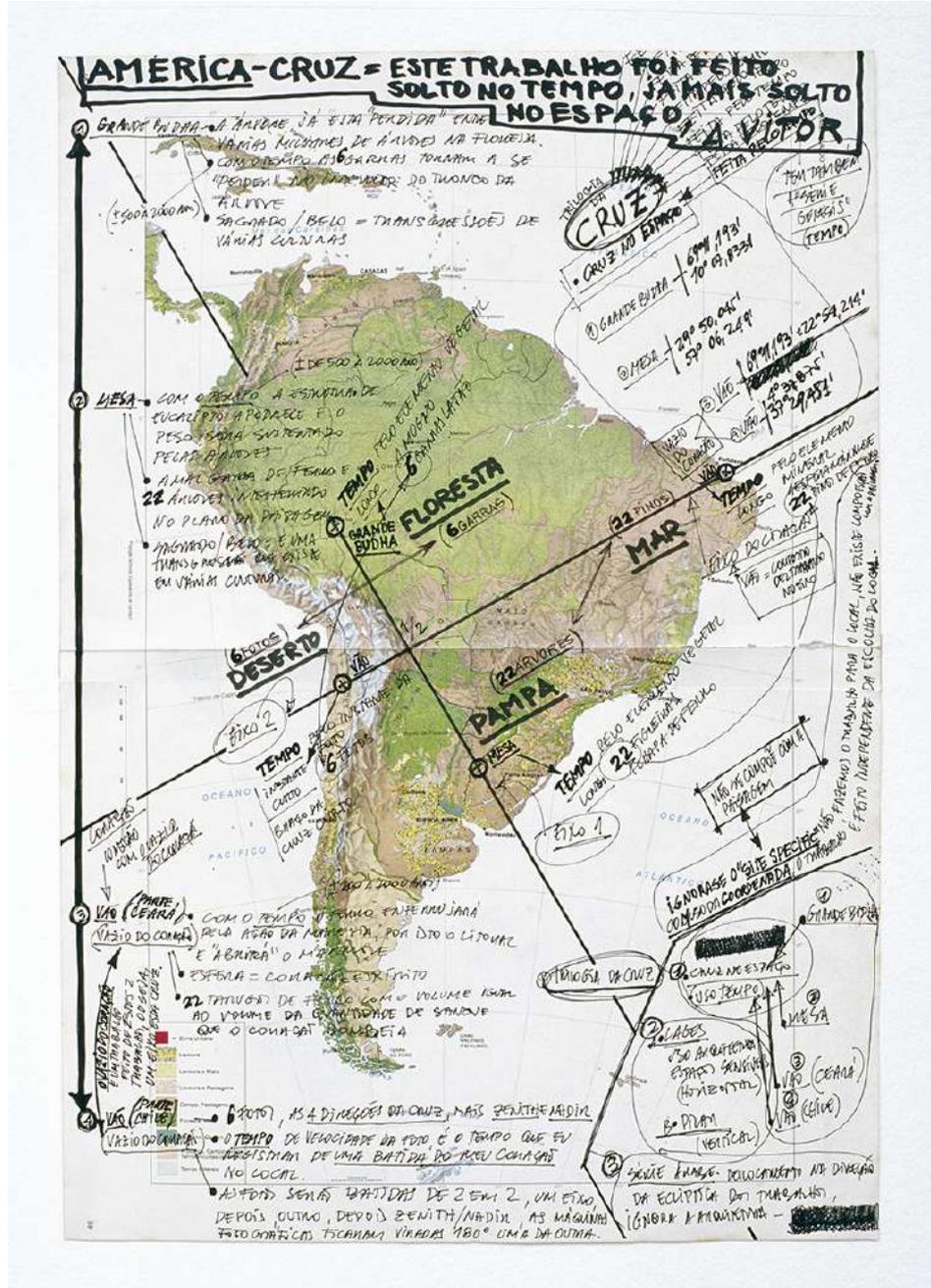


Figura 16 - Livro Nelson Felix - Berceuse, Editora Martins Fontes.

O projeto chamado Cruz na América é um conjunto de obras que performam em grande escala no tempo e no espaço, escala e contextualização essa que por sua vez também é parte indissociável da obra e vida do artista, como ele mesmo ressalta: “É como ir a uma ópera e ver só o primeiro ato; de qualquer forma, você terá boa música, bom canto etc. Mas, se você resolver assistir toda a ópera e compreender as particularidades, o contexto e as interligações de todos os atos, e relacioná-los, será muito mais emocionante.”¹²⁸

A partir da abstração da forma da cruz — uma escala gráfica — Felix explica na entrevista referida que é então devido à essa abstração que o trabalho torna-se mental, eles “se unem pela questão do tempo e pela forma de uma cruz. Ora tempos enormes, como o Grande Budha”, ora como no deserto, “em que a máquina fotográfica é acionada de acordo com a pulsação, cerca de um segundo”¹²⁹.

Entre 1985 e 2004 um conjunto de quatro trabalhos em quatro paisagens diferentes da América do Sul são ligados “por retas, dois a dois” e “formase uma cruz, cujo centro está próximo à cidade de Camiri, na Bolívia.” A escala da obra assim já é em certa medida geográfica e geológica no espaço, já que se dá em lugares muito diferentes em termos de ambientais, e também no tempo, já que varia desde a escala de segundos até a da formação e deformação de árvores centenárias e do mármore, por exemplo, em centenas ou milhares de anos.

Grande Budha e Mesa, tratadas a seguir, como menciona a curadora e crítica Glória Ferreira sobre a obra, “dialogam com a expansão do espaço artístico conquistado a partir dos anos 60, particularmente com a *Land*

¹²⁸ COSTA, Lucas. **Conversa com Nelson Felix**. Disponível em : <<https://www.scielo.br/j/ars/a/6WCpfCHTQF69bbZcQbXhFzy/?lang=pt>>

¹²⁹ Ibid.

*Art.*¹³⁰ O conjunto assim se encontra (ainda hoje) em continuidade décadas depois dos principais trabalhos de artistas como Robert Smithson, Michael Heizer e Dennis Oppenheim, que haviam iniciado tal expansão do objeto de arte, o qual não mais ocupava um determinado lugar mas são (muitos também ainda hoje) ativos em constante transformação e relação aos lugares nos quais se encontram, como o *Spiral Jetty* de Smithson.

Apesar dessa semelhança com a *Land Art*, existem no trabalho de Felix grandes diferenças e mesmo oposições ao movimento norte-americano que se baseava na noção de *site-specific*, “ponto nodal em torno do qual se organiza ‘o conflito entre os dogmas modernistas e pós-modernistas’ nas artes plásticas.”¹³¹

No conjunto do artista aqui em questão, entretanto, as obras são dadas a partir de escolhas pré-determinadas por paralelos geográficos e coordenadas de latitude e longitude geradas por GPS e e através de relações simbólicas e espirituais como a forma da cruz, números cabalísticos e simétricos; não levam em conta a priori o lugar em questão e por isso “não configuram *site-specific*s. Embora os espaços de sua localização não sejam meros receptáculos, mas constitutivos dos trabalhos, estes não se articulam a partir de suas características socioculturais. Não participam assim 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*.’¹³²

¹³⁰ FERREIRA, Glória. **A coisa é ar.** In Nelson Felix. Editora Casa da Palavra. 2001, p. 13.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid, p. 14.

3.4.1.

GRANDE BUDHA - FLORESTA

10° 07' 49" S e 69° 11' 11" W

O trabalho se utiliza de uma árvore e seu tempo, mas seu principal interesse é a floresta. Uma árvore, neste contexto, é um igual entre iguais; a floresta é uma imensidão cheia, construída por semelhantes. Onde tudo é o mesmo, cria-se uma unidade sem referência, perde-se a escala, produzindo um espaço de ordem desnorтеada.

Próximo às coordenadas 10o sul / 69o oeste, na floresta Amazônica – Acre, seis garras de latão foram fixadas em torno de uma muda de mogno. A tendência é de que a árvore absorva o metal, fazendo-o desaparecer no interior de seu tronco ao longo de centenas de anos, assim como a floresta já fez desaparecer esta obra entre as suas milhares de árvores.

Duas poéticas direcionam esta escultura: primeiro, a impossibilidade de convivência com o trabalho na dimensão de tempo, de vê-lo em sua completude (setecentos, oitocentos anos de formação); em segundo, a consciência da perda, que remete esse espaço sem referência.¹³³

A proximidade ameaçadora apesar de estática das pontas metálicas do tronco da jovem árvore nos sugere, ao imaginarmos o crescimento dela, que ao longo dos anos o tronco se expandirá sendo lentamente perfurado pelo conjunto de garras — ou então, inversamente, serão engolidas gradualmente pelo tronco —, estas imóveis no mesmo lugar em que estiveram desde a sua instalação.

Esse aspecto imaginativo é importante primeiro pela sugestão de um movimento dado em centenas de anos, e por que, segundo Glória Ferreira,

¹³³ Disponível em: <<http://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/cruz-na-america/>>

“as relações entre medidas e orientações, como dispositivos operatórios, transgridem a percepção direta e supõem uma dimensão de ordem mais mental. É um referencial que pertence ao mundo, função do espaço externo, público. Os trabalhos não expressam, assim, conteúdos de um espaço psicológico particular nem implicam uma relação de formalização com o contexto: evocam o mundo em sua totalidade.”¹³⁴

Pode-se dizer assim que a árvore poderia ser outra dentre muitas nessa floresta ou mesmo em outra. O mais importante seria assim a dimensão da escala espacial e temporal como modo de estabelecimento de “uma espécie de relação entre a matéria, que se torna abstrata, e os signos abstratos, que se materializam, como tensões entre cultura e natureza”.¹³⁵



Figura 17 - Livro Nelson Felix - Editora Casa da Palavra.

A cena e ato de partida existe, e a temos como imagem e registro fotográfico, e como na Série Genesis, consiste em outro tipo de processo

¹³⁴ FERREIRA, Glória. **A coisa é ar.** In Nelson Felix. Editora Casa da Palavra. 2001, p. 14.

¹³⁵ Ibid, p. 15.

de hibridização, de indeterminação e incisão entre as partes. Através novamente de um sentido oculto e insondável como Naves mencionou, suas imagens descontextualizadas poderiam indicar uma utilidade fictícia não explícita e por isso misteriosa, já que é possível imaginar a cena como alguma utilidade de medição, pela agricultura ou extrativismo, assim como de fato lâminas metálicas cortam diariamente inúmeras árvores pelo mundo todo de forma muitas vezes indiscriminada. Porém aqui, sabemos, a intenção é de outra ordem. Pela definição de relações simbólicas e espirituais, como diz Glória Ferreira, e também nas palavras de Felix, é sobre o tempo, e as suas diversas escalas:

O Grande Budha, por exemplo, não tem nada a ver com uma árvore específica. O que me interessava naquela situação toda era articular a floresta junto à escala temporal, ou seja, aliar o vegetal à ideia de tempo e turvar a escala, usando uma infinidade de elementos iguais.

Os antigos sabiam disso, pois, em alguns povos tribais, quando nascia um bebê e ele morria, eles o enterravam em uma árvore; na medida em que esta árvore crescia, o tronco absorvia os ossos daquela criança. Existe aí uma relação de tempo que essa pessoa não teve; então, eles criavam esse tempo através do elemento vegetal.

Em suma, eu estava interessado nessa questão temporal e nas relações com o espaço, que no caso do Grande Budha são a floresta.¹³⁶

Um trabalho que é feito em uma escala temporal de centenas de anos do presente para o futuro parece também espelhar em certa medida a história do Brasil desde a chegada dos portugueses até o presente momento, quando também podemos imaginar mognos que então eram jovens mudas e hoje

¹³⁶ Disponível em : <<https://www.scielo.br/j/ars/a/6WCpfCHTQF69bbZcQbXhFzy/?lang=pt>>

podem ter as suas poucas centenas de anos (caso não tenham sido cortados nas imensas áreas de exploração e extrativismo durante todo esse tempo). O trabalho pode ser visto nessa ficção como uma inauguração metafórica de uma micro colonização em escala de espaço infinitamente reduzida mas em escala de tempo real.

Sem a ação de seres humanos, a não ser em sua instalação, é através da agência dos dois principais personagens, agora animados — a árvore e o conjunto de garras — aparentemente inertes em nossa concepção comum, que o trabalho se dá (ou se dará) ao longo do tempo (e quantidade de tempo essa que extrapola em muito o nosso tempo de vida: do artista, desse que escreve e do leitor).

Em todos os quatro trabalhos do conjunto Cruz na América surge esse tipo de alteridade na percepção e escala de tempo maior e não-humana, inclusive pela oscilação e contraste da escala de tempo em um deles, chamado Vazio Coração, que se dá em segundos. Naves comenta ainda que o "trabalho tem indiscutivelmente uma aparência agressiva e é justamente essa agressão que permitirá que a árvore se exteriorize, acentuando de maneira exacerbada um processo – o de crescimento – que de outro modo passaria despercebido."¹³⁷ "É uma natureza ferina que desponta."¹³⁸

Seria assim pela presença e pressão de uma outra força, estaticamente ameaçadora, aguda e oposta, que a natureza do crescimento da árvore se coloca (ou colocará) igualmente, ou mais, como uma "potência excessiva", assim como "nas calçadas que cedem a ação das raízes" que vemos por diversas vezes nas cidades brasileiras.

Relativo à dimensão do sagrado no título, o próprio artista explica que a imagem que o trabalho coloca nos remete às intervenções da cultura sobre o corpo:

¹³⁷ Rodrigo Naves. **Nelson Felix**. Editora Cosac & Naify, p. 13.

¹³⁸ Ibid.

Há o sujeito que faz uma operação plástica para se tornar mais bonito; o fisiculturista que interfere no processo de formação do seu corpo físico; as japonesas que não deixam o pé crescer porque na sua cultura ter o pé pequeno e delicado tem um significado específico. E isso ` na situação do Buda, que senta embaixo da árvore e fala: “dane-se meu corpo, dane-se qualquer coisa, eu quero algo transcendental”. E eu pensei poder representar esse tipo de coisa com uma árvore penetrada por aquelas garras.¹³⁹

Glória Ferreira indica no mesmo sentido um remetimento “a uma recepção de ordem mental, supõem que o trabalho não se realize em uma dimensão objetiva visível. Tal *vanités* contemporâneas, contudo sem mensagens moralizadoras, esses trabalhos evocam a transitoriedade da existência humana e o processo entrópico e irreversível da passagem do tempo.”¹⁴⁰

Em relação ainda à impermanência e nossa morte inevitável antes de ver a progressão entre os dois entes Ferreira se remete ainda à Bataille ao dizer que a obra alude “aos liames entre a experiência estética e o sagrado, ao laço primordial que una a arte e a transgressão das interdições que o discernimento da morte introduziu na consciência.”¹⁴¹

É o estado de transgressão que comanda o desejo, a exigência, em uma palavra, de um mundo sagrado.¹⁴²

“Yad aniccam, tam dukkham” – “Se impermanente for, sofrimento é”.¹⁴³

¹³⁹ Ibid., p.33.

¹⁴⁰ FERREIRA, Glória. **A coisa é ar**. In Nelson Felix. Editora Casa da Palavra. 2001, p. 17.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² BATAILLE, Georges. **La peinture pré-historique. Lascaux ou la naissance de l'art**. Skira/Flammarion. 1986, p. 38.

¹⁴³ Tradução de Fernando Cacciatore de Garcia. **Darmapada: a doutrina budista em versos**. L&PM Editores. 2010. p. 23.

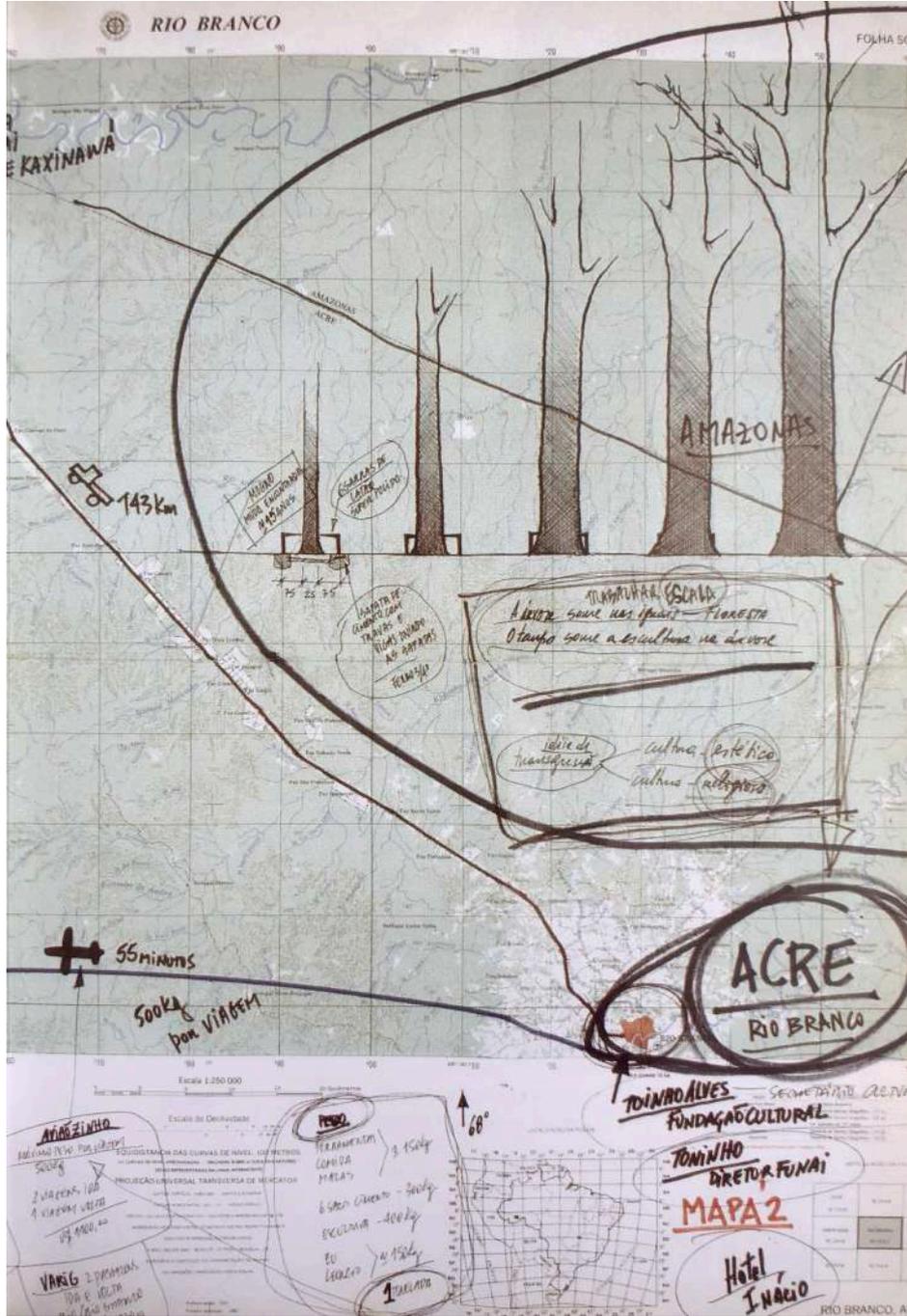


Figura 18 - Livro Nelson Felix, Editora Casa da Palavra



Figura 19 - Livro Nelson Felix, Editora Casa da Palavra

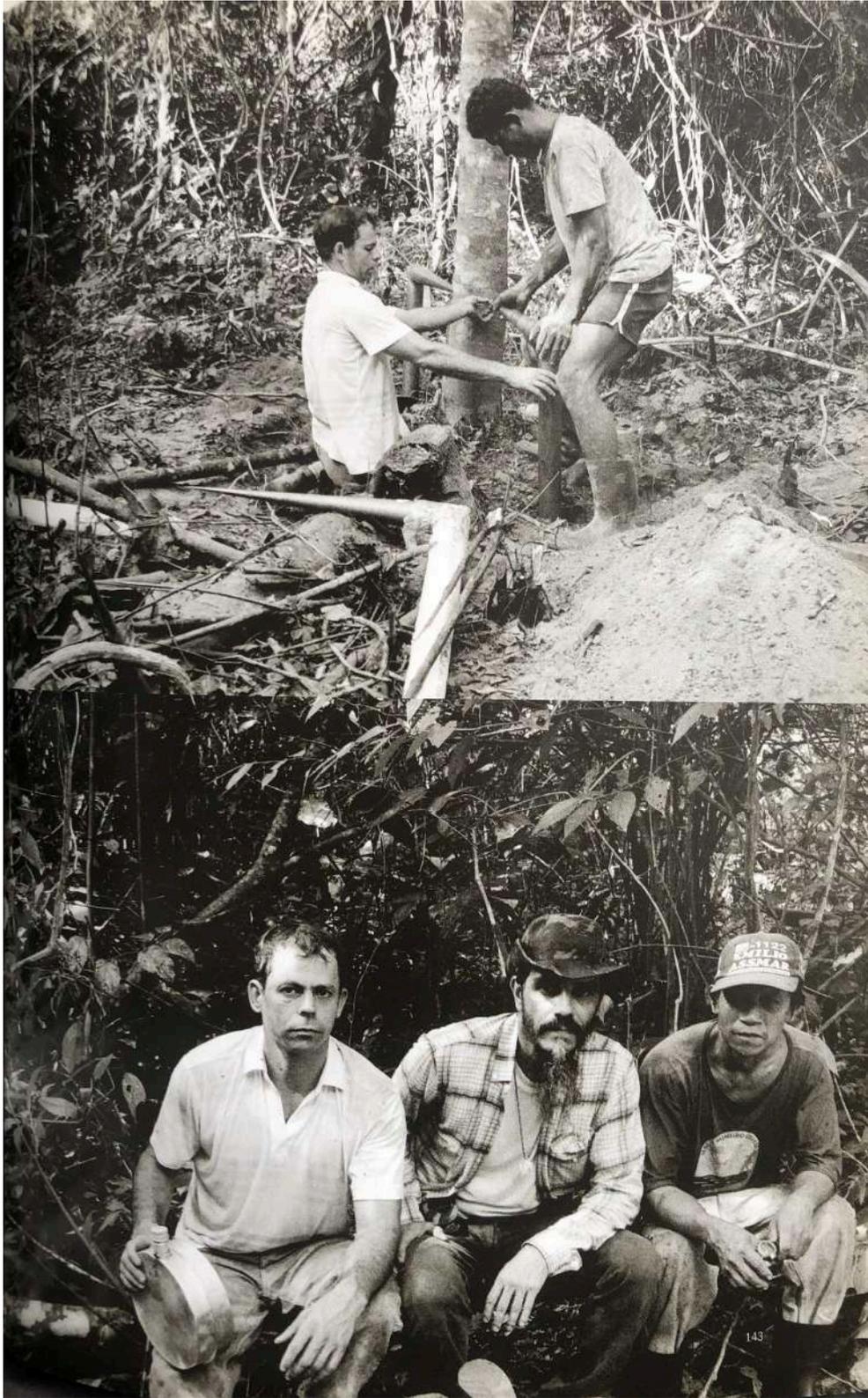


Figura 20 - Livro Nelson Felix, Editora Casa da Palavra

3.4.2.

MESA - PAMPA

29° 50' 02" S e 57° 06' 13" W

Uma chapa de aço de 51 metros com 40 toneladas está apoiada sobre tocos de eucaliptos próximo ao paralelo 30° sul, tendo 11 mudas de figueira do mato a cada lado.

Entre 15 e 300 anos, o eucalipto apodrecerá, as árvores sustentarão e deformarão o plano da chapa, e o amálgama criado pelos elementos orgânicos e inorgânicos, o plano da paisagem.

A Mesa, como ponto oposto na cruz ao Grande Budha, difere dele e cria, com o tempo, uma referência no plano da paisagem.¹⁴⁴

No segundo trabalho do conjunto aqui descrito, o aspecto projetivo ou de planejamento de longo prazo ganha tamanho (como objeto e intervenção) e prevê a gradual substituição de tocos de madeira pelas mudas de figueiras que crescerão e também absorverão a grande chapa metálica que pela lentidão do processo deverá permanecer basicamente suspensa no mesmo lugar por todo esse tempo indefinido. So aspecto temporal o artista também relembra sobre o trabalho anterior:

Em suma, eu estava interessado nessa questão temporal e nas relações com o espaço, que no caso do Grande Bhuda são a floresta.¹⁴⁵

Figura 21 - Livro Nelson Felix - Berceuse, Editora Martins Fontes

¹⁴⁴ Disponível em: <<http://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/cruz-na-america/>>

¹⁴⁵ Disponível em : <<https://www.scielo.br/j/ars/a/6WCpfCHTQF69bbZcQbXhFzy/?lang=pt>>



Figura 21 - Livro Nelson Felix - Berceuse, Editora Martins Fontes

Portanto, quando em Grande Budha era uma árvore no meio de tantas, indiferenciada para os nossos olhos, agora a escultura ganha até um tipo de pedestal desocupado (a escultura mesma pode ser vista como um plano suspenso-pedestal, um piso suspenso para a paisagem ao redor), em meio a um terreno basicamente plano e de grande horizontalidade, como são os pampas.

O plano do horizonte, parte do ambiente em que o trabalho se encontra, é então suspenso primeiro por estruturas de madeira da marcenaria, e depois de décadas, ou séculos, pelos troncos das árvores que crescerão ali em volta da espessura da borda da chapa (como também já é possível ver nas fotografias de seus últimos livros aqui).

O corredor composto por um tipo de piso metálico suspenso e de grande árvores dispostas uniformemente em suas laterais, como podemos imaginar o futuro da instalação, também parece remeter de modo bastante híbrido e de uma ficção familiar à imagem dos *boulevard*, termo do urbanismo e paisagismo para designar avenidas ou vias com as laterais projetadas com algum tipo de vegetação, linha da árvores ou pequenos parques e jardins.¹⁴⁶

A mesa compõe “paisagem sobre paisagem”, “plano sobre plano”, como escreve nos desenhos/colagens, e a substituição gradual entre a madeira manufaturada de sustentação e a muda em crescimento gera um tipo de agência induzida para a segunda de modo imprevisível apesar de pré-meditado.

O numero de mudas, 22, é simbólico e considerado mágico na cabala¹⁴⁷ pela sua simetria formal e além de serem figueiras-do-mato nativas da Índia, são interessantes de serem pensadas junto com a determinação arbitrária por GPS da localização da obra. É curioso pensar estes aspectos aparentemente díspares em convivência na horizontalidade vazia das chapas de aço cortén

¹⁴⁶ Disponível em : <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/boulevard>>

¹⁴⁷ FERREIRA, Glória. **A coisa é ar**. In Nelson Felix. Editora Casa da Palavra. 2001, p. 26.

em receptividade ao tempo e espaço imediato e distante. Porém seria justamente pela noção de vazio, espiritual e espacial, o uso do GPS e o horizonte presente que tal configuração incomum se dá.

Em simultaneidade às alusões e simbologias espirituais e por isso humanas, a horizontalidade segundo Ferreira se faz presente também pela oposição, recusa ao antropomorfismo; e à “verticalidade sublimatória, contrapõe-se a afirmação, pelos planos das árvores, da metafísica ligada à elevação”.¹⁴⁸

Segundo Sônia Salztein, e aqui aplicável no trabalho em questão, o processo do artista desperta um modo de pensamento que “não se aloja no recesso da consciência, e por isso demonstra-se capaz de se estender em linha horizontal no mundo, como uma perfeita exterioridade.”¹⁴⁹

¹⁴⁸ FERREIRA, Glória. **A coisa é ar**. In Nelson Felix. Editora Casa da Palavra. 2001, p. 26.

¹⁴⁹ SALZTEIN, Sônia. **A coisa é ar**. In Nelson Felix. Editora Casa da Palavra. 2001, p. 50.

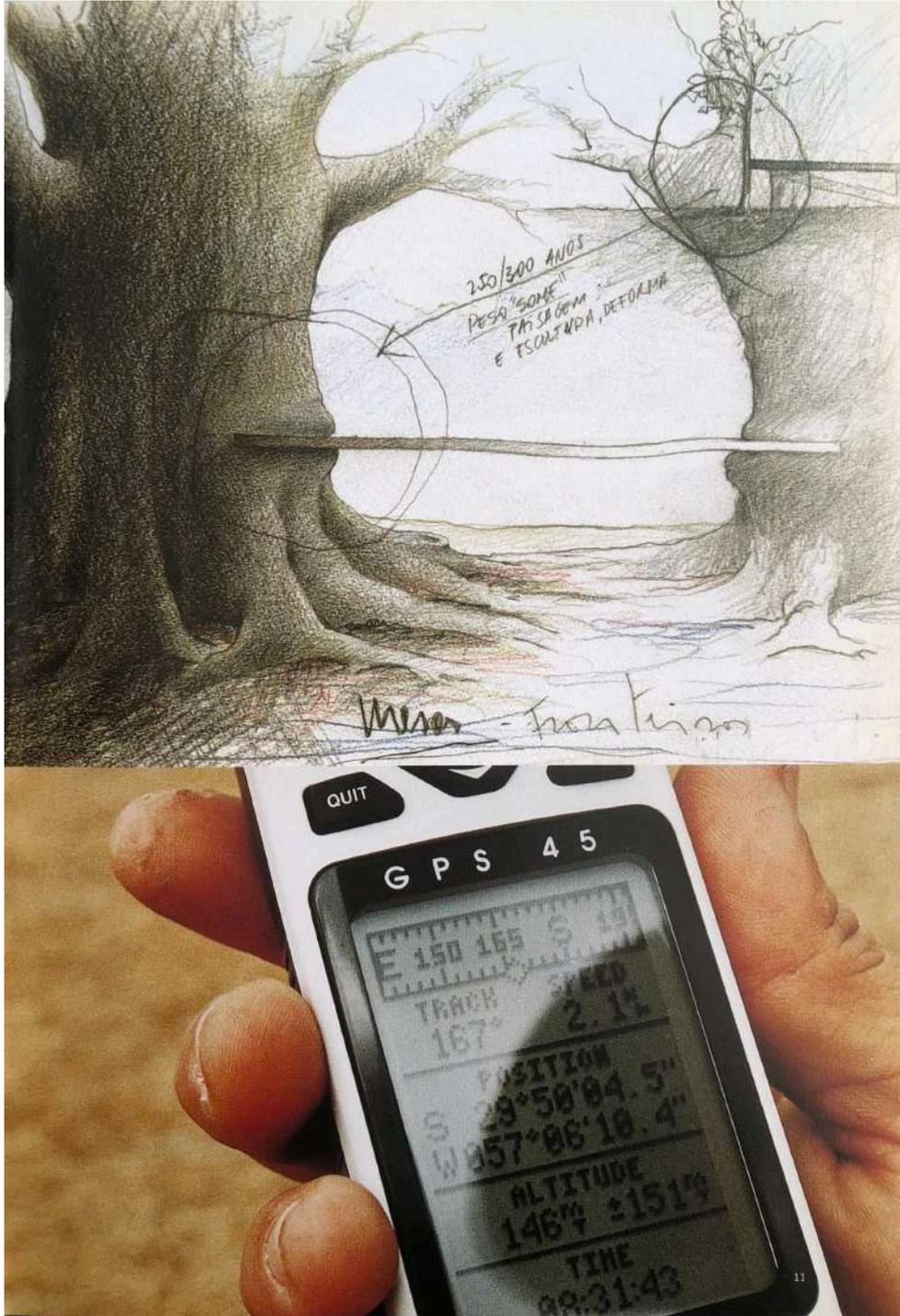


Figura 22 - Livro Nelson Felix, Editora Casa da Palavra

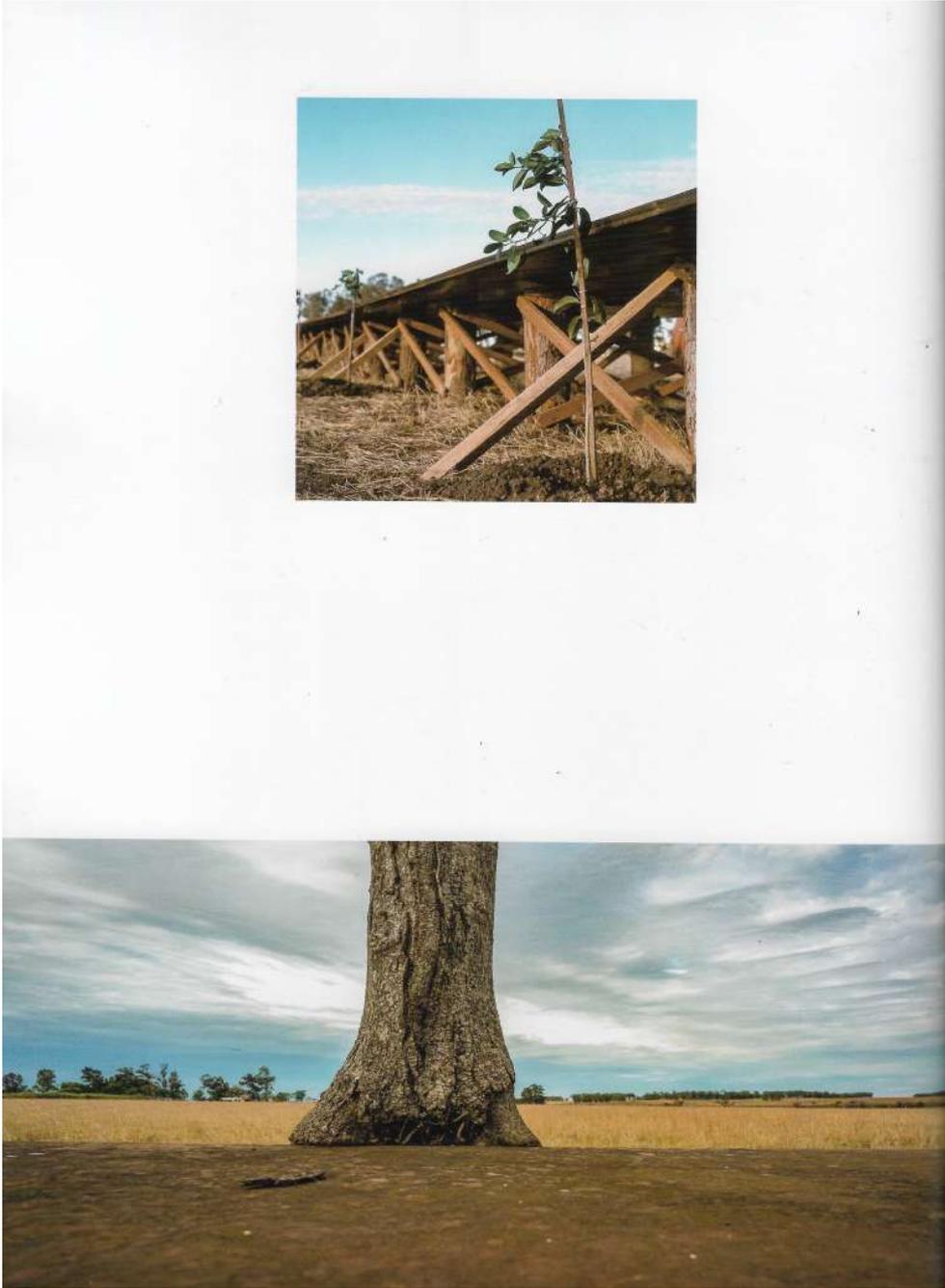


Figura 23 - Livro Nelson Felix - Berceuse, Editora Martins Fontes

3.4.3.

VAZIO CORAÇÃO - DESERTO

22° 54' 12"S e 69° 11' 11"W

No deserto de Atacama, Chile, o artista utiliza, como em toda a obra Cruz na América, o tempo como matéria central. Aqui ele trata do tempo enquanto instante e, para isto, recorre ao processo fotográfico.

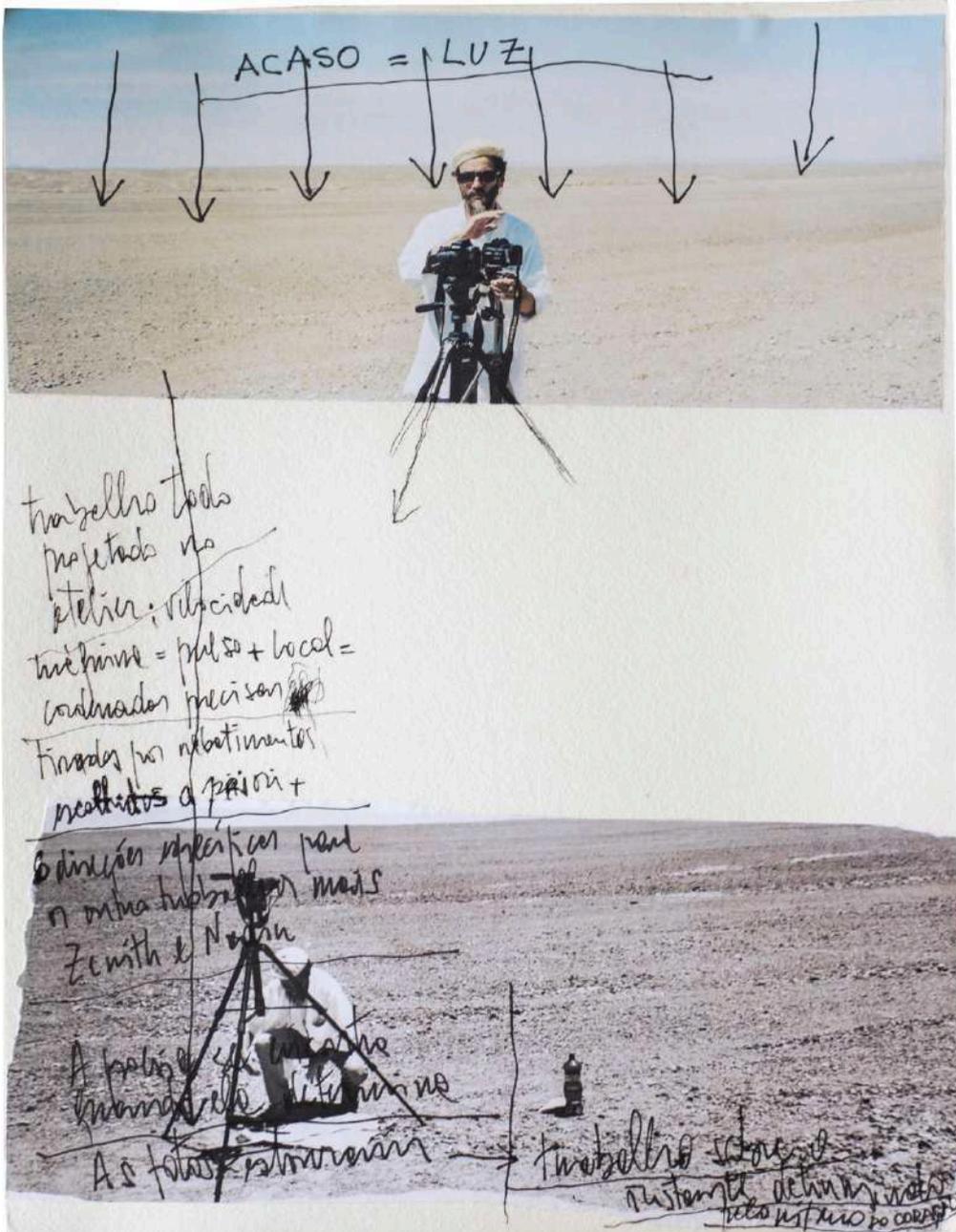
Seis fotos são produzidas num ponto de coordenada e direções preestabelecidas e com a velocidade da máquina fotográfica definida pelo ritmo do batimento cardíaco do artista. O longo tempo de exposição, cerca de um segundo, e a intensa luz no deserto, “estouram” as fotos. O acaso interage nesta fração de segundo e determina a visualidade das fotos.

Todas as soluções estéticas do trabalho, como local, enquadramento, velocidade e abertura, das fotos, responderam a uma decisão a priori, não determinada no local da ação, mas sim, no ateliê do artista.

Agora o que age sobre o terceiro trabalho é uma escala de tempo quase que diametralmente oposta: os dois trabalhos anteriores se dão (ou se darão) em uma quantidade de tempo muito posterior ao de nossa vida, das árvores centenárias; já aqui é o intervalo entre as batidas do coração do próprio artista, na escala de quase um segundo, o que determina a exposição, agora pelo meio da fotografia, do resultado do trabalho — agora quase que instantâneo.

A escolha pelo meio da fotografia, no lugar da escultura, parece ser também muito pensada e proposital pela sua natureza veloz entre gesto inicial e

resultado, mesmo no caso da fotografia analógica (claro que ainda mais desde o acesso à fotografia digital e nos smartphones).



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 2012003/CA

Figura 24 - Livro Nelson Felix - Berceuse, Editora Martins Fontes

Quando diz, no terceiro parágrafo, que as soluções estéticas para as fotografias foram concebidas a priori, pelo artista e no atelier do artista, também fica claro sua posição em relação ao lugar, à pré concepção mental do trabalho e de seu lugar na história da arte contemporânea depois do *ready made* e da *land art*, principalmente, movimentos artísticos que lidavam com as especificidades do lugar para o trabalho como geradores tanto da forma quanto da ideia da obra.

Em uma das entrevista conta como se situa nessa sequência de posições entre o artista e o lugar (ou site):

(...) essa cruz risca a América, e, quando encadeamos esses pensamentos, os trabalhos deixam sua escala física para adquirir uma configuração mental. Pensar no todo me emociona.

É quando o entrevistador observa que é nesse modo de pensar e agir, “ao lançar uma coordenada” e ignorar “determinada especificidade do lugar”, que o artista se desvencilha em continuidade dos artistas pós-minimalistas da *land art*, como Robert Smithson, e sua preocupação com o que chamava de *site*. Ao que Felix responde:

(...) eu não conseguiria fazer isso se Smithson não tivesse falado que existe um negócio chamado *site* e, então, começo a pensar no que ocorreria se não existisse essa preocupação com o *site*, mas não raciocino dessa forma, se realmente não houvesse esse site. É nesse sentido que vamos respondendo algumas questões já colocadas.

Mas como não vamos fazer *site specific* toda a vida, então eu penso na coordenada como meio. Assim, ignoro a paisagem local desde o momento da criação; não penso exatamente no lugar, apesar de estar sabendo que estou realizando um trabalho externo. Dentro desse sistema, insiro outras questões, como o tempo, por exemplo, É uma resposta.



Figura 25 - Livro Nelson Felix - Berceuse, Editora Martins Fontes

3.4.4

VAZIO CORAÇÃO - LITORAL

04° 37' 52" S e 37° 29' 27" W

Interliga-se os dois pontos correspondentes à floresta e ao pampa gaúcho e traça-se uma perpendicular a essa reta, que é prolongada até o litoral, em busca da salinização.

Nesta coordenada é abandonada uma esfera de mármore com pinos de ferro, ao sabor da maré. Em um longo período, o ferro se expandirá, pela oxidação, abrindo o bloco esférico de mármore, assim como as fotos que estouram no deserto pelo excesso de luz. Neste eixo, os dois trabalhos (dos Vazios) se complementam.

Por fim, novamente premeditado e ao mesmo tempo em diálogo material com o lugar em que se dá, o quarto trabalho da série reverte mais uma vez a escala de tempo para o lento processo de oxidação pelo qual os pinos de ferro inseridos na esfera de mármore irão se expandir até quebrar a esfera cuidadosamente esculpida.

Aqui a escolha do mármore também não é casual, já que este tem em si um longo processo geológico de formação além de sua longa — mesmo que menor, já que humana — utilização na história da arte desde a escultura dos períodos clássicos. Seu uso pode ainda ser visto, por este texto, principalmente, como referência histórica ao Renascimento no qual a perspectiva linear antes mencionada surgiu. É assim uma menção histórica logicamente ambígua, figurativa e clássica na referência porém abstrata e processual na forma final.

Este último trabalho do conjunto também é especialmente significativo para o texto já que comentaremos a seguir do que o historiador indiano Chakrabarty trata em sua prática teórica. A escultura esférica de mármore permanecerá (ou se moverá lentamente a partir dos movimentos do terreno em que foi colocado) por centenas de anos, e podemos imaginar mesmo as civilizações futuras a encontrando junto com todos os demais detritos plásticos, radioativos e de todos os tipos mais de materiais produzidos por nós humanos de modo inédito na história do planeta.



Figura 26 - Livro Nelson Felix - Berceuse, Editora Martins Fontes

Este e os trabalhos anteriores então parecem incitar nossa imaginação a gerar imagens e tomar consciência de uma esfera do tempo muito mais que humana. O crescimento lento dos pinos metálicos por sua oxidação quebrando a esfera de mármore por pressão é uma forma de observação e incitação da agência do objeto, assim como em Grande Budha. A precisão em configurar o trabalho de tal maneira estaria assim também na visualização de tais ações ao longo do tempo que de outra forma não se dariam, assim como peças metálicas se oxidam a todo o tempo em nosso

cotidiano mas não somos capazes de observar sua dilatação e nem seus efeitos possíveis.



Figura 27 - Livro Nelson Felix - Berceuse, Editora Martins Fontes

3.5

Adeus ao sublime

Só agora, com o nosso conhecimento retrospectivo, podemos ver o óbvio: nada que pode ser medido pode permanecer imenso.¹⁵⁰

O conceito ou o sentimento do sublime é caro ao artista que chega a afirmar que a maior parte de seu trabalho é sobre ele, e que aqui relacionamos em continuidade, e em conclusão no texto, com as discussões sobre as escalas geológicas de tempo inconcebíveis e inapreensíveis tratadas por Chakrabarty. Conta que:

Para mim, esse assunto não tem definição. 90% do meu trabalho, é verdade, gira em torno do sublime, mas esta palavra se basta e não importa defini-la; ela é tão precisa e tão aberta, que trazer a definição do sublime para o trabalho, de certo modo, trava o processo.

Esta palavra vem acoplada a uma série de coisas e, caso houver definição, também haverá o afunilamento. É um conceito muito claro, mas te escapa no momento de uma sistematização. Quando você fala “norte”, existem milhões de norte; então, é mais coerente você falar apenas “norte”. Existem várias camadas de pensamento inseridas naqueles trabalhos, inclusive de cunho espiritual, por exemplo. Mas, assim como o sublime, sei que está presente e, no entanto, não tento racionalizá-lo.

¹⁵⁰ ARENDT, Hannah: **A condição humana**. Editora Forense Universitária. 2007, p. 262

Assim como esse texto se coloca a não “explicar” a obra, como observado por Ronaldo Brito anteriormente, também não pretende sistematizar o conceito mas ecoar como enigma e sentimento (como é descrito) através da obra, o que também em suas palavras, é um desafio:

Sempre se pode, é verdade, recorrer à máxima duchampiana: não há solução porque não há problema. A frase é boa e tem sua parcela de verdade, mas emprega uma noção estrita, matemática, de problema. Porque, nesse sentido, um texto crítico não visa propriamente resolver o problema do trabalho (seria o equivalente a esterilizá-lo) e sim fazê-lo vibrar, propagá-lo no curso da linguagem verbal. A sua decodificação imprescindível, e sempre relativa, é inseparável de uma determinada estratégia expressiva.¹⁵¹

O breve arco histórico a seguir do conceito serve também como contorno às obras anteriormente mencionadas que tratam tanto no tempo das centenas de anos em os trabalhos se dão, quanto dos lugares físicos que também provocam o sentimento do sublime como os desertos, as montanhas, os mares e as florestas. Há cerca de 200 anos A.C., Longino já introduzia a noção, que terá sua continuidade em Kant, do incomensurável relacionada à noção do sublime, mas ainda como extensão e aspecto do belo, já dentro de uma direção em que "o que é absolutamente grande, ou elevado, ou sublime exclui a possibilidade de desprezo"¹⁵².

Até chegar em Kant o termo em questão teve sua noção amadurecida por alguns filósofos ingleses do século XVIII, entre eles Edmund Burke, que na obra *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, submete a noção de sublime ao contexto cartesiano e iluminista da separação entre as ideias e sentimentos para uma maior compreensão que se pretendia para o entendimento da natureza humana, já como base da

¹⁵¹ FELIX, Nelson. **Camiri**. Realização Museu Vale do Rio Doce. 2007, p. 16.

¹⁵² BRUM, José Thomaz. **Visões do sublime: de Kant a Lyotard**. Em **Kant: Crítica e estética na modernidade** (São Paulo: ed. SENAC). 1999, p. 59.

modernidade e pensamento científico. Dentro de um contexto onde se pensava os sentidos do corpo como forma primeira de estar no mundo e a partir deles perceber toda nossa experiência, o sensível viria assim antes de qualquer capacidade de raciocínio, e como diz em sua obra: “o grande poder do sublime” é que “ele antecipa nossa racionalidade, e nos joga em sua irresistível força”¹⁵³.

Assim, a longa passagem entre estes dois momentos, da antiguidade para a modernidade, para a noção do sublime é da atribuição primeiro da calma e serenidade, ainda associado com belo como exaltação, e depois, com Burke, da tensão e agitação, de terror e prazer misturados¹⁵⁴; importante aqui como veremos para a reflexão contemporânea sobre o termo em relação ao Antropoceno.

Tais sentimentos geralmente comparados, do belo e do sublime, que nos habilitam a gozar de grandes satisfações, segundo Kant em *Observações sobre o Belo e o Sublime*, devem ser qualificados e considerados, já que provocam tais comoções mas de maneiras bem diferentes, e exemplifica: “Grandes carvalhos e sombras isoladas num bosque sagrado são sublimes; tapetes de flores, pequenas cercas de arbusto e árvores talhadas em figura são belos. A noite é sublime, o dia, belo.”¹⁵⁵. Introduce também um aspecto de certa forma já negativo ou paralisante, relativo ao sublime, ao dizer que “O sublime comove, o belo estimula.¹⁵⁶”, de modo também já a sugerir a posterior noção de terror e paralisia que o sublime provoca por sua incomensurabilidade à capacidade de apreensão humana. Continua assim a oposição com o *belo* e sugere a profundidade que mais tarde vem também a se separar ainda mais nas categorias de sublime matemático e sublime dinâmico.

¹⁵³ Em tradução livre. BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful**. Edição University of Notre Dame Press. 1968, p. 57.

¹⁵⁴ BRUM, José Thomaz. **Visões do sublime: de Kant a Lyotard**. Em **Kant: Crítica e estética na modernidade** (São Paulo: ed. SENAC). 1999, p. 60.

¹⁵⁵ KANT, Immanuel. **Observações sobre o Belo e o Sublime**. Edições 70, p. 5.

¹⁵⁶ Ibid.

Kant termina o texto lançando de fato as bases para o que vem a tratar em *Crítica da faculdade do juízo*, ao comparar: "É necessário ao sublime ser sempre grande, o belo também pode ser pequeno. O sublime precisa ser simples, o belo pode ser adornado e amaneirado. Uma altura elevada é tão sublime quanto uma profunda depressão, só que a esta acompanha uma sensação de assombro, àquela de admiração; por esse motivo a primeira sensação pode ser a do sublime terrível, a segunda, do sublime nobre."¹⁵⁷. E para além das situações espaciais, num âmbito temporal, diz que uma longa duração é sublime, e caso pertença a um tempo passado, é nobre, tendo qualquer coisa de terrível se antevista num futuro imprevisível.

No sublime já não se dá o acordo e harmonia interna das faculdades como no sentimento do belo, que "pressupõe e mantém o ânimo em serena contemplação"¹⁵⁸, mas um movimento do ânimo, e ainda é possível distinguir dois tipos de disposição do sentimento; o sublime matemático e o sublime dinâmico.

O sublime matemático é sentido quando a percepção, através da faculdade de conhecer, tem em si projetada uma pluralidade, como número, ou então como unidade, medida (esta última sempre comparada a algo diverso), ambas absolutamente grandes, onde não é possível apreendê-las em uma forma fechada. Como exemplo de tal grandeza pode-se pensar no céu estrelado, onde se imagina as distâncias incomensuráveis entre os astros, além de sua própria numerosidade, e podemos sentir de fato uma breve paralisia no funcionamento comum de nossas faculdades cognitivas usadas no cotidiano para todo tipo de atividades objetivas. Tal grandeza é absolutamente grande e se encontra no sublime matemático por que não pode ser atingida por nenhum objeto específico da natureza, mas sim percebido pela capacidade humana de se colocar no *infinito* informe. O choque aqui é da ordem especulativa ao se tentar imaginar o inimaginável.

¹⁵⁷ Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993), p.90.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.93.

Kant ressalta para além do fato em si da experiência de choque, a nossa faculdade e importância em possuímos a capacidade para tal experiência.

Porém, o infinito é absolutamente (não só comparativamente) grande. Comparado com ele, o resto (da mesma classe de magnitudes) é pequeno. Contudo, e isto é o mais importante, o simples fato de poder sequer pensá-lo como um todo revela uma faculdade do espírito além de toda medida dos sentidos.¹⁵⁹

Portanto se não consideramos nossa faculdade de opor resistência à altura de um fenômeno da natureza ao qual nos deparamos, logo, é um objeto de medo, já que mede imediatamente a insignificância de nossas forças naturais em contraste com a de uma tempestade, por exemplo:

A visão de tais fenômenos sublimes e terríveis, quando vistos por nós em segurança, permitiriam "descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza"¹⁶⁰.

Assim, através do contraste e distância extrema entre as forças, tomaríamos consciência em nós de uma faculdade de resistência que não havia antes de tal encontro, uma consciência inédita de nossa limitação diante da natureza.

Portanto, segundo Kant, o sublime habita em nossa mente (e não em qualquer coisa da natureza) e deste modo podemos nos tornar conscientes de nossa superioridade em relação à natureza em nós e mesmo à natureza fora de nós¹⁶¹.

Este ponto da consciência e sentimento de superioridade ou excepcionalidade é importante em nossa discussão para então pensarmos então o artigo de Latour chamado *Sharing Responsibility: Farewell to the*

¹⁵⁹ Ibidem, p. 100.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 107.

¹⁶¹ Ibidem, p.110.

sublime. O arco é dado principalmente pela mudança drástica que o termo Antropoceno tem impondo em nossa história da cultura humana que pensava a paisagem e o planeta em si, apesar de inseparáveis da nossa existência, como planos de fundo inertes para os diversos acontecimentos históricos da agência exclusivamente humana. Diz Latour:

Antes, perante aos olhos do ocidental modernizador, a ‘natureza’ era distante e estrangeira e dois modos diferentes e contrastantes: seja de onde o agora sujeito livre deveria se extrair para existir como humano; ou então era o ‘o mundo material’ onde tudo, incluindo moralidade, subjetividade, liberdade e poesia, deveria ser reduzido.¹⁶²

Em ambos os casos a natureza era algo fora, estrangeira. Já o historiador Dipesh Chakrabarty, novamente, coloca:

Como pensar nossa história, agora não mais tão somente humana, diante da lenta mas cada vez mais concreta percepção da instabilidade do solo moderno no qual nos assentamos com tanta confiança? É justamente por ser ele construído pelas situações históricas causadoras de tais situações com as quais lidamos hoje em seus pontos cada vez mais críticos para a continuidade das formas de vida como conhecemos, que devemos refletir melhor sobre tais conceitos para melhor compreender nossa condição atual.

No trecho de *Reset Modernity!* conclui do mesmo modo que esta é a "dificuldade para os modernos de se sentirem atrelados à terra: ou precisam se ejetar desta para ter uma alma, ou se abrem mão da alma, tornam-se ‘nada mais’ que um pedaço de carne. Humanos são atrelados ao humus do qual nunca escaparam. “*Earthbound*”, ou a ligação com a terra, é o termo que se aplica à todas as entidades.

¹⁶² LATOUR, Bruno. **Reset modernity!** Mit Press. 2016, p. 167.

Ao refletir sobre a múltiplas responsabilidades, ou “diferentes coreografias entre os entes”, ou ainda, citando John Cage, as *response abilities*, geradas por esta outra história pensada por Chakrabarty, Latour afirma ser crescentemente difícil para nós hoje o sentimento do sublime. Cita também Kant como quem antecipou essa dificuldade quando na Crítica do Juízo observa o fator de comparação, distância e segurança nossa em relação aos vulcões em erupção, furações em forças destruidoras e grandes cachoeiras de poderosos rios.

O motivo para essa dificuldade então estaria no enfraquecimento ou desaparecimento desses mesmos fatores, quando agora “nossa posição não é mais segura”, ou distante: “O sujeito do Antropoceno não é mais um espectador por que não há mais um lugar seguro”.

O que é mais perturbador ainda, continua Latour em relação à observação de Kant, é que se “nós nos medirmos contra a aparente onipotência da natureza”, “você, agente humano, tornou-se tão onipotente que se tornou também capaz de infligir danos permanentes em seu sistema”.

De volta assim à concepção e justificativa inicial do termo Antropoceno para a nova época geológica em que o humano se tornou o agente geológico central no planeta, podemos pensar agora que somos nós um fenômeno de magnitude sublime em si porém não mais para nós mesmos, já que somos os próprios causadores¹⁶³. A cidade de São Paulo como exemplo de metrópole e grande área de massa urbana construída poderia assim gerar o sentimento de sublime mas não em nós, que somos aqueles que a produziram.

Desse modo somente as estrelas, o mundo supra lunar — que havíamos pesado ter sido deixado para trás como categoria externa e diferente de nós aqui — ainda estaria em condição de nos suscitar ao sentimento sublime por não ter tido virtualmente nenhuma interferência humana. Esta influência — até o momento — é incapaz de alterar a ordem cósmica dos astros para além

¹⁶³ LATOUR, Bruno. **Reset modernity!** Mit Press. 2016, p. 167.

de nossa própria órbita, como mostra a imagem em simulação da quantidade de lixo espacial no entorno terrestre¹⁶⁴:

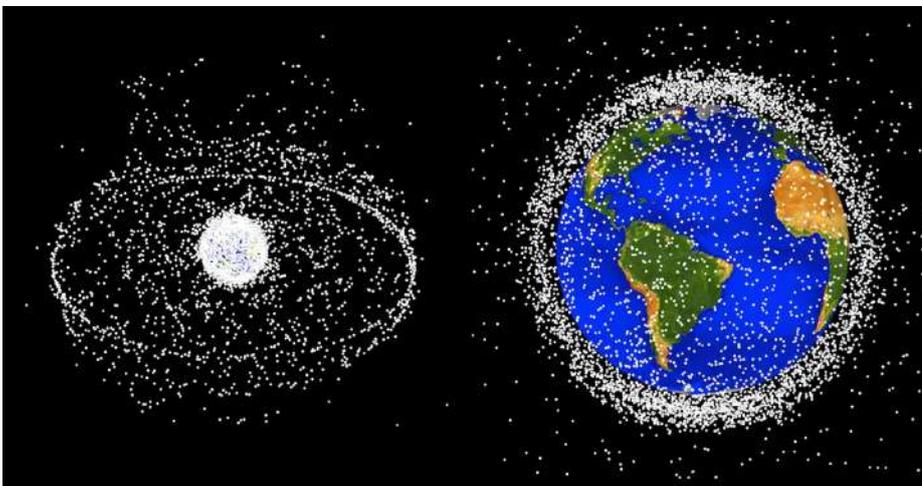


Figura 28 - Simulação do lixo espacial em órbita no planeta Terra

¹⁶⁴ "Já são mais de 100 milhões de objetos que viajam ao redor do planeta sem rumo ou função."

Disponível em: <<https://jornal.usp.br/atualidades/lixo-espacial-e-problema-crescente-com-solucoes-dificeis/>>

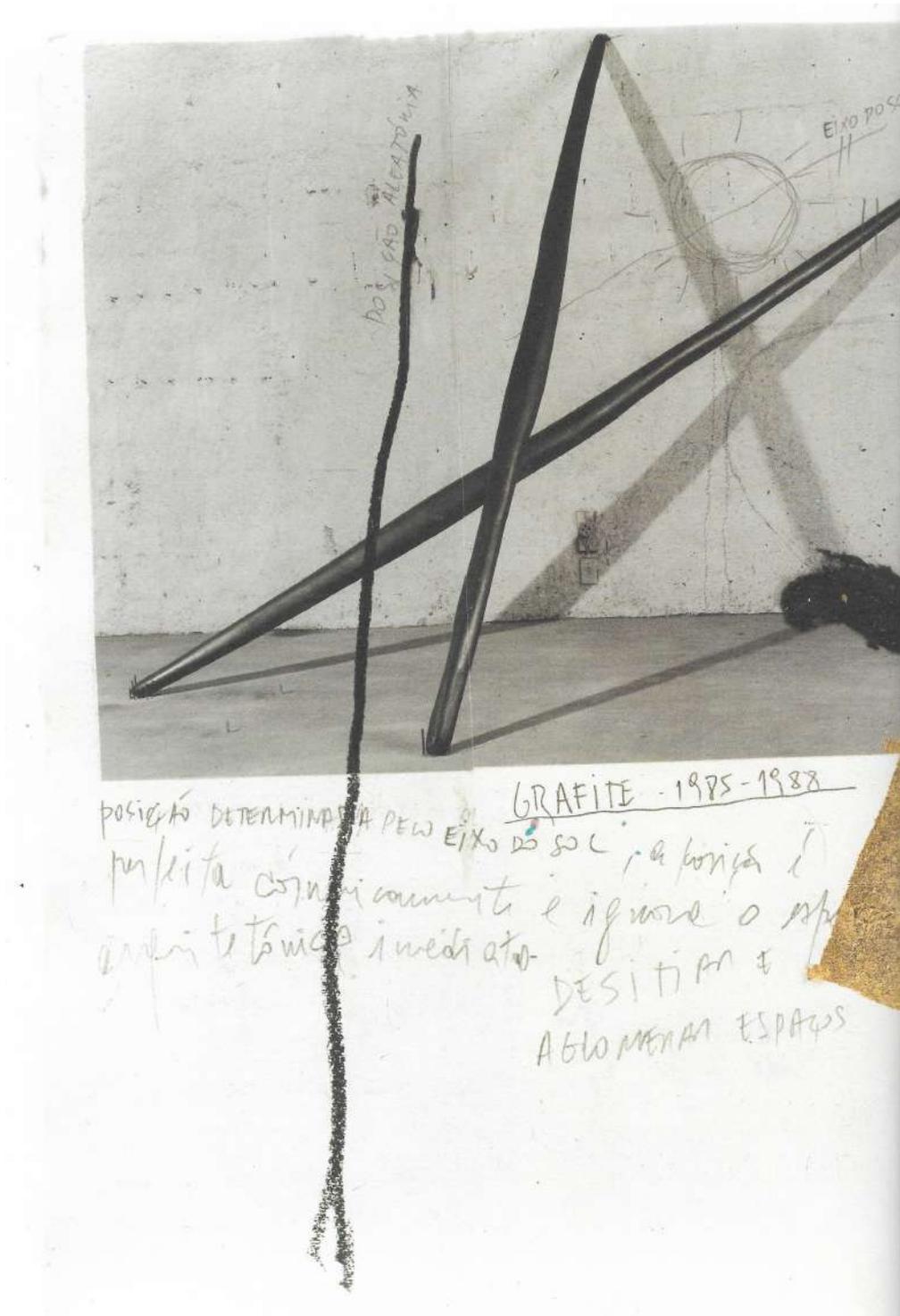


Figura 29 - Livro Nelson Felix - Berceuse, Editora Martins Fontes

Na série Grafite (1988) e Árabe (2001), Felix utiliza um parâmetro incomum e distante (ao mesmo tempo que próximo e de facticidade largamente conhecida pela ciência) para a disposição de esculturas de grafite e mármore no espaço. Temos a descrição de sua parte:

Na escultura Grafite, duas hastes confeccionadas em grafite são posicionadas seguindo procedimentos diferentes. Uma é alinhada à posição do eixo do sol no momento em que o trabalho é instalado, obedecendo ao ângulo da eclíptica.

Considera-se que essa seria a posição de referência, portanto, a única perfeita do nosso sistema e como tal, definida a priori, não necessitamos compô-la com o espaço. Em decorrência de sua inclinação à arquitetura, a posição da peça indica que nossa primeira percepção – o próprio espaço arquitetônico – é que está distorcido cosmicamente. A outra peça tem a sua posição definida pelo artista, assumindo a idéia de composição em diálogo por contraste com a outra haste.

Em entrevista o artista conta que o uso dos ângulos entre a Terra e Sol tem como fundamento uma operação de partida anti-compositiva, ou então um “princípio de composição”¹⁶⁵, já que o ângulo da disposição de uma das peças no espaço é independente de sua sua vontade. A outra peça, mais verticalizada, é colocada por sua vontade, o que ressaltaria por oposição as duas posturas e critérios de escolha.

¹⁶⁵ FELIX, Nelson. **Camiri**. Realização Museu Vale do Rio Doce. 2007, p. 17.

O uso do grafite, uma das formas naturais do carbono, componente chave de toda vida terrestre, invoca também uma temporalidade maior, para o passado e futuro, do que qualquer vivente hoje. Existiriam assim movimentos mentais de lançamento tanto ao espaço cósmico quanto ao tempo geológico através das escolhas e relações colocadas.

É claro, também em suas palavras, que existe uma impossibilidade no rompimento com a composição quando esta é pensada como qualquer tipo de decisão imposta a um espaço, como continua a ser o caso da história da escultura e instalação no século XX (talvez escolher levantar da cama pela manhã já seria assim um ato compositivo), diz:

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 Bergam. Uma história de saltimbancos; durante sua viagem, junta-se a eles um cavaleiro que resolve jogar xadrez com a morte. Ele sabe que esse 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.¹⁶⁶

É ainda marcado o sentimento de simultaneidade entre as escalas entre o cosmos e o espaço expositivo, e por isso também um tipo de vibração nesse espaço de escala maior que a nossa compreensão.

A Série Árabe origina-se a partir do pensamento desenvolvido em Grafite. Evitando compor três esculturas no espaço arquitetônico, o artista alinha as peças dentro da arquitetura das cavaliças no Parque Lage e as gira 23 graus e meio, seguindo assim o ângulo da eclíptica. Nesta nova posição, as esculturas não cabem no espaço: algumas se torcem, pelo próprio peso,

¹⁶⁶ **Entrevista de Nelson Felix a Arte&Ensaio**. Disponível em: <<http://nelsonfelix.com.br/arte&ensaio.pdf>>

adaptando-se ao novo posicionamento, outras penetram as paredes ou adquirem uma nova estrutura formal.¹⁶⁷

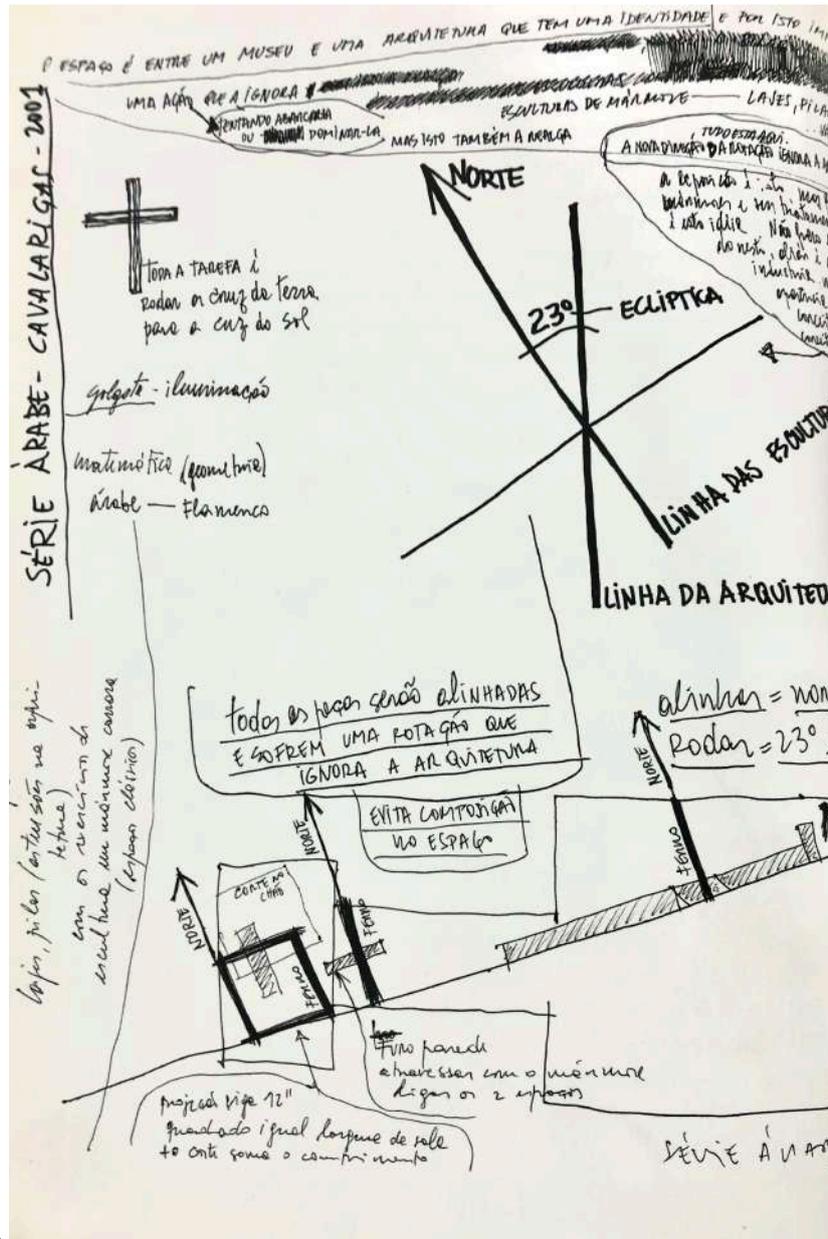


Figura 50 - Livro NELSON FELIX, Cultura Casa da Falávia.

167 Disponível em: <<https://nelsonfelix.com.br/obras/projetos/serie-arabe/>>

Na Série fica ainda mais explícita a escolha (ou ausência de escolha pessoal) em relação às posições das peças já que chegavam a quebrar e entrar nas paredes do espaço expositivo por obedecerem aos ângulos celestes.

Essa inadequação das esculturas do espaço e a conseqüente quebra das paredes e teto para a suas acomodações explicita assim o princípio não-compositivo antes mencionado. Ao pensar o espaço expositivo como a “tela de pintura” do escultor moderno, nessa situação as esculturas transbordam e desrespeitam esse espaço por que respeitam uma outra ordem ou critério, um distante e cósmico, anterior e posterior a tudo o que conhecemos como espécie.

Como Sônia Salzstein comenta, no mesmo livro que Ferreira, o processo de Felix “envolve enxertos e hibridismos entre elementos naturais e artificiais e entrecruzamentos constantes de fenômenos incomensuráveis; mas são tais lapsos e desníveis que constituem, precisamente, o horizonte de interesse da produção desse artista.”¹⁶⁸

Estes trabalhos nos lançam a espaços e tempos longínquos por movimentos, ângulos e cálculos estelares e cósmicos maiores que não se permitem o conhecimento sensível direto por nossas capacidades, e por isso nos suscitam o sentimento de sublime ainda hoje, especialmente nos dias atuais nos quais discutimos como vimos a própria decrescente possibilidade do sentimento como pensado antes por Kant. Poderíamos portanto nos questionar sobre uma outra forma do sublime não mais humanista ou iluminista, centrada em nossa faculdade de percepção, e talvez novamente aterrorizante como em Burke. Um terror agora talvez gerado pelo reconhecimento de nossa capacidade como espécie de alteração do planeta e de suas condições para nossa própria existência como conhecíamos, além da existência de diversas outras espécies.

¹⁶⁸ SALZSTEIN, Sônia. **A coisa é ar**. In Nelson Felix. Editora Casa da Palavra. 2001, p. 45.

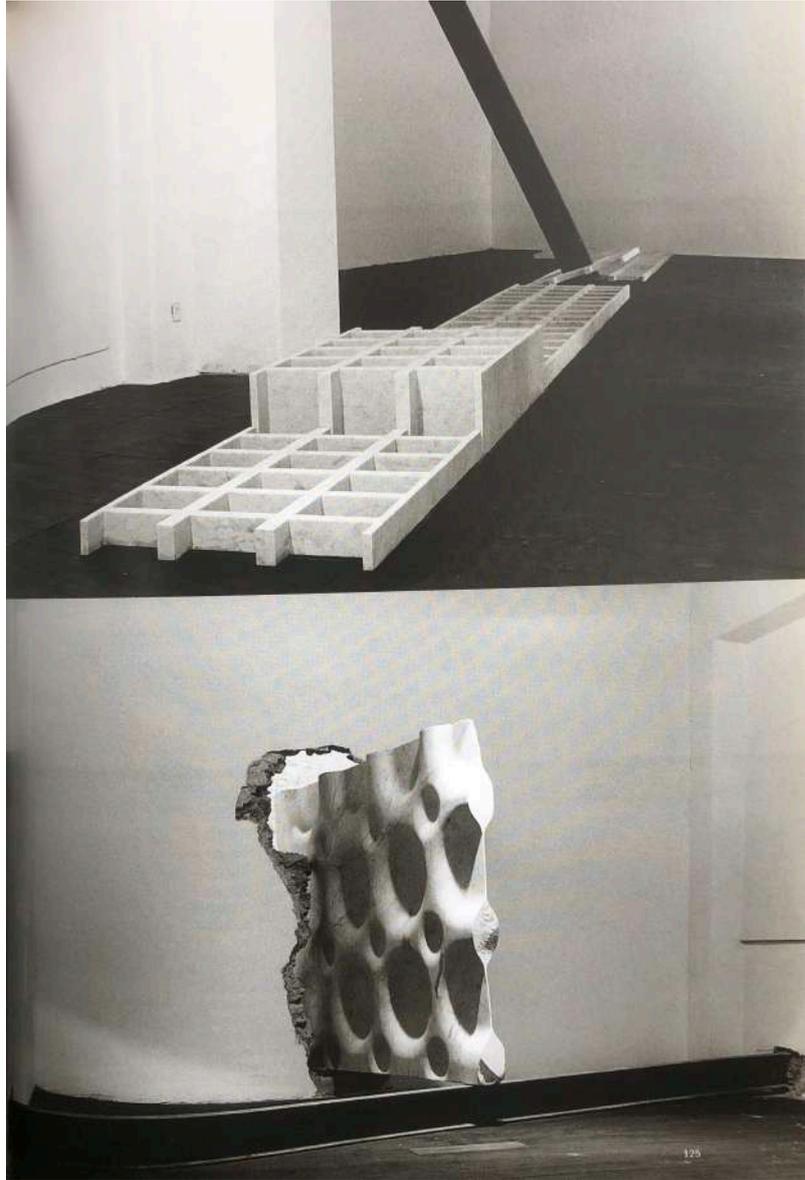


Figura 31 - Livro Nelson Felix, Editora Casa da Palavra.

Considerações finais

“Para fazer um novo mundo se deve começar com um antigo, certamente. Para encontrar um mundo, talvez você deva ter perdido um. Talvez precise até estar perdido. A dança da renovação, a dança que fez o mundo, foi sempre dançada aqui na borda das coisas, na beira, na costa enevoadas.”¹⁶⁹

Esta dissertação teve como intenção então procurar perceber como a obra de uma artista contemporânea pode ser contornada pela recente ótica das teorias do antropoceno gerada por teóricos e teóricas de diversos campos nas últimas décadas.

Tal contorno é pensado como uma pequena contribuição de novas descrições dos dilemas atuais e “alguma configuração sensível ao que nos escapa na ânsia de objetividade e eficiência cotidianas”¹⁷⁰:

Qualquer coisa levada a seu extremo lógico torna-se deprimente, quando não cancerígena.¹⁷¹

Gostaria de traçar assim essa que não seria uma função prática da arte contemporânea mas de refletir sobre uma potencialidade para a imaginação de novas relações com o planeta, ou para novas formas de contar a história da nossa espécie no planeta.

A escritora de ficção científica e fantasia Ursula Le Guin tem sido pessoalmente uma fonte esclarecedora de descrição de tais invenções

¹⁶⁹ K. LE GUIN, Ursula. **World-making**. In **Dreams Must Explain Themselves**.

¹⁷⁰ Disponível : <<https://www.premiopipa.com/2021/04/arte-e-os-desafios-do-antropoceno-por-luiz-camillo-osorio/>>

¹⁷¹ K. LE GUIN, Ursula. **A Mão Esquerda da Escuridão**. Editora Aleph. 2019, p. 17.

na forma tanto das história em si quanto no modo de falar sobre a própria prática de contá-las como prática criativa e especulativa.

No pequeno ensaio deste trecho citado no início, da escritora, chamado “World-Making”, ela pensa a criação de novos mundos — em seu caso na escrita de ficção e fantasia, mas em geral de toda atividade criativa — ou, de mundos novos, o “trabalho da imaginação política”.

Segundo ela o que os artistas fazem é uma seleção e descrição particularmente habilidosa de fragmentos do cosmos, pedaços excepcionalmente úteis e prazerosos para dar a ilusão de coerência e duração no meio de um fluxo incontrolável de eventos, mesmo que por um breve período, e mesmo que seja como um “mapa de linhas de uma costa enevoadas”:

O objetivo do experimento mental, termo usado por Schroedinger e outros físicos, não é prever o futuro – na verdade, o experimento mental mais famoso de Schroedinger acaba mostrando que o “futuro”, no nível quântico, não pode ser previsto –, mas descrever a realidade, o mundo atual.¹⁷²

O fazer assim é descobrir, como Michelangelo fez a partir da subtração do mármore. O descobrir por sua vez também é fazer, quando se descreve por exemplo uma nova relação entre diferentes entes antes aparentemente ausentes de relações possíveis. Segundo ela, entretanto, o que se pensou ser a criação como descobrimento do mundo novo (do ponto de vista europeu) pelas colonizações se revelou na verdade como um processo de empobrecimento e esquecimento da quantidade de nomes, depois apagados e esquecidos, de cada pedra, rio, montanha, todos “centros do mundo”: “Conquistar não é descobrir”, “olhe para nós agora, pra quem começa a faltar tudo”.

¹⁷² K. LE GUIN, Ursula. **A Mão Esquerda da Escuridão**. Editora Aleph. 2019, p. 15.

Estas por sua vez são tentativas de descrever, como citado no início deste texto, como o artista lida com o que não pode ser dito em palavras:

Toda ficção é metáfora. Ficção científica é metáfora. O que a separa de formas mais antigas de ficção parece ser o uso de novas metáforas, tiradas de alguns grandes dominantes de nossa vida contemporânea – ciência, todas as ciências, entre elas a tecnologia e as perspectivas relativista e histórica. A viagem espacial é uma dessas metáforas; assim como a sociedade alternativa, a biologia alternativa; o futuro também. O futuro, em ficção, é uma metáfora. Uma metáfora do quê?

Se eu pudesse responder sem metáforas, não teria escrito todas estas palavras, este romance; e Genly Ai nunca teria sentado à minha escrivaninha e usado toda a tinta da fita da minha máquina de escrever para informar a mim, e a você, um tanto solenemente, que a verdade é uma questão de imaginação.¹⁷³

Isto serve para dizer que os conceitos que se cruzam na névoa nas histórias da escritora podem ser percebidos também na indeterminação dentro e por entre os trabalhos de Félix. Dentro deles, é pela via visual, espacial e temporal que o trabalho de arte teria assim a potencia de nos sensibilizar à fatos e aspectos da realidade que de outra forma podem ser compreendidos intelectualmente mas não apreendidos pela experiência.

Poderíamos dizer assim que a obra de Nelson Felix por isso agiria em operação semelhante a da ficção especulativa ao explicitar pela articulação formal e conceitual de uma situação que nos coloca em nova percepção por exemplo da escala de tempo em que uma árvore

¹⁷³ K. LE GUIN, Ursula. **A Mão Esquerda da Escuridão**. Editora Aleph. 2019, p. 17.

centenária mas ainda jovem tem pela frente na vida, ou então pela discrepância física e temporal de formação entre uma pequena planta *dormideira* e uma grande mesa de mármore pendurada como um móbile quase que levemente sobre suas folhas.

Este texto teve como intenção procurar na obra de um artista os modos pelos quais esses encontros cortantes, ou descobertas precisas, podem operar de modo a nos colocar em uma outra duração e experiência de tempo, mesmo que por um breve momento. Esse tipo de alteridade, parece, é fundamental para que possamos de fato rever nossa ação como espécie e civilização na geo-história ao mesmo tempo recente e longínqua.

Em curiosa e aparente oposição mas onde aqui acredita-se ser uma posição mental semelhante mas colocada de outra forma também pela impossibilidade de descrição verbal ou racional daquilo que é oculto e misterioso, podemos voltar, como iniciamos o texto, a Alberto Caeiro e o guardador de rebanhos quando fala sobre o sentido oculto das coisas e da natureza:

O mistério das coisas, onde está ele?
 Onde está ele que não aparece
 Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
 Que sabe o rio e que sabe a árvore
 E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
 Sempre que olho para as coisas e penso no que os homens
 pensam delas,
 Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido oculto das coisas

É elas não terem sentido oculto nenhum,
 É mais estranho do que todas as estranhezas
 E do que os sonhos de todos os poetas
 E os pensamentos de todos os filósofos,
 Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
 E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos: —
 As coisas não têm significação: têm existência.
 As coisas são o único sentido oculto das coisas.¹⁷⁴

Nós também temos sido perturbados variadamente.
 Conceitos cruzam na névoa. Percepção é difícil.
 Vulcões emitem fogo. Ajuda é oferecida: rejeitada.
 Soro de picada de cobra não é prescrito para todos.
 Antes de seguir instruções que levam a direções
 erradas, forças auxiliares podem ser convocadas, de
 maneira imediata: *Er perrehnne!*¹⁷⁵

¹⁷⁴ CAEIRO, Alberto. **Fernando Pessoa: Obra Poética em um volume**. Editora Nova Aguilar. 1987, p 160.

¹⁷⁵ K. LE GUIN, Ursula. **A curva do sonho**. Editora Morro Branco. 2019, p. 97.

5.

Referências bibliográficas

CAEIRO, Alberto. **Fernando Pessoa: Obra Poética em um volume.**

Editora Nova Aguilar. 1987

VEIGA, José Eli. **O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra.** Editora 34, 2019.

STEFFEN, W.; BROADGATE, W.; DEUTSCH, L.; GAFFNEY, O.; LUDWIG, C.: **The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration.** Em *The Anthropocene Review*, (2015), p. 82.

Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/2053019614564785>>

HIBBARD KA, CRUTZEN PJ, LAMBIN EF et al. (2006). **Decadal interactions of humans and the environment.** In: Costanza R, Graumlich L and Steffen W (eds) *Integrated History and Future of People on Earth, Dahlem Workshop Report 96*, pp 341-375.

Disponível em: <<https://cig.uw.edu/publications/decadal-scale-interactions-of-humans-and-the-environment/>>

CRUTZEN PJ and STOERMER EF (2000) **The “Anthropocene” IGBP Newsletter 41: 12**, p. 17.

Disponível em: <<http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>>

“The Anthro-scene: A guide for the perplexed”. *Social Studies of Science*, **47(1)**, Fevereiro 2017, pp.117-142. Tradução livre por Marcelo Jasmin para a disciplina Antropoceno e Iluminismos.

HAMILTON, Clive (2016). **The “Anthropocene as rupture”** em *The Anthropocene Review* p. 3.

Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053019616634741>>

SCHELLNHUBER , H. J. : **Earth system’ analysis and the second Copernican revolution**

Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/35011515>>

LAST, A (2015) **We Are the World? Anthropocene Cultural Production between Geopoetics and Geopolitics.** *Theory, Culture & Society*. Disponível em doi: <10.1177/0263276415598626>

CRUTZEN PJ and SCHWAGERL C (2011) **Living in the Anthropocene: Toward a new global ethos.** *Environment* 360, Yale University. Disponível em : <http://e360.yale.edu/feature/living_in_the_anthropocene_toward_a_new_global_ethos/2363/>

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica.** Edições 70. 1999

ARGAN, Giulio Carlo. **A história da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo. Vol. 2.** Coseca & Naify, 2003

CHAKRABARTY, Dipesh. **The Climate of History in a Planetary Age,** The University of Chicago Press.

LATOUR, Bruno: **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno.** Ubu Editora. 2020.

HARAWAY, Donna. **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano.** Editora Autêntica. 2000

CRARY, J.: **Suspensões da percepção: Atenção, espetáculo e cultura moderna.** Cosac & Naify; 1ª edição. 2013.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2021/04/arte-e-os-desafios-do-antropoceno-por-luiz-camillo-osorio/>>

ARENDT, Hannah: **A condição humana.** Editora Forense Universitária. 2007.

OSÓRIO, Luiz Camillo, **Uma leitura contemporânea da estética de Kant. Em Kant: Crítica e estética na modernidade.** Editora SENAC). 1999.

LATOUR, Bruno: **Why has critique run out of steam.** Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/node/165>>

“**Environmental Word Games,**” *New York Times*, 15 Mar. 2003, p. A16. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2003/03/15/opinion/environmental-word-games.html>>

LATOUR, Bruno: **Facing Gaia: eight lectures on the new climatic regime.** Editora Polity Press. 2017.

KANT, Immanuel: **Crítica da Razão Pura.** Editora Abril Cultural. 1974.

COSTA, Alyne de Castro: **Guerra e paz no Antropoceno: uma análise da crise ecológica segundo a obra de Bruno Latour**. Orientadora: Déborah Danowski. – 2014.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2014.

LATOUR, Bruno: **Jamais Fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica**. Editora 34), 1994.

DESCOLA, Philippe: **Outras naturezas, outras culturas**. Editora 34. 2016.

NAVES, Rodrigo. **Nelson Felix**. Editora Cosac & Naify. 2000

K. LE GUIN, Ursula. **A Mão Esquerda da Escuridão**. Editora Aleph. 2019.

FELIX, Nelson. **Camiri**. Realização Museu Vale do Rio Doce. 2007.

Bruno Latour. **Esperando Gaia**. Piseagrama, Belo Horizonte, seção Extra!, XX fev. 2021.

LATOUR, Bruno. **Onde estou? - Lições do confinamento para uso dos terrestres**. Editora Bazar do Tempo. 2021.

Entrevista com Nelson Felix disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/75732>>.

TSING, Anna Lowenhaupt. **O antropoceno mais que humano**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/75732>>

COSTA, Lucas. **Conversa com Nelson Felix**. Disponível em : <<https://www.scielo.br/j/ars/a/6WCpfCHTQF69bbZcQbXhFzy/?lang=pt>>

David Adams, Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology, em Art Journal, Vol. 51, No. 2, Art and Ecology (Summer, 1992), pp. 26-34.

Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/777391?origin=crossref&seq=4#metadata_info_tab_contents>

Entrevista com Philippe Descola. Suomen Antropologi. 2016. Disponível em: <<https://journal.fi/suomenantropologi/article/view/59039/20433>>

Disponível em: <<https://www.gov.br/capes/pt-br/assuntos/noticias/geologia-explica-origem-do-petroleo-na-bacia-do-ceara>>

BRUM, José Thomaz. **Visões do sublime: de Kant a Lyotard**. Em **Kant: Crítica e estética na modernidade** (São Paulo: ed. SENAC). 1999.

BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful.** Edição University of Notre Dame Press. 1968.

KANT, Immanuel. **Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime.**

Disponível por domínio público em: <http://www.filosofia.com.br/figuras/livros_inteiros/170.txt>

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993, p.62.

LATOUR, Bruno. **Reset modernity!** Mit Press. 2016.

K. LE GUIN, Ursula. **World-making. In Dreams Must Explain Themselves.**

K. LE GUIN, Ursula. **A Mão Esquerda da Escuridão.** Editora Aleph. 2019.

K. LE GUIN, Ursula. **A curva do sonho.** Editora Morro Branco. 2019.