

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**DEMARCAÇÕES ESCULTÓRICAS: UMA
ABORDAGEM SOBRE O ESPAÇO OCUPADO E A
ESCULTURA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Roberto Azevedo Chagas

Santa Maria, RS, Brasil

2015

**DEMARCAÇÕES ESCULTÓRICAS:
UMA ABORDAGEM SOBRE O ESPAÇO OCUPADO
E A ESCULTURA**

Roberto Azevedo Chagas

Texto apresentado ao Curso de Mestrado em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de concentração Arte, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

Orientadora: Prof. Dra. Rebeca Lenize Stumm

Santa Maria, RS, Brasil

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Azevedo Chagas, Roberto
DEMARCAÇÕES ESCULTÓRICAS: UMA ABORDAGEM SOBRE O ESPAÇO
OCUPADO E A ESCULTURA / Roberto Azevedo Chagas.-2015.
88 p.; 30cm

Orientador: Rebeca Lenize Stumm
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2015

1. Arte 2. Escultura. 3. Demarcação. 4. Espaço. I.
Lenize Stumm, Rebeca II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada
aprova a Dissertação de Mestrado**

**DEMARCAÇÕES ESCULTÓRICAS:
UMA ABORDAGEM SOBRE O ESPAÇO OCUPADO E A ESCULTURA**

elaborada por
Roberto Azevedo Chagas

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Rebeca Lenize Stumm, Dra.
(Presidente / Orientadora)

Maria Amélia Bulhões, Dra. (UFRGS)

Helga Corrêa, Dra (UFSM)

Santa Maria, 31 de março de 2015.

Nasci “*pra*” teu cantor e testemunho
rascunho de tuas falas e tua gente
E ando a traduzir-te Continente
do que gravaste em mim de próprio punho
[...]

A terra é contadeira de histórias
de ventos, de mormaços e invernias
do homem, rasgador da geografia
na errância transformada em trajetória.

(L. Gomez)

RESUMO

Texto de Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

DEMARCAÇÕES ESCULTÓRICAS: UMA ABORDAGEM SOBRE O ESPAÇO OCUPADO E A ESCULTURA

AUTOR: ROBERTO AZEVEDO CHAGAS
ORIENTADORA: REBECA LENIZE STUMM
Santa Maria, Março de 2015

A presente reflexão trata da investigação poética do escultor contemporâneo que atua em diferentes lugares (viajante) demarcação destes espaços. Desta forma, esta reflexão se constrói no campo do espaço da escultura e do espaço público, estabelecendo relações com o ambiente mais amplo da geografia pontuada pelo artista. Tendo como objeto de pesquisa a demarcação do espaço, recoloca as questões históricas da materialidade da escultura como um meio de pontuar espaços para refletir sobre as formas de demarcações de lugares determinados e estabelecer relações que situam o tempo e o espaço das ações e construções do artista.

Palavras-chave: Arte. Escultura. Demarcação. Espaço.

ABSTRACT

Master's Degree Dissertation
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

DEMARCATIÖNS SCULPTUAL: AN APPROACH ON OCCUPIED SPACE AND THE SCULPTURE

AUTHOR: ROBERTO AZEVEDO CHAGAS

ADVISER: REBECA LENIZE STUMM

Santa Maria, Mach 2015.

This reflection is the poetic investigation of the contemporary sculptor who works in different sites (traveler) demarcation of these spaces. Thus, this reflection is built in the space of sculpture and public space field, establishing relations with the wider environment punctuated by geography of artist. With the object of research the demarcation of space, replaces the historical issues sculpture form as a means of scoring spaces to reflect on ways to demarcations of certain places and establish relationships that place the time and space of the actions and structures of the artist .

Keywords: Art. Sculpture. Demarcation. Space.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01 – Roberto Chagas, fragmento do diário de bordo do autor, breve mapa conceitual da pesquisa.	11
Figura 02 - Imagem do deserto de Nazca – figura de pássaro.	13
Figura 03 - Imagem do deserto de Nazca – figura “do astronauta”	13
Figura 04 – Teixeira Lopes, monumento a Bento Gonçalves. Bronze com base de granito localizado na praça Al. Tamandaré na cidade de Rio Grande-RS (1909).	15
Figura 05 – Teixeira Lopes, detalhe de monumento a Bento Gonçalves. Bronze com base de granito localizado na praça Al. Tamandaré na cidade de Rio Grande-RS (1909).	15
Figura 06 – Roberto Chagas, vista de lápides atuais do Cemitério Municipal de São Gabriel-RS.	20
Figura 07 – Contantin Brancusi, Peixe (1926)	23
Figura 08 – Arco do Triunfo, localizado na praça Charles de Gaulle em Paris (1806 - 1836)	25
Figura 09 – Richard Serra, Arco inclinado, localizado na Federal Plaza de Nova York (1981)	26
Figura 10 – Mapa do Rio Grande do Sul retirado do Google Maps com marcação dos tratados territoriais de 1494 a 1777)	29
Figura 11 – Roberto Chagas, fotografia da região do pampa-RS.	30
Figura 12 – Arquivo de família, Roberto Chagas em meio aos mapas no escritório do Darci Moraes Chagas (1983)	33
Figura 13 – Robert Smithson, Jet Spiral (1970) localizado em Utah-EUA	41
Figura 14 – Imagem de Cruz Missioneira e das Ruínas de São Miguel-RS	43
Figura 15 - Roberto Chagas, fragmento do diário de bordo do autor, com esboço das extremidades da Cruz Missioneira.	44
Figura 16 - Roberto Chagas, fragmento do diário de bordo do autor, mapa com referência as localização de cada ação.	46
Figura 17 – Roberto Chagas, imagem que fez parte do projeto de “Marco Zero” apresentado no evento Arte#Ocupa (2013).	46
Figura 18 – Roberto Chagas, fragmento do diário de bordo do autor, com esboço para “Marco Zero” (2013).	48
Figura 19 – Diego Torrico, foto do processo de retirada da primeira pedra de “Marco Zero” (2013)	49
Figura 20 – Roberto Chagas, pedra de “Marco Zero” e equipamento GPS (2013)	52

Figura 21 – Roberto Chagas, “Ponto em Montevideú” (2013)	54
Figura 22 – Roberto Chagas, equipamento de GPS com a coordenada de “Ponto em Montevideú” (2013)	56
Figura 23 – Nelson Felix, Grande Budha (1985 - 2000)	58
Figura 24 - Nelson Felix, Mesa (1997 - 1999)	58
Figura 25 - Nelson Felix, Vazio Coração, litoral (1999 - 2004)	58
Figura 26 - Nelson Felix, Vazio Coração, deserto (1999 - 2003)	58
Figura 27 – Roberto Chagas, “Cuando el tiempo cruza el espacio” (2014)	62
Figura 28 - Roberto Chagas, detalhe da escultura “Cuando el tiempo cruza el espacio” (2014)	62
Figura 29 - Roberto Chagas, transporte da escultura “Cuando el tiempo cruza el espacio” (2014)	62
Figura 30 - Roberto Chagas, processo da escultura “Cuando el tiempo cruza el espacio” (2014)	62
Figura 31 – Karen de los Santos, “Cuando el tiempo cruza el espacio” (2015)	63
Figura 32 – Catuscia Dotto, Roberto Chagas no processo da escultura “Cruz a dentro” (2014)	65
Figura 33 - Catuscia Dotto, Roberto Chagas fazendo a gravação das coordenadas em “Cruz a dentro” (2014)	65
Figura 34 – Roberto Chagas, peças de ferro de “Cruz a dentro” soldadas e oxidadas, aguardando instalação. (2014)	65
Figura 35 - Roberto Chagas, peças de ferro de “Cruz a dentro” soldadas e oxidadas, aguardando instalação. (2014)	65
Figura 36 - Roberto Chagas, “Cruz a dentro” (2014)	68
Figura 37 – Forte de Samaipata - Sítio arqueológico em Samaipata/ Bolívia	70
Figura 38 – Catuscia Dotto, Roberto Chagas no processo de “Proyecto demarcatório nº IV” (2014)	72
Figura 39 - Catuscia Dotto, Roberto Chagas no processo de “Proyecto demarcatório nº IV” (2014)	72
Figura 40 - Catuscia Dotto, Roberto Chagas no processo de gravação em “Proyecto demarcatório nº IV” (2014)	72
Figura 41 - Catuscia Dotto, Roberto Chagas no processo de gravação em “Proyecto demarcatório nº IV” (2014)	72
Figura 42 – Roberto Chagas, “Proyecto demarcatório nº IV” (2014)	74
Figura 43 – Francisco Gazitúa, tumulos de pedras demarcatórios nas Cordilheiras dos Andes (1998).	80
Figura 44 – Francisco Gazitúa, tumulos de pedras demarcatórios nas Cordilheiras dos Andes (1998).	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I. HERANÇA ESCULTÓRICA e FRONTEIRAS PESSOAIS	12
1.1 Uma Delimitação espacial na Escultura	13
1.2 Uma Breve arqueologia pessoal	27
1.3 As questões do espaço e do lugar.	35
II. DEMARCAÇÕES ALÉM FRONTEIRAS e TRÂNSITO DO ARTISTA	42
2.1 “Marco Zero”	47
2.2 “Ponto em Montevideú”	53
2.3 “Cuano el tiempo cruza el espacio”	59
2.4 “Cruz a dentro”	64
2.5 “Proyecto demarcatório nº IV”	69
III. A ESCULTURA e a DEMARCAÇÃO	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

A escultura

[...] se trata de um meio estranhamente situado na junção da imobilidade e do movimento, de um tempo parado e de um tempo que passa. Desta tensão, que define a situação específica da escultura, emerge seu formidável poder expressivo (KRAUSS, 1998 apud Bulhões, 1990.)

A presente pesquisa organiza-se em torno da produção poética do autor, desenvolvida no campo da tridimensão diretamente referenciada na escultura e nas questões históricas e desdobramentos desta linguagem. Considerando os aspectos supracitados, o espaço e as questões referentes a um tipo de arte de caráter público e habitante do espaço público/coletivo estão no centro desta investigação.

Movido por inquietações e em busca de estabelecer um diálogo coerente entre a linguagem da escultura, sua tradição e seus desdobramentos contemporâneos, esses aspectos serão constantes no desenvolvimento desta investigação. Esse estudo traz como problema central buscar compreender de que maneiras a escultura pode transcender a mera visualidade do objeto, buscando expandir-se no espaço; quais relações surgem neste diálogo de objeto e espaço e quais as referências conceituais e históricas que se ligam a esta questão.

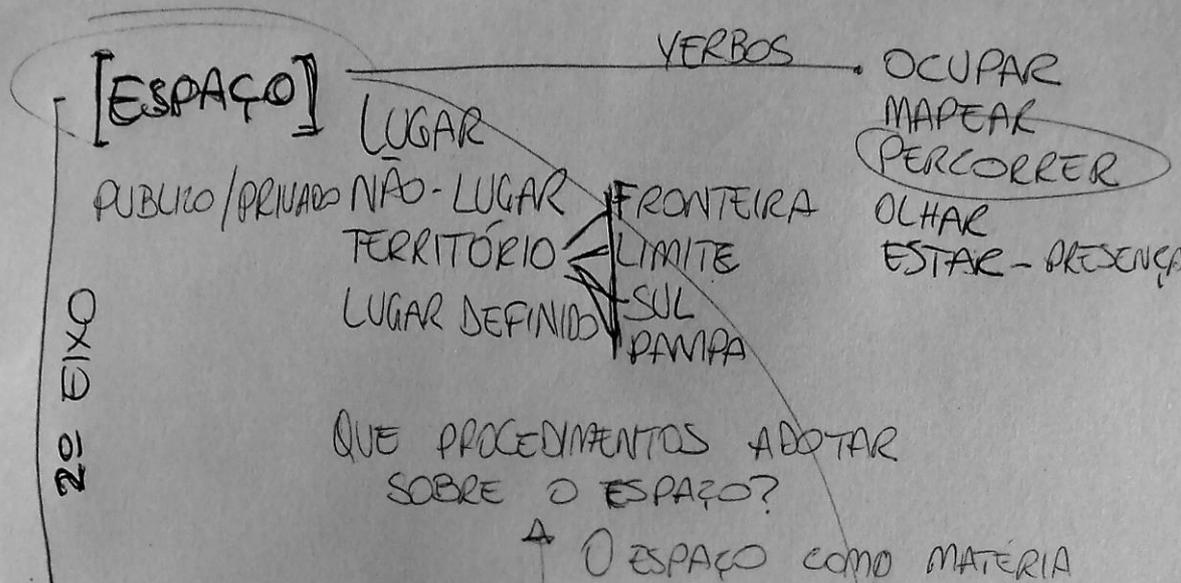
Assim, por questões organizativas internas este texto apresenta-se dividido em três capítulos, onde no primeiro desenvolve-se uma retomada histórica das questões norteadoras da escultura, perguntando inicialmente: “*o que é a escultura?*”. Essa seção procura estabelecer algum conceito para a questão e relacioná-lo com o espaço, bem como abordando a questão de se monumentos são de caráter heroico ou privado. Para estas discussões, a obra de Rodin e Brancusi é tomada como referência, buscando encadear um pensamento em torno dos desdobramentos da escultura em meio ao século XX.

Ainda no primeiro capítulo é construído um processo de arqueologia pessoal, no qual a partir da trajetória do artista se constrói algumas ligações entre escultor e seu lugar de origem – São Gabriel/RS, bem como algumas questões sobre as

relações de fronteira deste território até nossos dias atuais. Estas relações, que tem sua origem em um tempo ancestral e na infância quando o convívio com o avô, podem ser marcadas como um referencial no interesse mantido até então pelas questões de espaço, território, os mapas e a geografia.

Já no segundo capítulo, começo um processo de apresentação e discussão das obras desenvolvidas durante o período desta pesquisa. No total são um conjunto de cinco trabalhos que foram executados em Santa Maria (Brasil), Montevíeu (Uruguai), Concórdia (Argentina), Valdivia (Chile) e Samaipata (Bolívia). Vistos individualmente todos carregam similitudes formais, entretanto cada um é fruto de um determinado conjunto de procedimentos e opções de materiais e trânsito específico que os difere entre si. No entanto se vistos como uma totalidade, o que se têm é um único trabalho ainda em processo, derivado formalmente da referência da Cruz Missioneira e da proposta inicial de “Marco Zero” em Santa Maria. No conjunto destes trabalhos serão retomadas as discussões do capítulo anterior, encadeando um desenvolvimento do pensamento e da ação do escultor no ato de demarcar distintos territórios, retomando sempre as questões referentes da história da arte.

No terceiro capítulo, se pretende retomar e aprofundar algumas discussões já encadeadas nos capítulos anteriores, buscando alguns entrecruzamentos entre os conceitos operantes como o espaço, escala, ideia de deslocamento e as relações históricas e as propostas desenvolvidas e apresentadas no segundo capítulo. Tendo em vista as relações de espaço que serão trabalhadas e mesmo o fato de o conjunto de situações aqui apresentados encontrarem-se ainda “*in progress*” não se objetiva apresentar quaisquer tipos de conclusões, mas considerações, uma espécie de reflexão pessoal acerca do processo desenvolvido e articulado entre teoria e prática, estas sim servindo como norteadoras para a continuidade desta investigação.



ESCULTURA

- QUESTÃO GERADORA O QUE É?
- ESC. NA CONTEMPORANEIDADE HOJE.

1º EIXO

- REFERÊNCIAS**
- | | |
|------------|-----------------|
| BERRUGUETE | ROBERT SMITHSON |
| E. CHILIDA | RICHARD SERRA |
| J. GARCIA | R. MORRIS |
| F. GAZINSA | RODIN |
| N. FELIX | BRANCUSI |
| DUCHAMP | |



NA AÇÃO | ATO DE FAZER, EXISTE UM ATO DE OCUPAR UM ESPAÇO.

1 HERANÇA ESCULTÓRICA E FRONTEIRAS PESSOAIS

O que é Escultura? Esta questão em meu imaginário sempre foi anterior ao *o ue é Arte?* Não se trata de atribuir maior importância a categoria da escultura ou a arte de maneira geral. Mas é fato que a escultura, esta dentre tantas linguagens no interior das artes, possui um *metiê* de fazer e pensar distinto de todas as demais. O chileno Francisco Gazitúa¹, de maneira ousada introduz seu texto “*El hombre marca su espacio*” com a seguinte citação:

Cuando el primer mono-hombre puso tres piedras sobre un muerto, comenzó la escultura. Mucho antes de la música o la poesía, mucho antes de que el hombre fuera hombre. [...] Cuando el primer ser humano entró en América y marcó con tres piedras los caminos, comenzó la escultura en el continente. En términos simples: la escultura está en la calle o no está (GAZITÚA, 1998, p. 89).

Com isto, Gazitúa tenta encadear uma compreensão da escultura calcada em uma ação modificadora do espaço. A noção aqui apresentada de escultura parece estar de maneira muito próxima, ligada aos pensamentos sobre esta linguagem construídos na arte a partir dos anos 60 e 70, nos quais a linguagem escultórica deixa de estar centrada nas resoluções e procedimentos técnicos, buscando como resultado final o objeto ou monumento. Para exemplificar a situação artística vivida pela arte a partir dos anos 60, busco argumentos nas experiências de Robert Morris, Mary Miss entre outros artistas, comentados por Rosalind Krauss (2013) no capítulo *La Escultura em el Campo Expandido*. Este texto, escrito em 1978, se torna um marco reflexivo tanto para artistas quanto para teóricos da arte, pois neste, a autora fala da dificuldade de um momento de ruptura e oferece exemplos que hoje são nossas principais referências para subsidiar uma produção que trata do Universo contemporâneo da Escultura no espaço. A autora diz que não era raro encontrar argumentações de críticos que ligassem os desenhos no deserto de Nazca ou mesmo os Campos de jogos Toltecas a escultura daquele período.

¹ Francisco Gazitúa, nascido em 1944, vive e trabalha em Pirque, região próxima a Santiago do Chile. Desenvolve uma importante investigação no campo da escultura pública como artista além de sua produção textual.

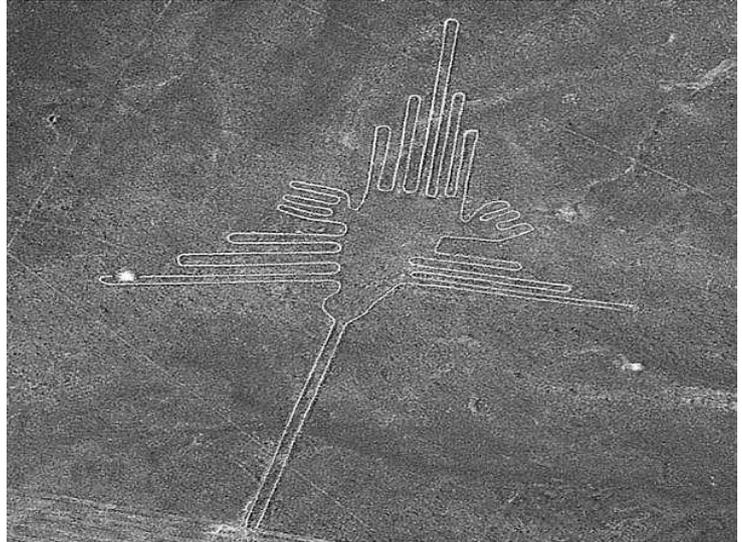


Figura 02 - Imagem do deserto de Nazca – figura de pássaro <<http://whc.unesco.org/en/list/700/gallery/>>.
Figura 03 - Imagem do deserto de Nazca – figura “do astronauta” <<http://whc.unesco.org/en/list/700/gallery/>>.

1.1 Uma Delimitação espacial na Escultura

Mas, para que consigamos definir de maneira mais clara as mudanças ocorridas no centro dos movimentos da *Minimal Art* e *Land Art* - movimentos tidos como referências internacionais para o estudo da escultura ocorridos nas décadas de 1960 e 70 nos Estados Unidos, precisamos retroceder um pouco mais. A própria autora (Krauss) traz a questão que a Escultura era tida como um campo distinto no interior das artes visuais, pois a escultura carrega sem dúvida um conjunto de códigos, não inflexíveis, mas no interior do qual se constrói. São estes códigos que constituem como linguagem e suas diversas formas de abordar o espaço e pensar a relação do indivíduo com seu entorno que interessa para esta investigação.

Sin embargo, yo diría que sí que sabemos lo que es la escultura. Sabemos que se trata de una categoría históricamente delimitada, no universal. Al igual que ocurre con cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, un particular conjunto de reglas que, aunque pueda aplicarse a distintas situaciones, no puede modificarse demasiado. La lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica (KRAUSS, 2013 p. 292).

Com isto, a autora nos oferece algum subsídio para pensar a questão da escultura e sua relação com o espaço. Na citação acima chama a atenção a forma como ela une a ideia de escultura a lógica do monumento. O que é este monumento? Podemos defini-lo como um objeto, de caráter simbólico e que marca um espaço e tempo.

Tomemos o exemplo um monumento conhecido no estado do Rio Grande do Sul, localizado na cidade de Rio Grande, o monumento ao General Farroupilha² Bento Gonçalves de autoria de Teixeira Lopes e inaugurado em 20 de setembro de 1909, no interior da base estão depositados os restos mortais do General, no topo a figura do Bento Gonçalves com sua espada desembainhada e na base a figura de dois leões em combate. Fundida em bronze e sobre um pedestal de granito, o monumento revela a imagem heroica desta figura que é um ícone histórico na região, tido como o libertador do Rio Grande do Sul. Podemos analisar tal monumento, como um grande mausoléu que poderia estar instalado em um cemitério. Entretanto, o fato dos restos mortais da ilustre figura estar localizado na Praça Tamandaré no centro de uma cidade atribui um caráter solene, não concedido aos demais. Mas sim, respeita a todos os códigos impostos a escultura, situado no tempo, e definindo determinado lugar e quem por ali passou.

² Farroupilha é nome dado aos que participaram da chamada Guerra dos Farrapos em 1835 que teve duração de dez anos, onde o General Bento Gonçalves proclamou a República Riograndense, separando o estado do restante do Brasil ainda imperial.



Figura 04: Teixeira Lopes, monumento a Bento Gonçalves. Bronze com base de granito localizado na praça Al. Tamandaré na cidade de Rio Grande-RS (1909).

Figura 05: Teixeira Lopes, detalhe de monumento a Bento Gonçalves. Bronze com base de granito localizado na praça Al. Tamandaré na cidade de Rio Grande-RS (1909). <<http://www.riogrande.rs.gov.br/>>

Pensando a partir do interior destes códigos e refletindo sobre a ótica do monumento, é que nos remetemos para o final do século XIX e princípio do século XX, quando Auguste Rodin (1840-1917)³ e Constantin Brancusi (1876-1957)⁴ nos

³ Rodin foi, escultor francês foi considerado o progenitor da escultura moderna teve um forte caráter realista.

trouxeram evidências de procedimentos que começaram a colocar em cheque a lógica do monumento, e assim trouxeram significativas contribuições para o campo da escultura. Remeto a este momento da história da escultura para refletir a respeito do que parece ter ficado evidente por anos: a força de uma forma de escultura e a força de um fazer e um se apresentar, como se esta força estivesse também em nós escultores como um processo de fazer apresentar ainda hoje. Quanto a emblemática figura de Rodin, algumas questões são fundamentais. Em suma, apesar de seu domínio técnico nos procedimentos de entalhe e mesmo na fundição, é evidente o seu interesse pelo modelado. Modelado este que se caracteriza pela adição de matéria, no procedimento de soma para a edificação de um bloco de massa e peso, um volume que se constrói no espaço, denso e de superfície dominada por um caráter de tensão. Rudolf Wittkower traz em seu livro *Escultura*, um trecho atribuído a Michelangelo que diz:

Michelangelo fez uma observação deveras interessante, muito embora eu duvide que ela venha a ser uma grande revelação para vocês. “Por escultura, entendo aquilo que se faz através de um processo de subtração (*per fioza di levare*); o que se faz por um processo de adição (*per fioza di porre – ou seja, a modelagem*) é mais semelhante a pintura.” Para nós nada há de estranho nesta concepção. ...temos também a afirmação de Leonardo, para quem “o escultor sempre remove matéria do mesmo bloco (WITKOWER, 2001, p.129).

Entretanto Rodin, o modelador do espaço, certamente afronta Michelangelo, modelando o espaço, e construindo com a pressão de seus dedos sobre a mítica matéria da argila a sua obra. Essa quase obsessão do Rodin pelo ato de adicionar matéria a um bloco maleável evidencia-se nas inúmeras *escaiolas*⁵ que compõem o espólio deixado pelo artista, e que apenas posterior a sua morte (muitas delas ainda em gesso) foram fundidas. Quanto a questão das fundições ou reproduções da obra do escultor abordaremos logo mais, pois, por hora interessa que segundo Willian Tucker (1999, p.43) “a arte de Rodin e a própria modelagem se movem na direção do espaço do espectador. Sua escultura procura uma resposta; do processo de modelagem brota seu caráter público; a adoção da tradição pública foi uma

⁴ Brancusi, escultor romeno, que no princípio do século negou-se a trabalhar com Rodin, pois almejava uma independência criativa.

⁵ Escaiolas referem-se a estudos ou figuras concluídas deixadas em gesso, ao qual ainda não foram retirados os moldes para execução do processo de fundição em bronze através da cera perdida.

consequência, não o motivo de sua arte”.

Nesta pesquisa, vemos como necessário, interligar estes dois momentos da história, quando os códigos da escultura, de um fazer e se apresentar, semelhante a criar um monumento simbólico, algo a ser comemorado (conforme nos fala Krauss) se vê acrescentado de uma dimensão espacial maior que o espaço em si ocupado pelo monumento escultórico. Neste movimento a retomada da arte pública e de caráter monumental de Rodin, parece ter sido uma consequência, já que em suas obras de pequeno formato e com este caráter aditivo do modelado levava a contorções e um excesso de movimento na superfície da obra, que se adequava mais a dimensão pública. Esta energia contida no gesto inicial da modelagem de certo modo é uma das características mais marcantes da obra de Rodin.

Da mesma maneira as transposições de material eram uma constante na obra deste artista, que se utilizou da fundição e do entalhe como meio de transpor para um material definitivo o seu pensamento de modelador. Situação que vivencio de maneira semelhante ao transpor maquetes de pequenos formatos para a escala pública em distintos materiais. De certa maneira o fato da transposição de materiais na obra de Rodin, pode ter sido impulsionado pelas encomendas e demandas de mercado, que exigiam da “boa escultura” os materiais mais nobres como o mármore ou o bronze. Hoje não podemos ser ingênuos, pois há um ramo da escultura que preserva-se impulsionado por demandas de mercado, assim como nas mais distintas experimentações contemporâneas, no qual insere-se em outro circuito mercadológico. Mas nota-se ainda a necessidade de obras públicas ligadas ao poder público, interesses políticos, necessidades de criar pequenos ou grandes monumentos simbólicos que representam um momento em determinada comunidade.

Continuando com a ponte histórica entre a história da escultura e o hoje, eis que neste entremeio surge o romeno Brancusi. A origem deste escultor de certa forma é decisiva em sua trajetória. Com uma história peculiar, cabe lembrar que a Romênia, país natal de Brancusi, além de uma região afastada do centro da Europa e de toda a tradição artística renascentista e acadêmica, também é uma região onde

existe abundância de florestas e, por conseguinte de madeira, matéria-prima para construções civis, objetos utilitários, decoração de igrejas e até mesmo para lápides, arte cemiterial e bustos comemorativos. Brancusi como Rodin, teve seu aprendizado inicial nas oficinas e logo depois na escola de artes e ofícios. Mas esta trajetória (fruto de sua origem) de talhar a madeira, e ter no próprio material o material final da obra é que se constitui como diferença fundamental entre Brancusi e Rodin. Brancusi não utilizava como constância em seus procedimentos os processos de moldagem e replicação de suas peças.

Enquanto Rodin, o modelador do espaço - no bloco escultórico - fazia suas transposições dos moldes de argila para a pedra ou o bronze, e tinha muitas mãos em sua obra no interior destes processos, fosse para os desbastes grosseiros, ou mesmo para os processos de transposição formal com o uso da máquina de pontos. Isto traz uma mudança de postura do artista, que vê a possibilidade de ocupação do espaço por sua obra, além mesmo de onde ele possa chegar com seu fazer solitário e confinado a um atelier. Ele divide tarefas e supervisiona um processo, como uma pequena fábrica, que produz ou (re)produz suas próprias criações, de acordo com seu desejo ou com a demanda de encargos. Com isto Rodin deixa evidente que apesar de seu conhecimento técnico, não é apenas aí que habita o centro de seu pensamento escultórico, pois estas tarefas estavam sendo executadas por outras pessoas.

Em contraponto a atitude de Rodin, de permitir distintas mãos na confecção de suas obras, Brancusi partia de uma compreensão do próprio material para construir sua obra. Então, o rigor do entalhe, o conhecimento e a paciência do artesão alteram profundamente as percepções de ambos em relação a suas obras.

Não poderíamos desprezar o entalhe ou relegá-lo a segundo plano, quando mais não seja pela sua simples presença numa infinidade de obras e pela habilidade e paciência que este procedimento requer; Além do mais a escultura funerária, ao lado da tradição escultórica no ocidente oposta à do monumento público heróico revivido por Rodin – o monumento privado, testemunho da vida ou da morte de um indivíduo, como é recordado pela família ou pela localidade. A conexão entre a tradição do monumento individual e o reflorescimento do entalhe por Brancusi é evidente (TUCKER, 1999. p. 43).

E é neste *monumento privado* que se encontra um elo que estende-se da escultura moderna e transpassa de alguma forma obras da *Land Art* e da *Minimal Art*, em oposição ao monumento heroico da tradição renascentista e acadêmica ocidental, localizado no centro da praça e sobre seu pedestal, bem como a obra de Rodin. Somente Brancusi e sua formação primeira nas pequenas oficinas – com seus conhecimentos e a paciência de artesão, além de objetivos distintos dos de Rodin poderia atentar contra a lógica deste Monumento Histórico. Esta ideia de *monumento privado* apresentada por Turker para descrever este objeto também simbólico e localizado em determinado espaço e temporal, porém possuidora de um caráter íntimo que se distingue de outro monumento (heroico). O autor faz um resgate da estatuária funerária e das lápides, que guardam em formas geralmente simples e de maneira resumida dados que permitem identificar a situação ou indivíduo ao qual se referem. Este talvez seja o melhor exemplo deste Monumento Privado. Este local onde se depositam os restos mortais de um indivíduo e sob o qual uma pedra ou madeira guarda simbolicamente as informações necessárias para que uma memória mínima seja preservada. Este monumento é sim comemorativo a vida - compreendida como o período do nascimento até a morte - de determinado indivíduo e nos traz ao mesmo tempo um fato relevante para ser refletido, além de sua ação como escala, ao nos confrontar com nossas próprias questões e suas finitudes.



Figura 06: Vista de lápides atuais do Cemitério Municipal de São Gabriel-RS, em detalhe na primeira lápide de Antônio Jorge Chagas – foto: Roberto Chagas (16/03/1941 a 06/02/2005).

Tomemos como imagem para pensar a importância de Brancusi para esta pesquisa a seguinte cena: em um cemitério o que vemos são sequência de lápides, gravadas na pedra pela tradição do “*escarpellino*”⁶. Gravações de nomes, datas, alguns dizeres da família e até relevos variados, mas que em resumo são um monumento comemorativo, que registra em si próprio a história de um lugar, um acontecimento ou um indivíduo. Mas servem como referência além de seu tempo, dão as falas e representações das figuras e interesses, a força da pedra como forma intransponível de duração no tempo, rompem com o efêmero da existência. Por outro lado, permitem a coexistência um ao lado do outro, permitem o diálogo das inscrições de uma e outra lápide deste lugar com outro, de uma lápide com a outra.

Mas então chegamos a uma outra questão que de determinada maneira da continuidade à discussão em encontro com o monumento heroico e/ou privado, a base⁷ ou também chamado pedestal⁸ da escultura. A base que na tradição, sustentou e delimitou o espaço da escultura, tão logo esta se emancipou da arquitetura, ganhando as praças e espaços públicos. A base, em geral feita de pedra, empilhada ou entalhada (com forma de um quadrilátero), tem uma função inicial de elevar a escultura, fazer com que a peça se torne mais imponente, mais alta e maior que uma figura humana, delimitando clara, visual e simbolicamente o espaço do mundo e da escultura.

Esta base que era a mediadora entre a obra e o mundo, sendo responsável por delimitar o espaço da obra e ligar a escultura no chão, mas qual é o seu lugar agora? (Tucker, 1999. p. 56 – 57) Brancusi tão logo muda sua ação frente ao material e a forma de agir e pensar esta matéria, reduzindo a figura a uma síntese quase geométrica depara-se com a base, o pedestal que em suas peças de médio

⁶ Escarpellino é o termo de origem italiana que define quem trabalha com o scrapel, ferramenta tradicional da talha em pedra, que também é chamada de cinzél ou talhadeira. O Escarpellino em suma é uma espécie de artesão que trabalha com frequência em regiões próximas as canteiras, cortando pedras ou executando os desbastes mais grosseiros de uma escultura.

⁷ Por Base compreende-se a estrutura necessária para sustentar uma determinada escultura. Muitas vezes ela também é utilizada para elevar a obra, promovendo um distanciamento entre o espectador e a obra. Entre tanto devemos lembrar que a mesma possui uma função estrutural, pois o que se encontra a baixo da terra, tente a formar uma espécie de lastro para sustentação, principalmente de peças de bronze – onde uma figura equestre em tamanho real chega a pesar quatro mil kilos.

⁸ O termo Pedestal considera-se mais vinculado a escultura de menor formato, feito para elevar peças de pequenas proporções ao nível do olhar do espectador.

formato sustentava a escultura a altura ideal para ser vista. Em obras como *Mademoselle Pogany* de 1912, ainda existem resquícios da escultura do busto, possivelmente aprendida em sua formação nas oficinas da Romênia. A figura central desta escultura é uma cabeça, mas são os ombros e braços que ainda são percebidos que sustentam esta cabeça. Existe um jogo compositivo no interior desta obra com intuito de organizar a sustentação da cabeça, tema central. Entretanto *A musa adormecida* de 1909-11, já não conta com nenhuma parte que não apenas a cabeça, diagonalmente reclinada sobre uma base, mas que base? Como ela mantém o seu equilíbrio? Qual a altura para ser observada esta escultura? Possivelmente estas questões acabaram por levar Brancusi a fazer suas próprias bases.

Muito embora o escultor julgasse que o melhor lugar para que se pudesse observar sua obra fosse o atelier, sabia que seu trabalho sairia dali. Antevendo o trânsito e talvez renunciando o caráter público de sua obra. Entretanto qual a altura ideal para estas figuras de equilíbrios tão tênues? As bases, desta forma, quase naturalmente começam a integrar as peças, suas formas surgem e completam a escultura. Não se trata mais de um simples pedestal, regular ou igual para toda e qualquer escultura na obra de Brancusi.



Figura 07: Constantin Brancusi, Peixe (1926), coleção particular (Tucker, 1999. p. 57).

Em *Peixe* de 1926 (figura 07) o que vemos é uma forma ovoide de bronze perfeitamente polida e diagonalmente apoiada sobre um disco também de bronze, por sua vez sobre uma base de madeira com a forma de uma taça vazada. A base não é apenas um adereço, ou o que suporta a obra. Ela é antes de tudo, o que liga a escultura ao mundo, e assim ao espectador. No caso de Brancusi, as bases são formalmente ricas e variadas em suas soluções, feitas uma a uma para cada obra, completam a obra e tornam-se parte indissociável da mesma. Destas bases, talvez tenha surgido o tema da *Coluna Infinita* de 1937, que exclui qualquer base, e toca diretamente o mesmo lugar que o espectador se encontra, e mais, permite ao observador tocar a escultura e circular ao seu redor sem empecilhos.

A base parece nesta nova postura de Brancusi integrada, faz parte não se dissocia, mesmo que sendo composta por outro material que não o mesmo da escultura. Mas esta discussão traz à tona o jogo da totalidade do olhar sobre a escultura. Não conseguimos nestas obras citadas, separar com o olhar do que é

escultura e o que é base. Se excluimos a base o caráter da peça modifica-se, isto certamente já anuncia um problema referente a escala da obra. Retomando o conflito, enquanto para Rodin o tema da base estava ligado a uma questão estrutural, para Brancusi parece claramente um problema estético e conceitual, já que esta base tem cuidado e é talhada pela mesma mão que elaborou a obra, a mão do escultor.

Nesta postura de elaborar as próprias bases para suas peças de menor escala, é que Brancusi parece encontrar o cerne de sua mudança de postura em relação a escultura pública. Na Coluna Infinita a ausência completa de uma base (ou pedestal) que a eleve ou a distancie do espectador altera o jogo perceptivo de quem a circunde. A relação da volumetria e mesmo de o que poderíamos considerar uma dessacralização da obra. Uma postura que não mais a eleva para um caráter de mistério (quase religioso), mas a coloca no mesmo espaço, a dividir as mesmas inquietações com o espectador.

Uma das situações que se pode antever nesta postura de Brancusi é este caráter de unir espaço e obra pelo gesto de não utilizar qualquer base em seus trabalhos de maior porte. E ainda talvez esteja aqui a raiz da ação dos minimalistas que buscaram pensar o espaço e numa ação mais ousada, repetem o gesto de Brancusi em direção ao espaço público ou externo as salas de exposição. A obra passa a estar na rua, toca o chão, o espectador toca o mesmo chão e o espectador não está mais separado da obra, comungam e dividem o mesmo espaço. O jogo perceptivo não é mais o da antiga estatuaría, esta escultura requer uma nova percepção, que nosso movimento seja de aproximação, de circundar e perceber que agora dividimos o mesmo espaço.

Eis que o espaço ocupado pela escultura começa a fazer parte deste contexto, mesmo que por ora não tenha sido abordado com o valor que hoje analisamos. A análise de como o escultor pode desenvolver estes aspectos espaciais em seu trabalho, pode ser a maior contribuição desta pesquisa, pois falar de espaço, envolve retroceder e avançar na história, compreender como aspectos abordados para as obras de distintos períodos repercutem nas obras produzidas hoje. Quebrar as ingenuidades rasas com que encaramos este campo da arte e

preceitos que esta linguagem traz no fazer ligado ao material como seu caráter de maior impacto visual, esquecendo que, em como este material e formas se instalam no espaço, reside o caráter de conexão com outro, com as demais formas já produzidas e com a própria paisagem.

Até então, tenho tratado a escultura como volumetria, seja modelada ou entalhada. Mas este volume só é percebido em contato com um espaço, seja do atelier do escultor, a rua, a praça e o espaço público. Em todos os casos toda escultura insere-se e modifica simbolicamente um espaço, seja este delimitado pela arquitetura (espaço interior) ou não (espaço exterior). O *Arco do Triunfo* (1836), de certo modo fala sobre as conquistas napoleônicas, situado em Paris, define o poder e as vitórias de quem governou este lugar. Ele é alto, monumental, está acima do alcance do homem que se apequena diante dele. Esta é uma ação simbólica, pois fala ao povo das grandes batalhas em lugares tão distantes (altos), batalhas que podem ter chegado a seu conhecimento só através de tal monumento e sua colossalidade, ainda assim, delimita este espaço aos que chegam em Paris, e aos pés de tal monumento, adentram não o conseguem abraçar, não o tocam totalmente, constroem um lugar no espaço, mas não são a arquitetura.



Figura 08 - Arco do Triunfo, localizado na praça Charles de Gaulle em Paris (1806 – 1836).

Esta de certo modo é uma das vocações da escultura, primitiva, moderna ou contemporânea, modificar simbolicamente o espaço, do exemplo do “*mono-hombre*” invocado por Gazitúa no princípio deste texto aos *site-specific* de Richar Serra (1939) que me meio as proposições minimalistas tem a obra intitulada *Arco Inclinado*

(instalada em 1981 e retirada em 1989). A obra projetada e instalada em na Federal Plaza de Nova York consistia de uma enorme chapa de aço de 3,6 metros de altura por 36,5 metros e cerca de setenta e seis toneladas, levemente angulada a formar um arco perfeito e com angulação em relação ao solo que propunha um suave equilíbrio. Livre de base ou qualquer artifício, a obra fisicamente não é mais que uma chapa de aço, rígida e imóvel que se impõem no meio de espaço urbano e da praça de pública.

Forma essa que perturba profundamente os passantes, rompe com o esperado da arte e ainda com a rotina dos frequentadores deste espaço. Mas já completamente desprovida de base, uma pura carga materica de aço e muitas toneladas sentadas sobre o espaço. Sua relação simbólica não se dá mais por qualquer jogo representativo se não pela presença que ela mesma impõem ao lugar. O artista afirma que uma das características da escultura é o peso, então este volume que assume seu lugar e modifica além de fisicamente, simbolicamente o espaço.



Figura 09 - Richard Serra, Arco inclinado, localizado na Federal Plaza de Nova York (1981 – 1989).

Mas como compreender o espaço, para que se chegue a uma compreensão de uma obra em um *espaço/lugar-específico*. O escultor espanhol Eduardo Chillida disse em entrevista a Patricia Samudio Mariño em 1999 que “*El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo*” (Chillida, 2006. p.17). Isto é como dizer que o escultor trabalha constantemente com este fator, o limite. Seja a superfície cheia de vitalidade e energia do modelado de Rodin, aos mármore e bronzes polidos e lustrados de Brancusi ou a grande chapa de aço de Serra. Em suma a escultura carrega este paradigma de expandir-se pelo espaço, através de seus limites. Certamente o escultor enfrenta os limites do espaço, enfrentando os limites do material, a expansão da forma, do gesto, buscando em uma certa constância formas e procedimentos que lhe permitam experimentar o espaço, e também se encontra com as barreiras/ limites e transpor em busca das novas relações possíveis.

Rodin de certo modo liberou os escultores da tradição da estatuária e ganhou os espaços públicos; Brancusi abdicou do pedestal, Serra e seus contemporâneos amplificaram as questões do espaço, deslocou o fazer da mera artesanaria e é um dos artistas que inaugura um período onde em paralelo a sua produção a reflexão escrita foi uma constante. Hoje esta tradição histórica é sem dúvidas fundamental em meu processo, como se a cada instante eu tivesse em contato direto com um ou outro escultor, me apropriando de suas experiências, procedimentos e reflexões.

1.2 Uma Breve arqueologia pessoal

Mas que limite é este que o espaço enfrenta nos dias de hoje? Vem enfrentando na história da arte e da escultura? Que limites minha prática escultórica enfrenta? Esta é a pergunta retórica de todos os artistas, retórica porque nem quer uma resposta, mas se recoloca dada pela importância de manter-se em questão, manter-se produzindo escultura em torno desta questão. Onde aponto aspectos reflexivos no que venho construindo? Estas são muitas questões, mas encontro alguns elos de cunho pessoal que de alguma forma constituem motivações que poderiam injetar diferenciais ao que produzo como escultor. Esse cunho pessoal

encontro também em minha infância, quando o mundo ainda era pequeno (nos limites do conhecido) e ao mesmo tempo grande demais para percorrer no tempo de uma tarde.

Fui me inserindo como sujeito histórico, gaúcho, herdeiro de uma tradição e mitologia regional bastante peculiar. Ser natural de São Gabriel é fundamental para que me faça compreender, esta cidade que hoje está afastada da fronteira política (Brasil / Uruguai) cerca de cento e vinte quilômetros, em seu período de fundação foi um entreposto militar. Hoje em território brasileiro, traz em seu nome, não apenas uma devoção religiosa, mas uma homenagem ao vice-rei do Rio da Prata de 1806⁹. Isto não li em livros, mas ouvi de meu avô e meu pai enquanto ainda era criança. É evidente que algumas gerações “plantadas” nesta terra de planície herdaram este destino de defender, desenhar e demarcar territórios, diferenciando estes indivíduos fronteiriços dos demais. Parece que assim, me situo em uma constante intenção ancestral de demarcar estes espaços se fazem presentes neste trabalho poético.

⁹ *Gabriel de Avilés Itúrbide y del Fierro, Dom Gabriel* (Barcelona 1735 – Valparaíso 1810)

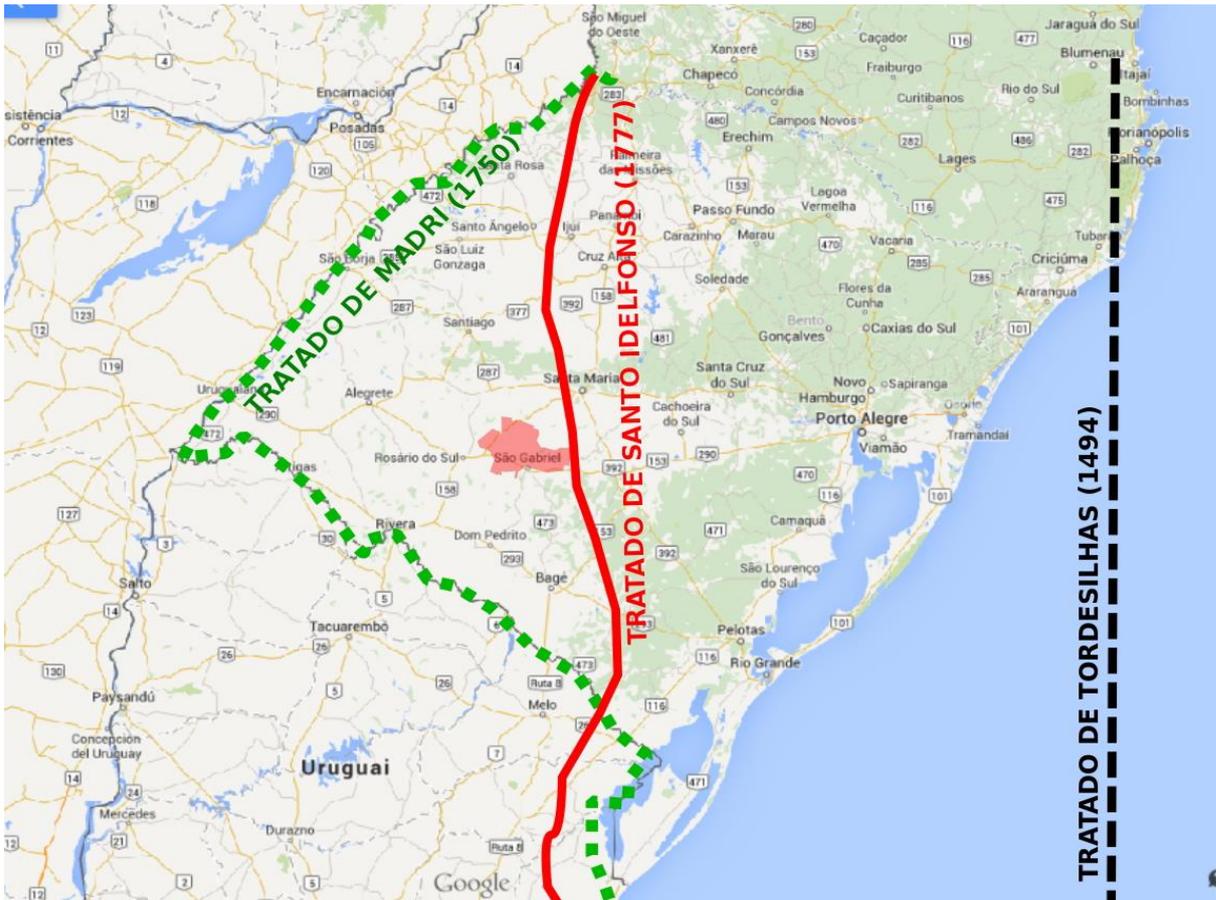


Figura 10 - Mapa do Rio Grande do Sul retirado do Google Maps com marcação dos tratados territoriais de Tordesilhas, Madri e Santo Ildelfonso entre 1494 a 1777, com destaque em vermelho do atual território do município de São Gabriel.

Esta cidade, em meio as lutas e demarcações territoriais, torna-se palco da Batalha de Caiboaté¹⁰, um dos mais sangrentos confrontos entre índios missioneiros e exército espanhol. Neste cenário surge a figura do índio Sepé Tiarajú (nascido em São Luiz Gonzaga em data desconhecida e morto no atual território de São Gabriel em 10 de fevereiro de 1756), um líder político e militar. Com amplo apoio de seu povo e dos religiosos, Sepé lidera os índios missioneiros até a Batalha de Caiboaté seguido sempre de seu grito:

*“Co ivi oquereco Iara!”
 “Esta terra tem dono!”
 (Sepé Tiaraju)*

¹⁰ Historicamente datada de 10 de fevereiro de 1756 foi um dos maiores confrontos da chamada Guerra Guaranítica. Neste episódio confrontaram-se tropas espanholas com as tropas guaranis formadas por Índios missioneiros.



Figura 11 - Imagem da região do pampa-RS, tirada em viagem entre Rio Grande do Sul e Salto-Uy.
Foto: Roberto Chagas (2014).

Eis aí um cenário que é não só histórico, mas também lúdico para um menino. Tudo isso que ouvi de meu avô, um homem que teve diversos ofícios, mas o que eu de fato me lembro é de sua última profissão de agrimensor já na velhice. Ele media campos e fazia mapas, tudo a mão e com muito cuidado. Este processo envolvia em cada uma de suas etapas um compromisso assertivo firmado entre ambas as partes, pois um pequeno erro de cálculo registrado no papel podia ser motivo de discórdias homéricas, e bem o foi entre tanto tempo nas fronteiras americanas entre Portugal e Espanha. Lembro que meu avô – Darci Moraes Chagas - passava dias acampado, distante de casa, imerso no lugar que ele deveria retratar fielmente no conjunto de convenções e signos que ele bem dominava. O seu fazer era permeado de um conhecimento diverso, que passava pelas questões técnicas da cartografia, assim como as questões históricas e geográficas locais que não estavam escritas nos livros.

Esta tarefa de medir e cartografar não devia ser fácil, nem mesmo simples. Que referenciais usar para demarcar o campo aberto? Como abstrair graficamente um espaço quase sem limites, ou limitado por alambrados tão sutis que se perdem da visão na paisagem das léguas? Em meio ao relevo pampeano, de uma vasta planície, estar imerso neste lugar era um fator preponderante para realizar esta transposição do real para o representacional. Havia neste gesto, um movimento muito semelhante ao que insisto em realizar hoje. Deslocando-me a certo lugar e neste movimento buscando compreender o espaço e as relações a ele inerentes. As fronteiras como os alambrados não são fixas, movem-se e reorganizam-se conforme determinados interesses. Mas cartografar, assim como esculpir, parece trazer um estranho direito de ir e vir, como se estas questões de posse ou fronteiras não tivessem interesse na demarcação que se busca construir.

Enquanto meu avô desenhava começava a se construir minha trajetória imaginativa de formas do espaço por onde ele havia ido. Ali, em seu escritório eu sempre desenhei, e é claro que desenhava mapas, imaginava eu também meus trajetos, minhas demarcações, meus limites, meus territórios. Mapas do tesouro dos viajantes, mapas das batalhas pelos territórios - espaços. Havia um fascínio – que ainda se mantém - por este universo da cartografia dos territórios, um universo que ainda solitário abrija as portas para o que Bachelard (2009, p.94) descreve:

Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona de seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas (Bachelard, 2009. p. 94).

De certa forma sinto-me hoje fruto destes períodos, herdeiro de uma vivência ancestral, de experiências e conhecimentos que chegaram até os dias de hoje. Todavia meu ofício não é o do alambrador ou agrimensor como meu avô, mas o de escultor, que continua imerso no mesmo constante universo em transformação, mas aflito por olhar o mundo e demarcar os lugares. Uma canção antiga que ouvi algumas vezes cantarolada por meu avô dizia assim:

*“... morre o pai e fica o filho
morre o filho e fica o neto
e o sangue não se perdeu,
e o sangue não se perdeu,
Sei que você me entendeu!”
(Aparício Silva Rilo)*



Figura 12 – Foto do arquivo da família do autor, onde ainda criança tive meus primeiros contatos mapas e desenhos no escritório do avô Darci Moraes Chagas (1983).

A infância acaba e os limites sempre mudam. Se olharmos para trás no tempo e vemos que algumas distâncias aumentaram e outras diminuíram é o que nos dá nossa percepção do tempo e do espaço. É certamente alicerçada nestas memórias, que não são poucas as da minha infância de onde se origina essa investigação. Neste primeiro momento ainda criança, guiado unicamente pelo instinto, me projetava como o que eu conhecia e o que me era dado a conhecer, um universo que girava em torno de uma São Gabriel, e ao redor de minha imaginação. Hoje de alguma maneira, sigo a mesma trajetória dos gaúchos primeiros, de recorrer estes campos, sempre à procura de algo. Talvez uma atitude despretensiosa de quem não busca nada que está em determinado lugar, busca o constante movimento, o trânsito, aproximar-se e afastar-se de um grupo ou outro, entre escultores, ou comunidades distintas. Trabalha-se um pouco, mais uma escultura, um “marco” e volta para a casa ou para a estrada, no interior destes trajetos que se criam, construindo uma cartografia que não foi encomendada especificamente, mas que existe. Em meio as estradas e rotas que ligam um ponto ao outro, uma linha tênue tencionada pelas relações poéticas que invoca.

Entretanto tais limites que, em um sonho adolescente poderiam ser alcançados se mostram sempre distantes. Como a linha do horizonte, que por mais que caminhemos em direção, está sempre lá. Diferente, nunca igual, mas permanente em sua localização – onde nossas vistas podem alcançar.

Isso é hoje, um pouco da minha trajetória como pesquisador – artista que reflete sobre uma escultura que ainda não está feita, decidida, mas por ser construída e buscada nestes deslocamentos. Nesta incompletude, que acaba por definir um caráter processual. Um entrelaçar entre a artesanaria dos procedimentos, realizados no atelier com os materiais da tradição escultórica, a pedra, madeira, aço e a construção de um pensamento poético sobre este processo.

Então percebo algo deste fazer: Este trânsito, em busca de algo que não é esta somente no matérico, mas no processo de vivência, no embate com a matéria e no pensamento reflexivo que se constrói. Poder realizar este deslocamento pelo espaço, estar no lugar e aí neste contato físico direto com o lugar e nos embates com o material é que me parece residir um impulso produtivo.

Por que então criar estas demarcações, intervir nestes espaços e lugares? O que legitima este movimento talvez seja o caráter que atribuo ao mesmo de arte. Afinal é sempre é uma ação simbólica, de me apoderar de um determinado lugar, mesmo que carregando a consciência de que esta demarcação é temporária, em um movimento quase primitivo registro e amplio meu território, sobreponho minha cartografia as questões políticas. Transito livremente por fronteiras e estabelecendo novos vínculos e redimensiono a questão da ação da escultura sobre o espaço, buscando um tencionar que vá além do limite do olhar e da escala, mas proponham outras relações perceptivas deste espaço a partir de um gesto ou ação do escultor.

1.3 As questões do espaço e do lugar

Hoje a produção do artista está carregada de possibilidades de deslocamentos por lugares, a prática de produzir em atelier e encaminhar para exposição e se ampliou para o encaminhamento do artista a produzir junto a lugares diferentes de seu atelier – distintos processos de residências artísticas.

Com isso participam da ótica de análise dos trabalhos tanto o que o artista carrega consigo, quanto o que o artista produz e suas relações com aquele lugar, seus diferenciais o que vem a tornar sua obra específica, produzido para aquele local.

Para esta poética, alguns termos como espaço, lugar e mesmo os termos como *site* ou ainda o *site-specific* se fazem necessários refletir, buscando assim dar as devidas delimitações que o entendimento destes acrescenta ao trabalho escultórico desenvolvido. Entre os dois primeiros a abordagem é mais concisa. Segundo Katia Canton (2009) por “espaço”, podemos considerar uma palavra mais genérica que define algo dado por determinados limites. Espaço pode permear uma vastidão onde os traços culturais ou identitários não estão tão aparentes. Porém o “lugar” pode ser definido por inscrever-se em um espaço, é mais particular, familiar ou detentor de um caráter cultural ou traço específico que o diferencie (a partir de suas fronteiras) com outros lugares. A ideia de lugar, logo traz imbricado neste conceito questões como identidade e nacionalidade, conceitos que podem ser dados a partir das relações do indivíduo com o seu espaço, ou o lugar do qual o mesmo se apodera. Mas lugar, traz consigo a discussão do que é um não-lugar, um lugar que segundo Auge (1994, p.73):

Se um lugar pode ser definir com identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui definida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos.

Nesta questão levantada por Auge a relação do homem e sua percepção do meio é que define o lugar ou não-lugar, já que percebemos uma relação

antropológica no conceito apontado pelo autor do que é um lugar. Mas nesta relação, podemos tratar estes lugares identitários, dados um sentimento de apoderamento ou pertencimento ao Lugar, o que colabora para a construção de seu caráter histórico e identitário. Ser daqui ou dali, de determinada maneira, tem sua origem moderna na formação dos estados nacionais europeus, onde consideramos:

O conceito de nação estabeleceu-se para territórios específicos, determinados legalmente e reconhecidos tanto por seus habitantes como pelos demais – considerados, estes últimos, como estrangeiros. [...] No contexto da globalização essa ordem foi posta em xeque pelas novas dinâmicas econômicas, políticas e culturais que se estabeleceram, tornando mais complexo o comportamento dos indivíduos em relação a seu entorno (BULHÕES, 2011, p. 111).

Sobre esta ótica da globalização, as fronteiras tornam-se mais permeáveis e suas relações menos rígidas, assim como as soberanias nacionais passam a sofrer fortes influências das relações econômicas e de produção. O crítico de arte Moacir dos Anjos, em seu texto *Local/global: arte em trânsito* (2005), aborda estas questões, que se referem as relações simbólicas da produção cultural, em meio a ordem da globalização que se impõe sobre o mundo, afetando de maneira significativa as relações produtivas. Podemos assim, considerar a necessidade que se impõe na atualidade de participar dos movimentos, nada ou ninguém pode parar nesta nova ótica. Assim, os lugares vão pouco a pouco sendo reconduzidos a novas dinâmicas.

Pensar estas relações econômicas de poder e produção são questões que tratam diretamente de situações deste trânsito que vou conduzir entre um lugar e outro em meus processos demarcatórios. Neste trânsito, que exige do artista a presença no lugar, e alarga os horizontes que outrora tive em minha infância. Neste contexto, idiomas e fronteiras se diluem, hábitos tradicionais se homogeneízam e ícones ou elementos simbólicos encontram consonância mesmo em lugares distantes de seus habitats, em nome das relações evocadas pela nova ordem cultural e pela arte contemporânea.

Moacir dos Anjos aborda estas questões sobre a ótica de que não existe mais uma cultura pura, tampouco que a noção de cultura possa ser algo estático e definido por padrões imutáveis, mas sim, algo permeável e que se constrói na relação dos indivíduos com o seu tempo e espaço. Neste encadear de situações de relações culturais híbridas é que determinados elementos – como a cruz missioneira – serão tomados como referência. Um elemento concebido sobre um pensamento e uma relação com a fé, que, todavia, nesta pesquisa ganha significados que em nada se relacionam com sua ideia original de religiosidade ou de fé. Também temos que analisar a fala deste autor, pelo viés de pensar a arte e suas linguagens. Em suma, se as noções culturais se alteram em relação a seus espaços e seus tempos, tencionar a linguagem escultórica – minha ação - de certa forma é retomar os movimentos que desde a década de sessenta vem construindo esta ideia e reelaborando o conceito de linguagens como a própria escultura.

Quando tomamos como referência o texto “*A escultura no campo ampliado*” de Krauss (já citado neste trabalho) se faz necessário abordar as questões que se referem a *minimal art* e a *land art*. No primeiro movimento as novas características da sociedade e da cultura Norte Americana da década de 60 (*minimal* e *land art*) não permitia mais a ideia de uma obra representativa e comemorativa. Os materiais contemporâneos incorporam-se definitivamente no interior dos processos e procedimentos. A escolha de um ou outro material, não é mais apenas uma questão de valorização da obra ou de sua matéria-prima, mas uma decisão fundamental do processo.

Sobre a relação do minimalismo e no seu interior a questão da obra com o espaço onde se encontra, Jorge Menna Barreto apresenta a seguinte questão em sua dissertação:

O descompromisso da obra moderna com um lugar específico, sua auto-referencialidade, também está carregado de aspectos ideológicos. Sua condição nômade, por exemplo, esconde uma malha de interesses. O cubo branco, conceituado por Brian O 'Doherty, é o espaço controlado construído para abrigar essa obra auto-referente e exemplifica o desejo por um espaço “livre” onde a obra poderia “ser o que é”, mas que na verdade oculta relações de poder muito complexas. Essa malha será assunto de muitas ações artísticas na segunda metade do século XX (BARRETO, 2007. p.133).

É justamente sobre esta “malha” comentada pelo autor, que o minimalismo, uma destas “ações artísticas na segunda metade do século XX”, começa a mover-se, em busca de características próprias do espaço e as qualidades naturais de seus materiais. Esta relação que se instaura entre uma obra específica, concebida para determinado lugar, onde as questões da escultura sobrepõem-se a sua relação com a materialidade e passa a ocupar o espaço, dialogar com este. Um espaço que não cabe nos antigos conceitos, como o de nação soberana, mas sim, que já vislumbra um processo de globalização. A escultura neste contexto, é tencionada entre os volumes esvaziados de Judd e a ordem por ele proposta de “uma coisa depois da outra” (JUDD, 1965, apud FERREIRA & COUTRIN, 2006, p. 102), em uma forma não narrativa de se relacionar com o espaço, mas de recriá-lo e apresentá-lo.

Hal Foster reforça estes aspectos do minimalismo, acrescentando uma negação a toda tradição antropomórfica da escultura, segundo o mesmo ainda presente em obras de caráter neoexpressionistas.

O minimalismo rechaça não só a base antropomórfica de grande parte da escultura tradicional (ainda residual nos gestos das obras neoexpressionistas), mas também o “sem lugar” de grande parte da escultura abstrata. Em suma, com o minimalismo a escultura não fica mais à parte, sobre um pedestal ou como uma arte pura, mas é reposicionada (...) e definida em termo de lugar (FOSTER, 2014, p.53).

Com isto, não sobra muito para a escultura quanto questões formais, entretanto se abrem novas portas para as relações neste jogo. Os lugares e os materiais integram esta nova escultura, esvaziada de qualquer sentido que não o literal dela própria, entretanto repleta de novos paradigmas que permeia o fazer e pensar a obra. Estas questões também presentes em meu trabalho são trazidas em diversos momentos pelo artista Nelson Felix - Nelson Felix em entrevista a Rodrigo Naves (2013) - que hoje comenta que em seu ponto de vista a relação do fazer que se deslocou definitivamente no minimalismo do contato do artista com o material, passando a ser uma série de instruções que poderiam ser executadas até por uma indústria ou outro, mas que é retomado por ele, como o próprio conceito do trabalho. O artista fala que em Vazio Sexo (2001 - 2004) resolveu por meses repetir o procedimento de entalhar dois cubos de mármore, como uma alusão que coloca no

mesmo jogo a tradição escultórica (a escolha do material e o gesto de fazer) e as questões minimalistas (da forma e sua precisão e o uso de formas como o cubo, que segundo o artista são não autorais).

Retomando estas questões, observamos sim, uma mudança drástica nos anos sessenta nas investigações no campo da escultura. As questões como a base ou pedestal da escultura já foram superadas. A escultura autônoma (ou nômade) como nos indica Barreto (2007) já não está mais em questão. Mas sim, todas as discussões anteriores de uma forma muito direta colaboraram para a construção da obra minimalista. De determinada maneira um esvaziamento de sentidos traz para a obra de arte, deixando o mínimo de ilusão, buscando uma ideia de arte puramente visual e que negasse toda a condição representativa anterior. Os artistas conquistam nestas ações, o direito de experimentar um novo espaço, onde o ambiente/ *site* passa a constituir parte fundamental da experiência do artista e do espectador com esta nova obra.

Estas questões podem ser constatadas no texto intitulado *Deslocamento* de Richard Serra publicado originalmente em 1973, onde ele descreve os procedimentos e impressões pessoais com a obra *Shift* (1970-1972), deixando evidente sua sistematização em relação a localização da obra, bastante precisa no quarto parágrafo, além do cuidado na descrição de dimensões e na relação da obra com o *site* onde se construiu a obra. Serra nos traz uma nova dimensão, que exige a presença do artista no espaço, mesmo que seu fazer não seja mais o do artesão – entalhador ou modelador. Me parece interessante quando o artista descreve que “os limites do trabalho se tornaram a distância máxima que duas pessoas podiam tomar uma da outra mantendo ainda, cada uma, a outra a vista” (SERRA, 1973, apud FERREIRA & COUTRIN 2006, p.326). Esta nova relação com o espaço, é de outra ordem, exige a presença de um e outro para calcular o espaço específico que a obra ocupará em determinado lugar.

O espaço - já externo a galeria/ público - não é simplesmente uma medida numérica exata, mas uma relação entre uma distância, fruto de um tempo percorrido de afastamento cauteloso entre duas pessoas para não se perderem de vista. A ideia

de espaço para Serra, parece estar no *entre*. Como se pudéssemos definir espaço como um intervalo, o intervalo entre duas pessoas, ou entre a saída de determinado ponto e a chegada em outro lugar – um espaço de tempo. Esta é talvez uma definição mais próxima do que imagino como espaço – e espaço como matéria-prima – dentro desta pesquisa. Um *entre*, que fala de uma distância física entre um lugar e outro, de limites e fronteiras, e de um tempo, que pode ser exato ou de deslocamento. Um conceito amplo, e sua utilização como matéria-prima requer estar em constante reinvenção do que se sabe como espaço, na busca de outras soluções não filosóficas, físicas ou antropológicas, mais plásticas para este pensamento.

Estas ações minimalistas são comentadas também por Robert Morris, que por sua vez nos traz a ideia do que ele chama de “presentidade”, que trata especificamente de uma duração e da relação de um presente imediato e constante, que acaba por definir uma relação onde “*o tempo está no trabalho mais recente de um modo que nunca esteve na escultura*”. (MORRIS, 1978, apud FERREIRA & COUTRIM, 2006, p. 402)

É possível que tenham sido estas novas percepções de espaço, e um inconformismo muito próximo dos minimalistas com o cubo branco – espaço controlado da arte – aliado ao desejo de experimentar em toda sua potencialidade o espaço externo e os não-lugares de arte que tenha fomentado experiências como as de Robert Smithson em suas pesquisas de *land art* ou *earth works*. Poderíamos citar indubitavelmente obras como *Jet Spiral* (1970) com um dos marcos destas ações. Construída no Grande Lago Salgado em Utah-EUA, a obra consiste de uma terraplanagem que avança quarenta e cinco metros para dentro deste lago. Sua forma é um espiral feito de pedras e areia compactados, dele conseguimos ver sobre as águas uma passarela de pouco mais de quatro metros de largura, que nos permite avançar a dentro, percorrendo este espaço, e experimentando um pouco da vertigem de caminhar sobre este trajeto.



Figura 13 - Robert Smithson, Jet Spiral localizado no Grande Lago Salgado, Utah-EUA (1970). <<http://www.robertsmithson.com/>>

O que chama a atenção é esta exigência de “presentidade” da obra que precisa ser percorrida, experimentada, vivenciado este lugar, que agora modificado pela ação do artista, passa a se constituir também como um espaço de arte. O trânsito do artista, que elege este não-lugar, experimenta-o e reelabora, através de sua proposição é que colabora com o conceito de um *site-specific*, uma obra pensada em espaço e tempo específico. Uma presença que constitui simbolicamente uma modificação no espaço atribuindo-lhe um caráter identitário de um lugar agora habitado ou ocupado pela arte, o mesmo espaço que agora propõem uma nova experiência em relação a ele próprio.

É neste movimento que tentei encadear narrativamente nesta primeira parte do texto, entre as relações mais primitivas de demarcação do espaço, passando por Rodin e Brancusi no início do século XX e chegando drasticamente as questões levantadas pelo minimalismo que organizo minha reflexão. É inevitável que a partir de minha formação escultórica eu volte ou tente permanentemente estabelecer estes vínculos, entre minha produção, a produção contemporânea de escultura e as relações históricas e as apropriações sofridas por esta linguagem. Com isto não excluo qualquer outra linguagem na escultura do bloco em si, mas pensar e perceber o espaço que esta demarca e modifica com sua presença. Começo a perceber o espaço como matéria-prima e seu procedimento parece se localizar em um conjunto de pensamentos/trânsitos/movimentos adotados pelo artista na construção de seu trabalho.

2 DEMARCAÇÕES ALÉM DA FRONTEIRA E TRÂNSITO DO ARTISTA

Neste capítulo o objetivo é apresentar e discutir os trabalhos, onde as questões dantes comentadas se desdobram de forma poética, atuando como geradoras de discussões. Em síntese serão expostas cinco propostas, entretanto a primeira é referenciada e se completa com as demais. “Marco Zero”, “Ponto em Montevideú”, “*Cuando el tiempo cruza el espacio*”, “*Cruz a dentro*” e “*Proyecto demarcatório nº IV*”.

Antes de adentrar nas apresentações ou delineamento de cada trabalho, se faz necessário compreender que todos fazem/trazem alguma referência a figura da cruz missioneira, de dois braços ou cruz de Lorena. Nomenclaturas dadas por seus dois braços que traz entre seus significados religiosos a fé dupla ou a fé sobre a fé. Todavia esta referência não se constitui no trabalho com qualquer vinculação religiosa, e sim, é tomado como ícone da ocupação e demarcação de um determinado território dentro do que hoje conhecemos como Rio Grande do Sul.

A Cruz Missioneira chega na América e ao sul do continente americano trazida pelos padres Jesuítas espanhóis no processo colonizatório. Esse foi o fato que estabeleceu o que no Rio Grande do Sul chama-se de ciclos missioneiros, que tiveram como ápice a organização dos conhecidos Sete Povos das Missões¹¹ entre 1682 a 1750. Estes povoados, os quais surgiram com organização política, econômica e social dos grupos indígenas – em sua maioria da etnia Guarani – , sob a regência dos padres jesuítas construíram as reduções, uma espécie de pequenas cidades.

11 Os Sete Povos das Missões tratam de reduções de indígenas coordenadas por religiosos Jesuítas. As principais reduções foram: São Francisco de Borja, São Nicolau, São Miguel Arcanjo, São Luiz Gonzaga, São Lourenço Mártir, São João Batista e Santo Angelo Custódio.



Figura 14 - Fotografia da Cruz Missioneira com as ruínas da catedral de São Miguel ao fundo, no atual município de São Miguel - RS <<http://www.saomiguel-rs.com.br/>>.

Na imagem acima (Figura 14), se nota a figura da cruz missioneira em primeiro plano e ao fundo as ruínas da catedral do sítio arqueológico de São Miguel das Missões. Entalhada em pedra, esta cruz multiplicou-se pelas mãos dos indígenas, demarcando seus territórios. Como me referi inicialmente, esta divisão dos sete povos das missões é adotada principalmente na região do Rio Grande do Sul, devida as suas multiplicações na área. Todavia também se encontram vestígios desta forma de organização no Uruguai, Argentina, Paraguai e Bolívia, com estruturas e procedimentos muito semelhantes adotados pelos Jesuítas no sul do Brasil.

Observando de forma mais direta a cruz missioneira dois fatores são de interesse para a investigação. O primeiro, como já mencionado anteriormente, é que a cruz demarca um território e diz de forma clara o seu propósito. Tratavam-se de

espaços organizados política e economicamente, entretanto de caráter religioso – cristão/católico. Esta cruz, como na imagem acima estava à frente da igreja, na entrada da redução. Era um monumento, marcando um lugar e avisando a quem chegava de seus preceitos. Este monumento mantém de determinada forma a estrutura e as regras básicas do que Krauss (2013) nos apontou sobre a lógica do monumento. Ora, esta cruz possui uma pequena base que a eleva do solo, localiza-se a frente de um grande templo religioso no centro de uma comunidade (pequeno vilarejo) e define por sua particularidade - os dois “braços” - a qual ordem religiosa pertence.

O segundo fator, refere-se ao seu fazer – a talha na pedra – mas também a forma como tal cruz foi feita e reproduzida. Se recordarmos a origem da ordem Jesuítica, chegamos a cidade de Lorena na França. Entretanto a cruz de Lorena tem de forma igual a cruz missioneira os dois “braços”. Porém se diferem no adorno encontrado em cada extremidade da cruz. A Cruz de Lorena, teria o trevo completo em cada ponta, enquanto a que foi difundida e reproduzida na América tem um corte, uma linha reta que não conclui com a forma arredondada o trevo.

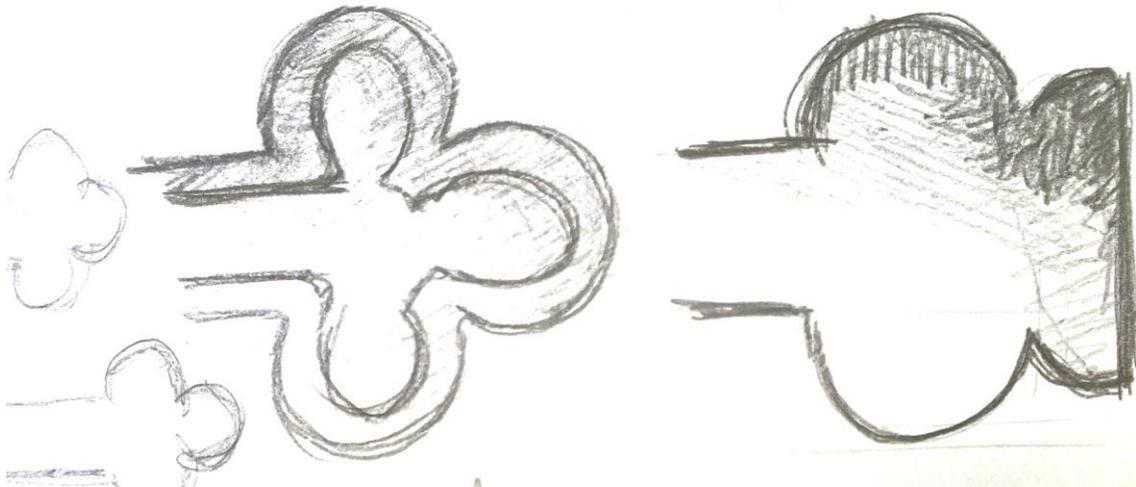


Figura 15 - Fragmento do diário de bordo do autor, com esboço das extremidades da Cruz Missioneira – Roberto Chagas (2014).

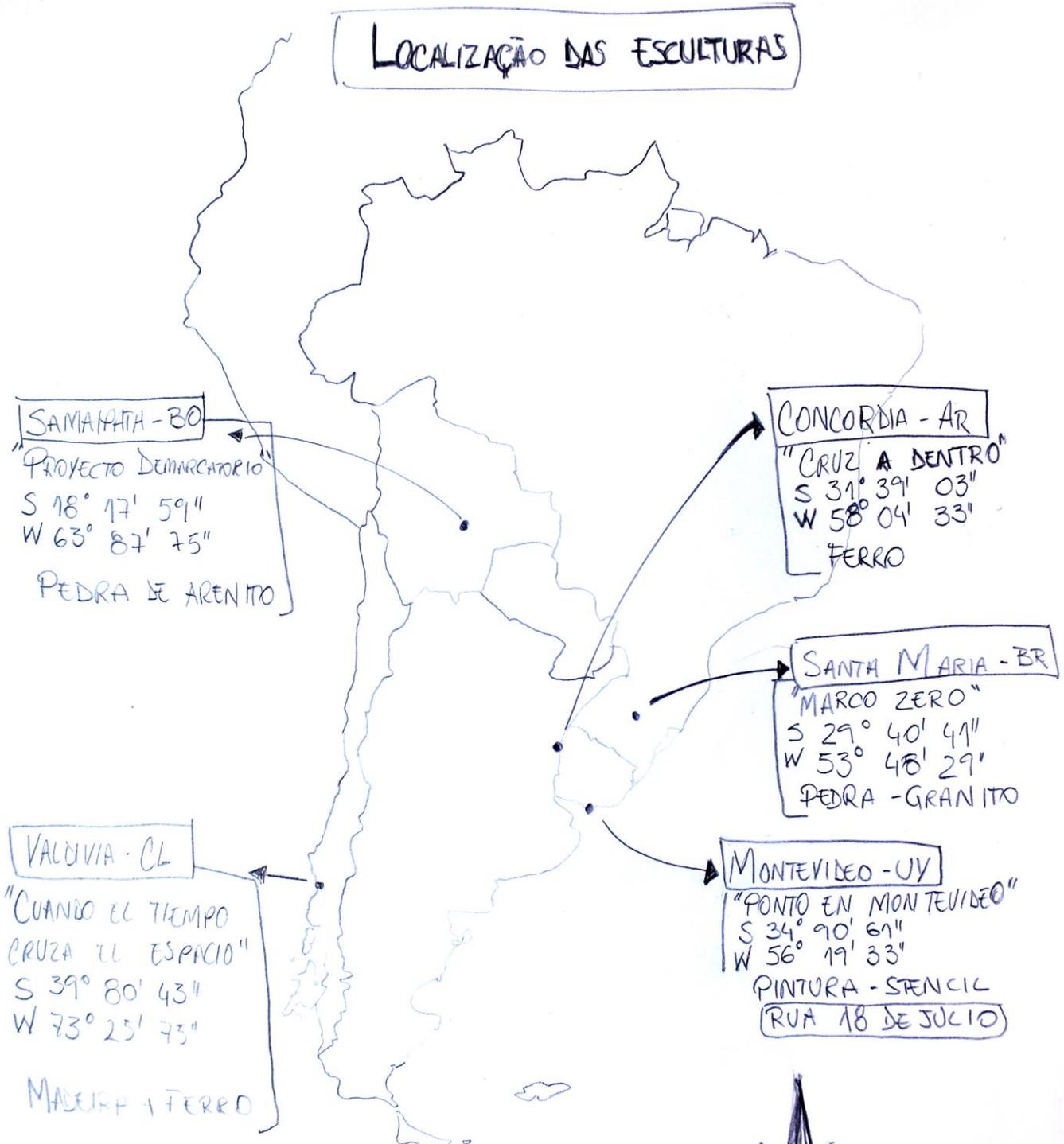
Esta diferença, segundo a crença popular, estaria alicerçada no fato da imagem de referência que foi utilizada pelos indígenas ter em algum momento, se rompido, quebrado suas pontas. Entretanto temos que considerar que há um fazer que passou a ser executado como já dito pelos indígenas, que além das cruzes, deram origem a um movimento cultural, ao qual denomina-se Barroco Missioneiro, com características da arte barroca europeia – por influência das imagens e conceitos estéticos trazidos pelos padres jesuítas - mas sincretizadas com elementos locais/nativos. Este modo de fazer e criar a partir de referências estrangeiras, porém com um olhar local é bastante relevante e dá o tom da cultura que se desenvolveu neste período pela região das missões.

Estes conjuntos de questões vão ser relevantes na produção que será apresentada. Pois como mencionado, isso imbrica relações entre as demarcações, ocupação e definição de territórios, conduzidos por um amalgama cultural entre os religiosos Jesuítas e os Indígenas.

No intuito muito próximo ao relatado acima, de me apoderar de forma simbólica de alguns lugares, é que utilizo de fragmentos visuais deste elemento (cruz missioneira). A escultura é o princípio, um elemento gerador ou propulsor de um pensamento artístico, que me conduz a refletir sobre a relação de meu fazer com o espaço em torno, assim como a inserção de minha obra em determinadas situações ou espaços.

Neste sentido, sim, é possível dizer que este trabalho tenha uma motivação quase primitiva de deixar marcas pelos caminhos percorridos, como se a reafirmar uma trajetória vivenciada e percorrida pelo escultor. Marcas estas que são mátericas, tem peso e qualidades físicas resistivas ao próprio tempo, ficando na maioria das vezes cravadas/ plantadas, encrustadas em um lugar. Mais quais são estes lugares? Como visualizar este trajeto? Estas são questões ao qual tenho interesse, mas para uma compreensão visual, creio que o pequeno esboço do continente americano assinalado com o lugar de cada trabalho, referenciado com sua precisa coordenada - de latitude e longitude – podem auxiliar na compreensão do trajeto desenvolvido até este ponto.

LOCALIZAÇÃO DAS ESCULTURAS



2.1 “Marco Zero”

S 29° 40' 41"

W 53° 48' 29"

Este trabalho situa-se na Gare da Estação Ferroviária da cidade de Santa Maria – RS. Inicialmente ele foi pensado como uma intervenção no espaço público, um *site-specific* que poderia ter uma curta duração. Entretanto as relações de seu processo reconduziram os planos iniciais. Em princípio o trabalho seria elaborado durante o evento Arte#Ocupa¹² – ocorrido na cidade de Santa Maria, com a proposta de ações e intervenções poéticas a partir da antiga estação ferroviária do município, hoje desativada. De fato, neste período o trabalho teve sua primeira ação.

A partir da referência da cruz missioneira e de tantos outros elementos históricos da escultura já discutidos, a proposta centrava-se em retirar seis paralelepípedos de granito do piso de pedra do largo da estação de trem. A disposição das pedras a serem retiradas formam (unidas por uma linha virtual) a figura da cruz missioneira em uma vista aérea, com uma distância aproximada de quarenta metros entre a base e o topo da cruz.

Em cada pedra, seria entalhado um detalhe do trevo que adorna as pontas da figura da cruz. As pedras foram polidas as pedras, para contrastarem com o aspecto rústico do restante do piso e recolocadas em seu local de origem. De alguma forma, a questão essencial do trabalho manteve-se, porém ele ainda se encontra inconcluso dado que foi redimensionado, ganhando outra amplitude e agiu diretamente em minhas práticas seguintes. A forma da cruz, que pela primeira vez figurou em meu trabalho, passou a ser constante na sequência desta produção.

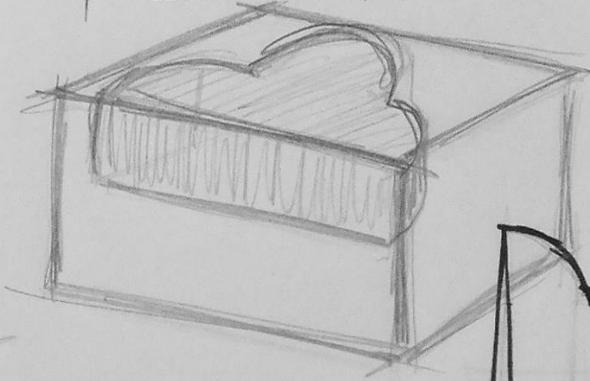
¹² O Arte#Ocupa é um evento internacional de arte, que no ano de 2013 teve sua segunda edição na cidade de Santa Maria. Organizado pelo Grupo de Pesquisa Momentos Específicos e ligado a UFSM, tem como objetivo reunir artistas selecionados a partir das propostas enviadas. De distintas origens a um grande intercâmbio de experiências entre estes artistas, onde cada um deverá realizar sua proposta poética anteriormente submetida a organização do evento.



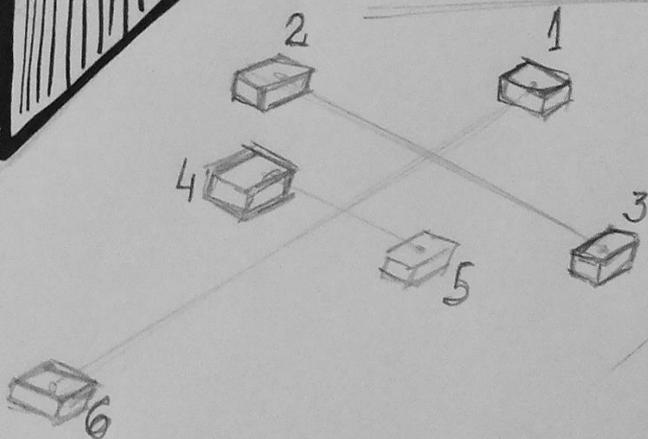
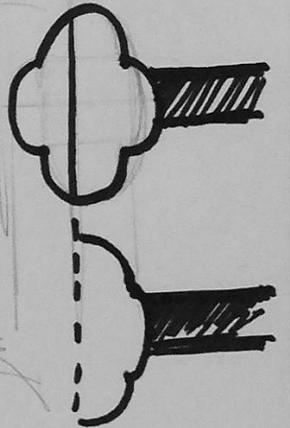
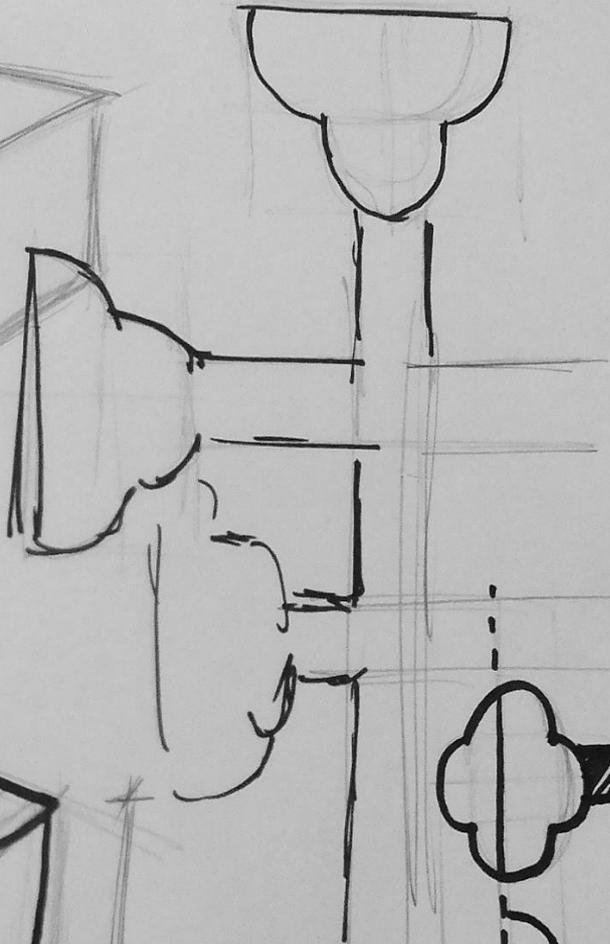
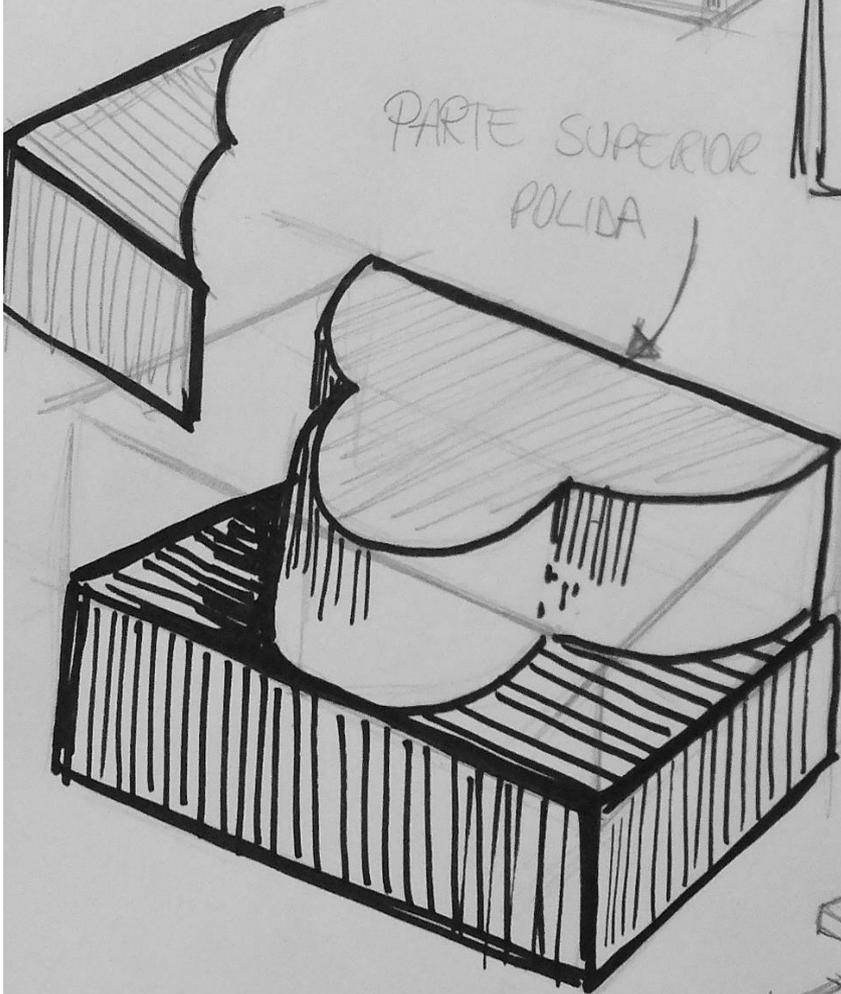
Figura 17 – Imagem que fez parte do projeto de “Marco Zero” apresentado no evento Arte#Ocupa – Roberto Chagas(2013).

Mas “Marco Zero” se construiu de outra forma, mesmo que algumas questões originais tenham se mantido intocadas. Estas questões permeiam por relações da linguagem da escultura e da discussão do monumento. Seu fazer está vinculado ao espaço público, coisa que havia experimentado antes, porém não com a mesma intensidade. O material elegido é a pedra, na escolha do material há uma reafirmação de uma tradição histórica da escultura, o processo de entalhar a pedra, impor ou encontrar uma forma em seu interior, que mesmo o tempo e seus agentes precisarão de tempo para desfigurar.

PEDRA
BASALTO



PARTE SUPERIOR
POLIDA



Mas ocultar, ou dificultar a visibilidade está em termos, presente neste trabalho. Cada pedra retirada foi talhada de forma sutil, procurei ocupar o máximo dos pequenos blocos, para que a forma dos trevos pudesse emergir da totalidade de cada parte. Suas tonalidades cromáticas tornam-se um pouco mais visíveis a medida que o processo de polimento vai avançando, em geral de uma tonalidade terrosa. Mas ainda que mais visíveis quando fora de seu contexto (o piso) tornaram-se quase imperceptíveis em meio a irregularidade do piso quando de volta a seus lugares.

Mas o que resta nesta ação? O lugar de passagem, de embarque e desembarque na estação de trem. A rua, o espaço da escultura, como nos disse Gazitua, de trânsito, movimento, agora recebe um espaço de arte e permanecerá como um também. Neste gesto há uma ação simbólica onde me apodero e ocupo quase a totalidade deste largo com o trabalho. Cada pedra retirada possuía em média 16 x 12 x 12 centímetros, os paralelepípedos quase perfeitos em tamanhos regulares. Mas apesar do pouco volume, permitiram em sua composição ocupar um grande espaço.



Figura 19 – Foto do processo de retirada da primeira pedra de “Marco Zero” - foto: Diego Torrico (2013).

Ao mesmo tempo, cada pedra ocupa um espaço, mas não projeta seu volume, pois encontra-se enterrada, com a parte bruta pressionada contra a terra. Na distância entre uma pedra e outra é pouco provável que alguém visualize qual é a próxima pedra talhada. Isto torna necessário que se percorra com atenção este lugar.. Este trajeto exigirá um tempo, uma ideia de tempo semelhante ao tempo de *Balzac* de Rodin, que também exigia ser circulado. Entretanto o trabalho não se estrutura como um grande monumento heroico, mas relaciona-se com a ideia de uma ou seis lápides, postas sobre o chão, guardando uma memória.

Quando falo desta memória estou me referindo aos demais trabalhos que compõem esta investigação. Em “Marco Zero” a ideia dos marcos fronteirços e das divisas começam a organizar-se no interior do processo poético. Apesar de seu título ser anterior a estas reflexões, o trabalho é o ponto de partida e ao mesmo tempo de retorno. Assim como meu atelier que se localiza no em um antigo armazém lindeiro e este lugar que sempre é meu ponto de partida e chegada, nesta proposta o deslocar-se, estar no lugar passa a ser essencial, para o artista e para o espectador.

Assim, como situar este trabalho? Como torná-lo referente? Como registrar esta ação? Uma fotografia não preenche a exigência de estar fisicamente, encontrar a matéria, poder tocá-la viver a experiência de um espaço de tempo a partir de uma relação com o próprio espaço na busca pelas pedras deixadas encrustadas no piso.

É neste ponto que surge a coordenada GPS¹³, como uma forma de definir precisamente um espaço, o lugar onde encontra-se o trabalho, uma direção ou endereço precisos. Basta olhar o mapa (Figura 10) que podemos perceber como a fronteira de minha região se modificou entre a descoberta da América, e os tratados territoriais conseguintes, como o de Tordesilhas, Madrid e Santo Ildefonso. Mas se por um lado as fronteiras se moveram, por outro as coordenadas continuaram onde sempre estiveram. Os paralelos e meridianos continuam estabelecidos como referências. E o uso de um equipamento de localização via satélite, disponível hoje

¹³ *Global Positioning System* ou Sistema de Posicionamento Global. Equipamento que atua com sinais de satélites marcando pontos através de números de coordenadas de latitude e longitude.

em diversos aparelhos, tornou-se uma alternativa razoável para definir com precisão esta localização.



Figura 20 – Pedra de “Marco Zero” e equipamento GPS apontando a coordenada da Gare/ SM - foto: Roberto Chagas(2013).

Mas o que fazer com uma coordenada? Sendo ela precisa ou não, como um número ou cálculo, é mais abstrata que qualquer forma que se possa entalhar em uma pedra. Em um olhar atento a coordenada só encontra sentido, quando forma uma espécie de triângulo. Entre um ponto zero (o encontro do meridiano de Greenwich com a linha do Equador) a lugar de onde é tirado a coordenada e o satélite que orbitando o planeta consegue definir com precisão o lugar onde se encontra o equipamento. Isto me levou a pensar esta relação triangular entre o ponto zero, “Marco Zero” e a próxima ação.

2.2 “Ponto em Montevideú”

S 34° 90' 61"

W 56° 19' 33"

“Ponto em Montevideú” é um título sem s trocadilhos que já indica sua localização. A capital do Uruguai propõe no interior desta pesquisa meu primeiro deslocamento físico para realizar um trabalho, movimentar-me em direção a algo, dirigir-me, buscar. Estas foram questões que permearam esta ação.

Em contraponto ao “Marco Zero”, o trabalho não se desdobrou pelo embate da materialidade, pelo conflito ou os procedimentos da tradição escultórica. Mas sim, por uma ação de com um molde vazado (*stencil*) pintar uma boca de lobo (*Bocas de tormenta*¹⁴). A figura que carreguei comigo de Santa Maira – da Gare, onde localiza-se meu atelier – era a mesma forma do trabalho anterior, o trevo que se encontra nas extremidades da cruz missioneira. Entretanto a este elemento visual somou-se um novo elemento, uma outra informação. A coordenada GPS, sendo mais preciso – já que é esta precisão que as coordenadas trazem ao trabalho – o código gravado no entroncamento da Avenida *Deiceocho de Julio* com *Julio Herreras y Obes*, é o exato ponto da localização do trabalho anterior – mesma localização de meu atelier, do local onde habito e circulo - S 29° 40' 41" , W 53° 48' 29".

De determinada maneira o que foi feito, foi mais uma vez um processo de apoderar-se de determinado espaço. Impor de maneira sutil (um jogo de coordenadas e uma forma relativamente simples) uma relação deste lugar com outro. Relação que se constrói pelo trânsito do artista entre cada ponto, tornando um lugar referente ao outro.

¹⁴ Boca de Tormenta é como são popularmente chamadas as bocas de lobo, ou tampas de aço que existem nas calçadas e ruas da cidade e que dão acesso aos canais de esgoto da cidade. Mas Boca de Tormenta foi o título do evento, que selecionou diversos artistas para propor trabalhos nestes lugares, em comemoração aos 100 anos do tratamento de esgoto na cidade de Montevideú.



Figura 21 – Imagem de “Ponto em Montevideú” - foto: Roberto Chagas (2013).

Mas que linha é esta que surge entre as duas cidades? Seria uma tangente? Como tencionar este alambrado entre estas duas estroncas¹⁵ e dividir este espaço? A questão de fato não parece estar em dividir ou construir qualquer linha que separe qualquer coisa. Muito pelo contrário, a ação é quase a mesma em ambos os trabalhos, que diz respeito a questões semelhantes de ocupação do espaço. Unir dois pontos, torná-los autorreferentes. Pois se a tinta no chão de Montevideú tiver uma resistência física e permanência frente ao tempo menor que as pedras entalhadas de Santa Maria, onde fica a memória da ação? Como guardar o trânsito do artista? Sendo mais ousado. E se ambos os trabalhos forem partes de um todo?

Então retomo ao que ficou ainda inconcluso em “Marco Zero”. Ao regressar a Santa Maria, umas das pedras, já entalhada recebe nova coordenada, com a localização de Montevideú e do novo trabalho. Com esta coordenada ela está apta a retornar a seu lugar, o piso da Gare. Ela agora, pedra entalhada, polida e gravada

¹⁵ Estronca, no vocabulário popular gaúcho, se refere a uma determinada forma de fixar-se moirões nos cantos ou cada determinada distância de um alambrado. O objetivo desta ação é dar mais sustentação para que os arames de uma cerca possam ficar suficientemente tencionados.

guarda além de sua própria memória a memória de outro espaço. Funcionando como esta *estronca*, de forma que não separa, mas une dois pontos além-fronteiras políticas.

Este trânsito de ir e vir, avançar e retroceder a outro trabalho começa a dialogar de maneira mais próxima com a investigação. O que não está em um lugar específico ou num objeto em si, mas no trajeto, no deslocamento de ir e vir, já presente ou exigido no percorrer cada pedra do “Marco Zero”.

Esta relação que surge entre a coordenada e uma forma de registro contida no interior do próprio trabalho e com características que são inerentes a ele parece definir novos contornos para este trajeto. Registrar e guardar este registro pela localização espacial (GPS) situando um trabalho em relação ao outro, faz com que a ação de adicionar matéria (tinta) a uma calçada de Montevideu possa de fato ser tencionada a categoria da escultura. Uma ação simbólica e que tem como matriz o espaço como meio e principal matéria-prima da escultura.

Uma referência constante para estas ações, tanto de “Ponto em Montevideu”, quanto deste esboço de tencionamento da linguagem da escultura é sem dúvidas Nelson Felix (1954), artista em plena produção, mas imbricado de tal forma em seu processo que muitas vezes se torna complexo olhar ou pensar uma ou outra obra. Este é o caso de Cruz na América (1985-2004), que podemos colocar como somatório entrecruzado de quatro trabalhos, entretanto que se unem em um só, mesmo tratando de partes compostas por materiais e processos distintos, mas um pensamento único e coerente, exigente de um olhar atento.

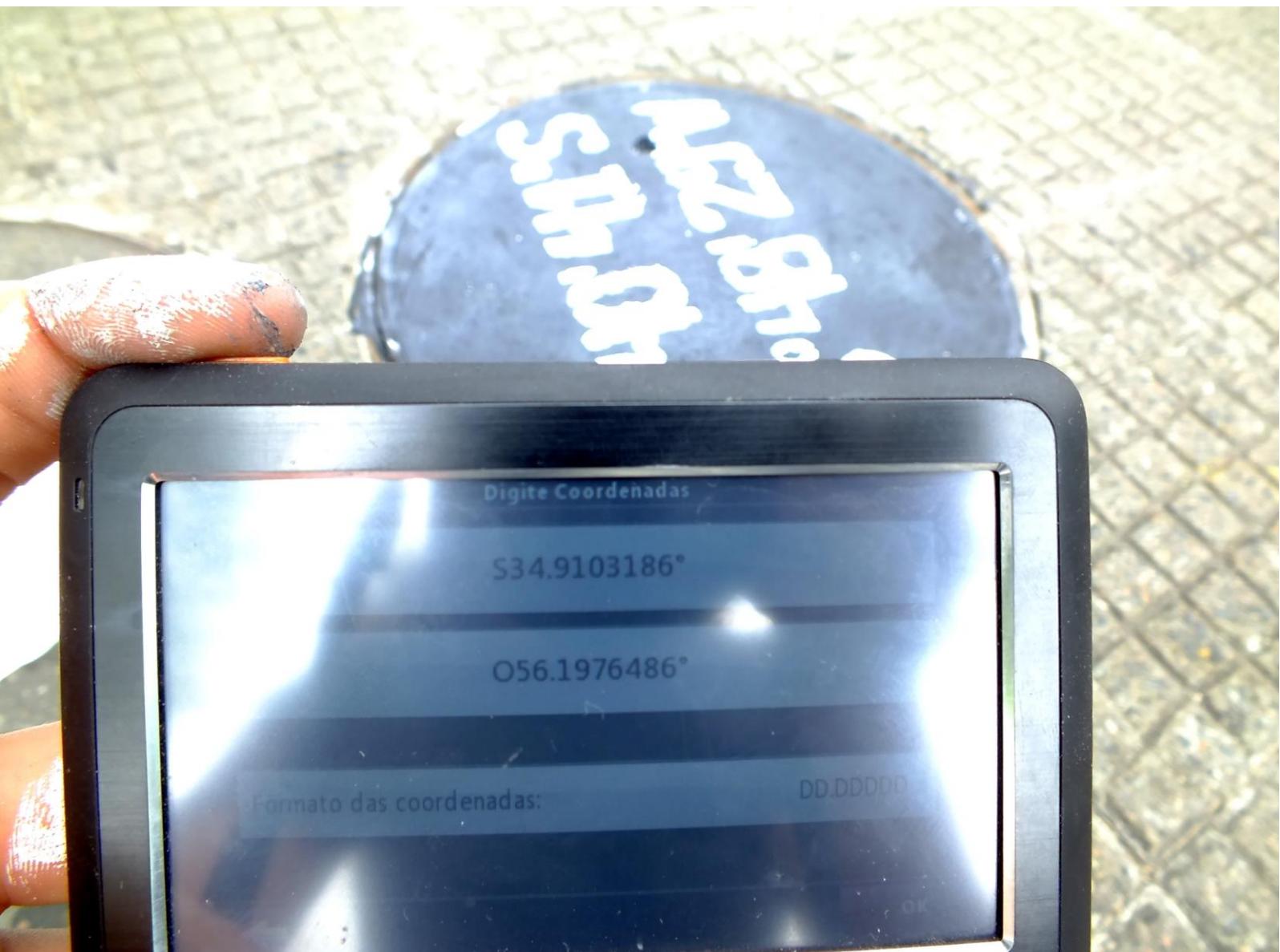


Figura 22 – Imagem do equipamento de GPS com a coordenada de “Ponto em Montevideú” foto: Roberto Chagas (2013).

Nelson Felix, comenta em diálogo¹⁶ com Rodrigo Naves que há uma situação onde se turvam o final de um trabalho e o princípio de outro. Cada um dos quatro trabalhos – *Grande Budha* (S10° 07,833' e W69° 11,193') 1985/2000; *Mesa* (S29° 50,045' e W57° 06,249') 1997/1999; *Vazio Coração/ Litoral* (S04° 37,875' e W37° 29,241') 1999/2004; *Vazio Coração/ Deserto* (S22° 54,214' e W69° 11,193') 1999/2003 – possui sua autonomia própria, seu conjunto particular de relações, sua visualidade e suas próprias camadas de pensamento. Mas, ao mesmo tempo, a ciência do todo e do processo, traz outras camadas de compreensão e significação. Processos estes, que encontram nos catálogos do artista, com uma forma coerente de organização, entre textos, estudos preparatórios, desenhos e fotografias.

Mesmo que este texto, mantenha algumas características científicas, mas ao mesmo tempo com dada liberdade, de caráter poético pelo tema abordado, constitui-se com alguma semelhança (mesmo que distante) ao princípio dos catálogos de Nelson Felix, pois também é uma forma de registro do trabalho que venho desenvolvendo. Onde em virtude das localizações específicas de cada proposta, o trânsito por estes lugares na reconstrução de meu trajeto torna-se quase inviável.

Assim, este texto me interessa mais do que propriamente uma exposição de fragmentos e registros de minhas ações. Principalmente, por que a fotografia ou outros meios que eu tenha experimentado até este momento não satisfazem o desejo que tenho de tencionar o espaço. Parece que sempre a fotografia ou qualquer registro será olhado como uma linguagem fechada em si, para que somente em um segundo momento possa expandir-se para outros campos como as relações espaciais.

16 Nelson Felix em diálogo com Rodrigo Naves, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YkPiyhPXWX4>



Figura 23 - Nelson Felix, Grande Budha
(1985 – 2000).

<http://www.nelsonfelix.com.br/>

Figura 24 - Nelson Felix, Mesa
(1997 – 1999).

<http://www.nelsonfelix.com.br/>

Figura 25 - Nelson Felix, Vazio Coração,
litoral (1999 – 2004).

<http://www.nelsonfelix.com.br/>

Figura 26 - Nelson Felix, Vazio Coração,
deserto (1999 – 2003).

<http://www.nelsonfelix.com.br/>

2.3 “Cuando el tiempo cruza el espacio”

S 39° 80' 43”

W 73° 25' 75”

Em “*Cuando el tiempo cruza el espacio*”, realizado na cidade de Valdivia, Chile o prazer do contato com o material e com os procedimentos do fazer escultórico são retomados. Os materiais disponíveis foram a madeira e o ferro. Ações como: cortar, dobrar, bater, lixar, soldar, oxidar, goivar, olhar e pensar, estiveram presentes no interior deste processo. Realizado dentro do XIX Simpósio Internacional de Escultores de Valdivia, um projeto prévio já havia sido enviado e aprovado pela organização do evento. Medidas, materiais e estrutura para execução da obra em um período de dez dias estavam preparadas. Havia uma possibilidade de adaptações no projeto, mas ao mesmo tempo um acordo de compromisso de concluir o trabalho nos prazos e condições firmadas.

Com sua estrutura formal, referenciada na cruz missioneira minha ação neste lugar foi de determinada forma um processo de execução, de conhecimentos e domínios que me permitiram manipular com algum grau de precisão e acerto a madeira e ferro para construir a escultura. Mas este está longe de ser o centro da discussão deste trabalho. Neste ano o simpósio de Valdivia havia selecionado um grupo de onze escultores vindos de distintos países (Chile, Brasil, Uruguai, Itália, Bolívia e Argentina) e a destinação de cada escultura seria o Parque Saval, que no decorrer das dezoito edições anteriores já conta com mais de cem esculturas, de estéticas, pensamentos e relações bastante dispares.

Então no decorrer da execução do trabalho, começam a surgir meus questionamentos pessoais. Como vou marcar este lugar? O local de destino de minha escultura, ainda que um espaço aberto já se constituía como um espaço de arte, legitimado a quase duas décadas na região. No começo do trabalho cheguei a me questionar sobre uma possível alteração de escala, para que o maior volume e espaço físico ocupado pela escultura pudesse modificar a relação dela com o lugar.

Mas a decisão final, foi de manter a escala prevista.

Quanto as questões de escala Felix, aponta que “*you can solve a scale with the material – Serra¹⁷, etc. - how can you solve this scale through a mental attitude, through situations that you create.*” (Nelson Felix em entrevista a Rodrigo Naves, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YkPiyhPXW4>>). A questão da dimensão da obra teria de ser dada por outra relação. Aumentar o tamanho, fazer com que a escultura se imponha ao espaço não era o objetivo. A intenção não estava em criar ou recriar um marco heroico, um grande monumento, propagar qualquer crença pessoal acima das demais esculturas que já habitavam este mesmo lugar. Existe neste espaço apesar das distinções estéticas ou conceituais de cada obra ou do escultor que ali deixou sua marca, uma aura de convívio, de união e de apesar das diferenças uma clara compreensão de coexistência.

Esta relação é norteadora da investigação. Sim, desejo trabalhar na escala de obras públicas que possam habitar os espaços externos, que estejam ao alcance ou toque do espectador sem restrições, que em sua visualidade possuam determinada solução podendo ser fruídas por elas mesmas. Entretanto, sem ingenuidade e que seu pensamento possa ser acessado de alguma forma. Que o espaço ao qual ela se refere possa ser ampliado e que relações dela com seu espaço ganhem potência poética a cada leitura feita.

Esta capacidade de coexistir em um mesmo espaço (público) um grande número de esculturas, cada qual com sua materialidade, qualidades e características de certa forma remete a questão das lápides de um cemitério, que abrigam e registram os vestígios de tantas vidas. Em geral organizadas uma ao lado da outra, mas que coexistem. Uma escultura não nega a outra nesta relação. Cada obra do parque Saval em Valdívia se relaciona com este lugar, mas não podem ser consideradas *site-specifics*. Entretanto sua relação é de uma ordem que exigiu de cada escultor um trânsito (a deslocar-se) pelo espaço até chegar ao lugar, nele permanecer por determinado tempo em convívio com outros artistas e ali deixar sua obra. Um trajeto que se transforma em trajetória e uma trajetória que fica registrada

¹⁷ Na entrevista, Nelson Felix refere-se ao artista americano Richard Serra (1939) que na década de sessenta começa a buscar o espaço público e amplificar a escala de suas obras, utilizando com frequência materiais industriais, principalmente as chapas de aço.

nesta escultura.

Evidente que para esta investigação, além destas características que podem ser consideradas gerais nas obras deste lugar existem outras específicas, que se construíram no processo da obra aqui discutida. Se nos trabalhos previamente mencionados a questão estava em ocupar/demarcar um determinado lugar, esta também foi a questão em Valdivia. Todavia, as possibilidades de um retorno as questões da tradição escultórica (materiais e materialidade) e a condição de instauração de uma escultura de caráter e visualidade moderna podem turvar frente ao todo do trabalho.

Em “*Cuando el tiempo cruza el espacio*” o mesmo procedimento de Montevideú é adotado. A coordenada GPS do lugar da obra é registrada, enquanto na escultura fica registrada a coordenada de Santa Maria, da Gare e do “Marco Zero”, formando mais uma *estronca* deste alambrado que vou erguendo pelo continente americano em meus trajetos. Novamente sem divisar ou considerar fronteiras políticas, mas unindo lugares e uma nova relação destes espaços pelo trajeto do escultor e pelas marcas deixadas em cada local. No retorno a Santa Maria, o procedimento também é semelhante ao do retorno de Montevideú. Mais uma das seis pedras de “Marco Zero” recebe a gravação precisa coordenada de do parque Saval e da escultura que permanece em terras chilenas.

Então, tenho até então três visualidades e procedimentos técnicos distintos em cada trabalho apresentado. Mas o que começa a ganhar corpo são os processos mentais e os procedimentos de pensamento no corpo dos trabalhos, que vão formando um conjunto de coerência não necessariamente estético ou composicional, mas na ação de demarcar, tomar para si e buscar uma alternativa para pensar as questões inerentes ao espaço. Que espaço é este que estou trabalhando? Não se tratam dos lugares em si, nem tampouco das escolhas destes lugares, que de fato não são elegidos, mas oportunizados.

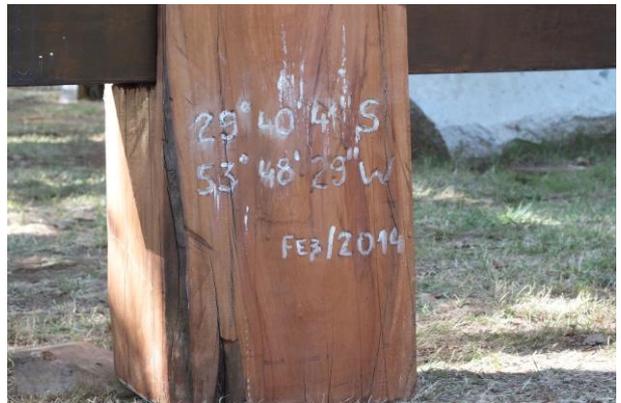


Figura 27 - Imagem de “Cuando el tempo cruza el espacio” - foto: Roberto Chagas (2014).

Figura 28 - Detalhe da coordenada gravada na escultura “Cuando el tiempo cruza el espacio” - foto: Roberto Chagas (2014).

Figura 29 - Transporte da escultura “Cuando el tiempo cruza el espacio” - foto: Roberto Chagas (2014).

Figura 30 - Processo da escultura “Cuando el tiempo cruza el espacio” - foto: Catiuscia Dotto (2014).



Figura 31 – “Cuando el tiempo cruza el espacio” um ano depois de sua instalação no Parque Saval – foto: Karen de los Santos (2015).

2.4. “Cruz a dentro”

S 31° 39' 03”

W 58° 04' 33”

Dando continuidade à investigação e já de uma determinada maneira, com um foco mais específico de ação é que foi elaborado o projeto de “Cruz a dentro”. Executado na cidade de fronteira de Concórdia-AR, cidade esta que traz em sua origem ter sido o último porto no curso do Rio Uruguai, ponto de chegada de embarcações de médio porte, por onde muitos padres Jesuítas desembarcavam para seguir o restante de suas jornadas até as reduções.

Então a proposta de “Cruz a dentro” manteve ainda a referência formal da cruz missioneira, porém composta por seis peças separadas, que fixadas ao chão formam as extremidades da cruz. Cada parte, se trata de um volume construído com chapas de ferro recortadas e soldadas. Todas as partes são idênticas, nas quais a primeira peça recortada serviu de molde para as demais. A forma utilizada, como em “Ponto em Montevideú” foi o trevo das extremidades da cruz.

O ferro soldado e oxidado traz um aspecto de peso, um grande volume de cento e vinte centímetros de largura por setenta centímetros de altura, que fixados ao chão ocupam uma área de aproximadamente doze metros de comprimento por seis de largura. Como as peças se organizavam em uma forma muito semelhante a um oval e suas alturas são regulares, o que temos é uma delimitação clara de uma área interna da escultura. Este espaço interior (no centro do conjunto de volumes de ferro) convida a que se entre neste espaço. Apesar da dimensão ampliada, a escala não se perde. O trabalho continua dentro de uma escala humana. Pois cada parte não se impõe ao observador como maior ou menor, mas dialoga em volumetria que aliada aos espaçamentos sugere inclusive uma espécie de mobiliário urbano.



Figura 32 – Roberto Chagas no processo da escultura “Cruz a dentro” - foto: Catiúscia Dotto (2014).

Figura 33 - Autor fazendo a gravação das coordenadas em “Cruz a dentro” - foto: Catiúscia Dotto (2014).

Figura 34 – Peças de ferro de “Cruz a dentro” soldadas e oxidadas, aguardando instalação - foto: Roberto Chagas (2014)



Figura 35 - Roberto Chagas, peças de ferro de “Cruz a dentro” soldadas e oxidadas, aguardando instalação -foto: Roberto Chagas(2014).

A horizontalidade deste trabalho e a não existência de qualquer base aproxima o espectador, lhe oferece e convida para um contato direto com a materialidade, enquanto a inscrição gravada com solda em uma das peças, traz novamente a referência de “Marco Zero”, oferecendo uma possibilidade de amplificação deste espaço. Retomando a coordenada GPS, a precisa localização do Parque General Las Heras de Concórdia é retirada e mais uma vez gravada em uma das pedras de Santa Maria.

A relação de escala em sentido volumétrico não foi o centro das questões, mesmo quando sempre tive clara a intenção de não realizar projetos verticais, ou de escala física capaz de intimidar o espectador. Assim a relação que busco construir com o espaço é mais ampla que esta ideia primeira de uma relação direta com o os lugares e com a escultura em si. Esta relação está em um espaço mental, em uma ideia de distancias percorridas, e na curiosidade potencialmente guardada de se descobrir outra escultura deste mesmo conjunto em outros lugares.

Como estes trabalhos em sua totalidade foram construídos em eventos de arte, onde um grupo de artistas e suas propostas eram selecionados para desenvolver suas obras, em geral em lugares de circulação de grande público onde contato direto com pessoas de distintas formações era constante. As perguntas eram das mais diversas ordens, sobre questões culturais, políticas ou até mesmo sobre preferências no futebol. Mas quando a coordenada GPS aparecia em alguma parte, das formas relativamente simples geralmente as perguntas se calavam por alguns momentos, e logo eram seguidas por: *“A que lugar se refere?”* ou *“Esta coordenada é daqui?”*

Estas questões sempre em impressionaram, pois nunca julguei que esta compreensão de caráter tão abstrato de domínio da geografia e mais precisamente da cartografia fossem tão comuns. Podemos não saber através da informação exatamente a que lugar se refere tal coordenada. Mas conseguimos compreender que ali existe uma relação direta que aponta um lugar. É claro que pode ser autorreferente, ou seja, a coordenada do ponto, gravado nele mesmo. Mas parece que este jogo, de olhar para um volume e pensar que nele há um endereço, uma

localização que não temos a precisa certeza do que ou onde é, altera de forma sensível a percepção do objeto, e por consequência a percepção do espaço.

Na relação da coordenada não se trata propriamente de um desafio de “*Que lugar é este?*”, mas de propor uma outra forma de espaço. Resolver este desafio depende praticamente de acesso a informação, internet ou algum dispositivo GPS. Perceber este espaço é imaginar que relação há entre um e outro ponto, e é assim que constrói a escala do trabalho, que não é volumétrica, mas espacial.

A ideia de trabalhar as relações do espaço, não estão mais calcadas no objeto, mas gravadas nele. Não é apenas o objeto que modifica o espaço, mas o que existe nele, uma coordenada. O espaço toma uma dimensão mais significativa, ampliada de qualquer espaço que uma escultura possa tomar/ocupar. A relação que se constrói é outra. O objeto, escultura, que me impulsionou a pensar o espaço é apenas a primeira ligação de quem observa este objeto para perceber o espaço. Os materiais, procedimentos e uma série de outras discussões deixam evidente que não são tomadas aleatórias, mas encontram-se sempre em permanente diálogo com a arte e sua história, mais precisamente as questões que se desdobraram ao longo dos tempos nas questões discutidas pela escultura.

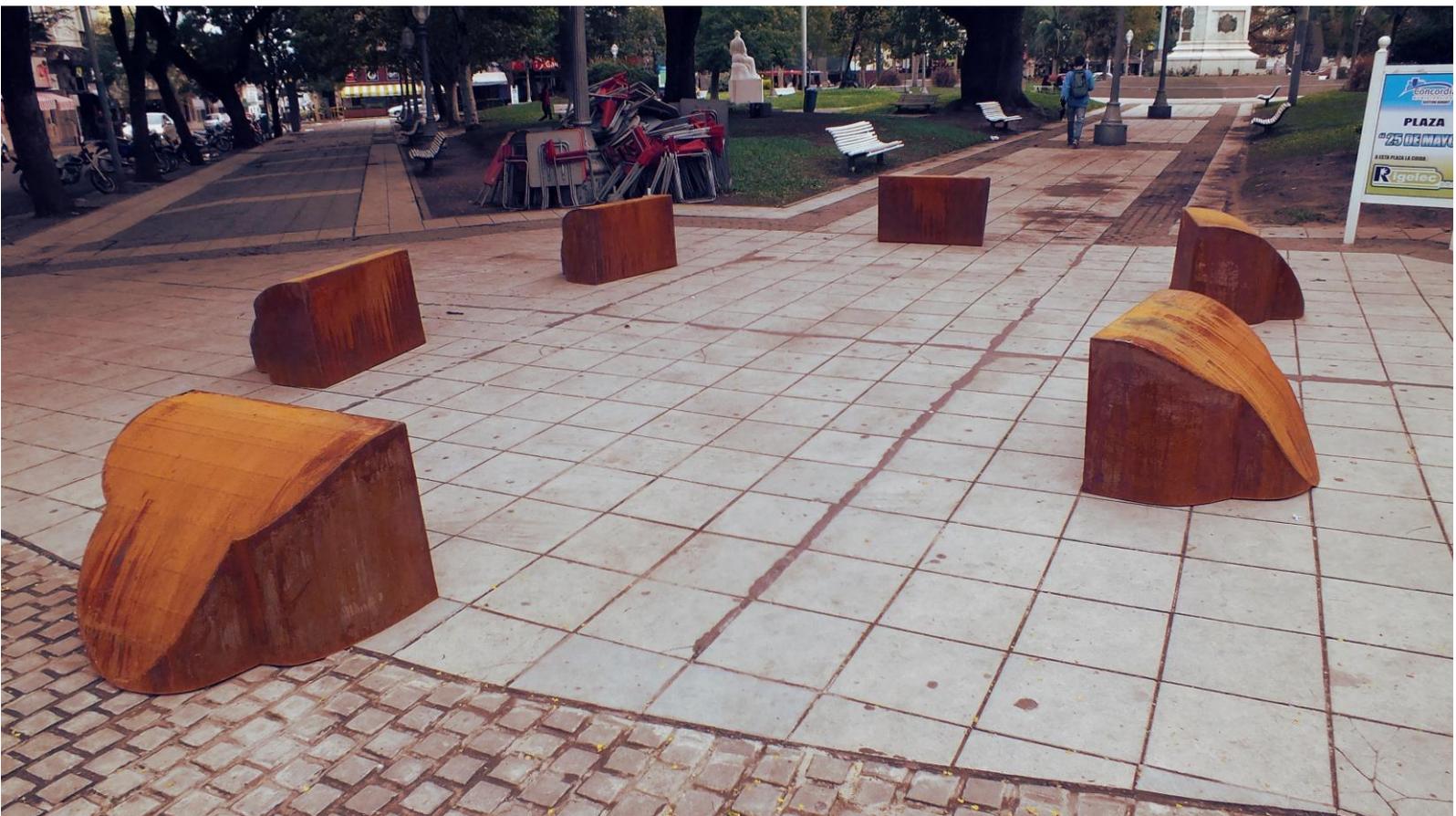


Figura 36 - "Cruz a dentro" - foto: Roberto Chagas (2014).

2.5 “Proyecto demarcatório nº IV”

S 18° 17' 59”

W 63° 87' 75”

O “*Proyecto demarctório nº IV*” origina-se de um grupo de esboços e estudos elaborados para distintos materiais, alguns esboços para combinações de madeira, pedra ou ferro e outros como este, especificamente para um material (entalhe) em madeira ou pedra. Selecionada para a *IV Bienal de Escultura en Piedra*, organizada pelo Museu Nacional de Belas Artes da Bolívia, a escultura foi entalhada em pedra de arenito de dureza média, porém não compatível com polimento. O evento no qual este trabalho foi elaborado apesar de seu caráter bienal, tem a característica de ser itinerante, elegendo cidades ou povoados históricos no país. A cidade que recebeu a bienal no ano de 2014 foi Samaipata, a dois mil e quinhentos metros de altitude e distante cem quilômetros de Santa Cruz de La Sierra.

Estas características de determinada maneira não me foram tão relevantes na escolha do projeto, entretanto uma peculiaridade do local fez com que o projeto fosse alterado. Esta foi a mesma característica que fez com que Samaipata recebesse a bienal de escultura. Este lugar específico encontra-se em um entroncamento ou espécie de limite entre três distintos relevos. A leste e nordeste, se tem a selva amazônica, a noroeste e oeste o princípio das terras altas ou altiplanos que chegam até as cordilheiras, em direção sul, chega uma vegetação baixa e de coloração distinta que indica a região do Chaco - limites geográficos que em meio a altitude eram visualmente percebidos.

Estes limites propiciaram um entroncamento entre diversos caminhos que cruzaram este território. Caminhos abertos e mantidos pelos pré-colombianos de etnias como guaranis, incas entre outras culturas mais antigas que ali deixaram uma grande marca, hoje conhecido como “*El Furte de Samaipata*” (uma grande rocha que emerge do chão, do mesmo tipo e formação que a pedra que me foi dada para entalhar meu projeto). Esta fortificação é considerada a maior pedra entalhada do continente americano, medindo aproximadamente duzentos e vinte metros de

comprimento por sessenta de largura. Para um escultor, conhecedor do fazer e das tecnologias disponíveis no período (1400 a 1550 D.C.), ver uma rocha destas proporções entalhada é magnífico. Um ação coletiva de gerações modificando e marcando um lugar de uma forma capaz de transpassar séculos. Não posso negar que qualquer escultura nesta região é diretamente afetada por este lugar. Elaborada no mesmo material de maneira mais evidente ela é absorvida por este grande monumento que é o forte.



Figura 37 – Forte de Samaipata - Sítio arqueológico em Samaipata/ Bolívia - foto: Roberto Chagas (2014).

Então, em diálogo com o curador da bienal foi proposto um outro projeto, que julguei mais adequado dada a minha percepção para o lugar. Como já mencionei, não defino estes trabalhos – aqui discutidos - como um *site-specific*, mesmo que a relação do lugar tenha me feito repensar o projeto original. O projeto elaborado para Samaipata poderia ter sido executado em tantos outros lugares, dialogando de distintas maneiras com os outros espaços. Ele não diz respeito a este lugar especificamente, a escultura aconteceu ali e naquele lugar ficou.

A proposição apresentada, manteve-se formalmente ligada a um fragmento da cruz missioneira. Mas em meio a esta cidade que respira este sítio arqueológico, optei por entalhar uma parte da pedra, deixando outra parte natural, sem qualquer ação minha. E de forma semelhante ao procedimento de “Marco Zero” cravar uma parte no chão, como se o que é dado a ver fosse – de forma semelhante ao forte –

um fragmento arqueológico.

Em meio a este processo e ao fazer – entalhar, desbastar, subtrair, observar, desenhar e voltar a olhar – percebi esta constante relação com o chão, com estar fixado no piso, mesmo que no caso de “*Proyecto demarcatório nº IV*” a volumetria pequena sugerisse algum tipo de elevação, para uma visualização mais adequada da forma. Mas se minha relação não é meramente formal e o que busco tratar é o espaço e as reflexões que estabeleço com este a partir da escultura. Estar no chão e em posição de equilíbrio muito tênue me remete novamente ao “Marco Zero”, que tampouco se entrega visualmente em um primeiro olhar.



Figura 38 - Roberto Chagas no processo de "Proyecto demarcatorio nº IV" - foto: Catuscia Dotto (2014).

Figura 39 - Roberto Chagas no processo de entalhe de "Proyecto demarcatorio nº IV" - foto: Catuscia Dotto (2014).

Figura 40 - Roberto Chagas no processo de gravação em "Proyecto demarcatorio nº IV" - foto: Catuscia Dotto (2014).

Figura 41 - Roberto Chagas no processo de gravação em "Proyecto demarcatorio nº IV" - foto: Catuscia Dotto (2014).

Entretanto, apesar da posição inclinada da escultura, o seu empraçamento sobre um gramado aliado ao material, forma e a gravação das letras é que lhe aproxima formalmente de uma lápide, este elemento que guarda simbolicamente a memória de um fato do local que revela a existência temporária de um indivíduo. A coordenada, gravada em Samaipata, foi a mais explícita e a mais evidente deste circuito de trabalhos. Ganhou visibilidade e adianta-se a própria questão da forma, estando em destaque é o foco do olhar do espectador, creio que é a primeira questão a desencadear o processo de questionar-se sobre *o que é? Onde é?*

A coordenada gravada nesta escultura remete a localização. Mas tanto de um espaço, como de uma relação temporal, pois os mesmos códigos que utilizam-se – algarismos arábicos / numerais – são os que comumente nos definem as datas. Mas mais precisamente, usa-se nas coordenadas as sequências de “ ° ” graus; “ ’ ” minutos e “ ” ” segundos – uma relação permanente e direta com a temporalidade.

Foi mantido nesta escultura o procedimento de tomar a coordenada, neste caso do *Parque Aeronáutico* (onde ela foi instalada) de S 18° 17' 59" e W 63° 87' 75", que ao retornar em meu trajeto a Santa Maria, foi novamente gravado em mais uma das pedras de “Marco Zero”. Com isto, já são quatro ações que foram deslocadas de Santa Maria em distintos lugares do continente americano. Quatro países e algumas fronteiras transpostas. Um trajeto que não posso medir em tangentes. Mas um espaço que exige do escultor um tempo, para ser percorrido, para estar e fazer. Fazer motivado pelas reflexões que surgem do embate com a matéria, com o limite do espaço, do bloco, da escala física ou das diversas relações que se impõem a cada espaço e circunstância experimentada.

O pensamento que antes se alicerçava na escultura quanto compreensão de procedimentos sobre alguns materiais, expande-se para um trajeto e uma forma de pensar e perceber o espaço. O espaço talvez seja a matéria-prima fundamental e seu principal procedimento parece se localizar num conjunto entre o pensamento desenvolvido a partir dos movimentos/trânsitos adotados pelo artista na construção de seu trajeto.



Figura 42 - "Proyecto demarcatório nº IV" - foto: Roberto Chagas (2014).

3 A ESCULTURA E A DEMARCAÇÃO

Então, no conjunto de relações apontadas até aqui, residem uma série de decisões que influenciam diretamente nos processos de elaboração de cada trabalho, assim como nas questões que se referem a instauração da obra. A relação de demarcar o espaço que é buscada a partir das questões do volume do material, seu caráter de solidos, peso e densidade. Características físicas que podem diretamente ser relacionadas as questões da escultura e do monumento.

Existe não apenas em uma, mas em todas as esculturas produzidas diversas camadas de pensamento que se somam em cada situação, fruto de reflexões e decisões internas do trabalho, dessa maneira a forma e caráter material das esculturas começa a ganhar novos horizontes. No tempo que demanda para este processo, há uma pequena fissura indicada pela coordenada GPS gravada em cada trabalho, que pode ampliar a relação perceptiva do indivíduo com o objeto. Ora, a coordenada gravada em cada lugar nos remete a outro lugar. Logo o trabalho para ter uma visualização completa, exige mais tempo, mesmo que uma fração de segundos para que nossos sentidos se desestabilizam em busca deste outro lugar, ou um longo período para empreender a jornada de se chegar até outro ponto. Logo o que vemos (objeto) não está visto por completo, sempre haverá mais para ser olhado.

No caso do trabalho que apresento aqui, pode se construir imagens **de cada escultura**, armazenar questões referentes a uma ação e outro trabalho na memória. Construir com cada fragmento este todo da obra, de maneira semelhante como está unido no corpo deste texto. Mas ver de forma integral o trabalho realizado é de certo modo um paradoxo.

Esta impossibilidade é recorrente na história da arte e da escultura. Seja no Balzac de Rodin, que com seu corpo encoberto por um manto não permite que possamos olhar de forma total a peça. Isso faz com que percorramos seu perímetro, buscando mais informações sobre este corpo modelado, conforme nos aponta Morris em seus escritos quando comenta esta obra a definindo como:

[...] Um grande e ambíguo monstro: uma figura maciça coberta por um manto pendurado frouxamente. Esses traços que dão ao corpo sua identidade, que permitem examiná-lo em busca de informações a respeito de postura, sexo, altura, atividade, etc., encontram-se completamente obscurecidos pela capa. [...] Automaticamente nos movemos em torno da figura para obter mais indícios do corpo escondido. (MORRIS, 2001 apud FERREIRA; COUTRIN, 2006, p. 409 -410).

Neste movimento nossos olhos fixam imagens, e o sabido é que se observamos a parte de trás, logo nos falta a da frente, e se observamos a da frente estamos impedidos de observar as demais. Este jogo de impossibilidade de uma completa visão parece fazer parte da escultura. A exigir um deslocamento até que nos demos por convencidos momentaneamente desta impossibilidade de olhar o todo: olhamos sempre para um fragmento.

Nelson Felix em Cruz na América (Figuras 22, 23, 24 e 25), parece propor exatamente o mesmo jogo, assim como o tencionamento que venho tentando desenvolver. Assumir e deixar mais evidências da completa impossibilidade de se observar uma escultura somente do espaço que ocupa. Exigindo um outro tipo de percepção espacial de quem olha. Uma percepção que vai além do olhar e exige relações de presença e tempo frente a obra – seja como objeto ou pensamento.

Robert Morris retomando estas questões, mesmo defendendo a escultura como um objeto específico, e completamente esvaziado de tudo que não fosse seu próprio sentido acaba por apontar uma relação entre o objeto e o espectador, onde mesmo defendendo a relação do objeto, diz:

A experiência da obra se faz necessariamente no tempo. [...] Algumas dessas novas obras ampliaram os limites da escultura ao acentuarem ainda mais as condições em que certas espécies de objetos são vistas. O próprio objeto é cuidadosamente colocado nessas novas condições, para não ser mais que um dos termos da relação. [...] O que importa no momento é alcançar um controle maior da situação. [...] se quisermos que as variáveis (*variables*) – objeto, luz, espaço e corpo humano – possam funcionar. O objeto propriamente dito não tornou menos importante. Apenas, ele não é suficiente por si só (MORRIS, 1966, p. 90 apud DIDI-HUBERMAN, 1998. p.66- 67).

Então como resolver esta equação onde o objeto a nossa frente não é suficiente por si? Onde ficou o problema do minimalismo em relação ao uso do

espaço? Parece que neste sistema ficaram algumas fendas, fendas estas que o filósofo Didi-Huberman¹⁸ (1953) vai buscar as raízes deste problema de ver e se relacionar como o objeto e com o que vemos, trazendo duas situações que ele nomina como *homem da tautologia* e o *homem da crença*. Seu exemplo, trata-se de uma tumba e ilustra bem algumas questões já abordadas neste texto. Segundo o autor em sua fábula duas situações desdobram-se frente a este episódio. Para isto é necessário que tenhamos bem claros que esta tumba, mais ou menos entalhada, decorada ou não, de pedra ou madeira é na verdade um volume que guarda um vazio. Segundo o autor, este vazio refere-se ao corpo esvaziado de vida, uma latente inevitável de toda a matéria orgânica. Este corpo esvaziado de vida de uma forma ou outra não nos olha e nos devolve seu olhar como se fora um espelho de um tempo futuro – guardando a matéria putrefeita sob o este volume de pedra.

Frente a esta situação, o homem da crença, aquele que não viu, mas acredita na ascensão e ressurreição de Cristo, mesmo não tendo encontrado seu corpo em sua tumba, não vê o vazio. Este acredita que aquele corpo ali esvaziado – semelhante ao seu – está apenas à espera do julgamento final. Há um conforto nesta imagem, de uma salvação ou redenção. Mesmo que de forma oposta a esta ideia de salvação, a mesma crença projeta a ideia de inferno ou purgatório. A crença segundo o autor, dissipa-se por toda a cultura cristã ocidental, nas diversas imagens onde a morte é encarada como uma passagem, um estado transitório onde a alma não mais habita o corpo, libera-se do volume físico para viver na plenitude eterna. De certo modo esta crença seria responsável por toda cultura ilusionista da pintura.

No outro caso o homem tautológico olha para esta tumba, volume – que poderíamos dizer escultórico – e ao olhar nega tudo que não esteja à vista. Vê apenas o volume, não o vazio de seu interior. Um rigor que vai encontrar espaço na arte dos minimalista dos anos 60/70, nos volumes tridimensionais esvaziados de qualquer significado que não eles próprios. Uma tentativa de solução em negação a toda a tradição da pintura ilusionista europeia. Da escolha dos materiais atemporais

¹⁸ Georges Didi-Huberman, autor de entre outros trabalhos do livro *O que vemos, o que nos olha*, 1998. Onde na sequência do parágrafo abordo questões referentes ao segundo e terceiro capítulos desta obra denominados, *O evitamento do vazio: crença e tautologia* e o *Mais simples objeto a ver*.

(nas marcas que não sofrerão a ação do tempo – inox, cobre, resina, compensado) as suas qualidades contemporâneas e impessoais, materiais de uso da indústria. Com isto o próprio tempo do trabalho é o presente, na mesma ideia de um presentidade. Porém como vimos:

Os pensamentos binários [...] são por tanto incapazes de perceber seja o que for da economia visual como tal. Não há que escolher entre o que vemos (como uma consequência exclusiva num discurso que se fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, pensar a oscilação contraditória em seu movimento (DIDI-HUBERMANN, 1998. p.77)

Qual seria esta contradição minimalista? Para Didi-Huberman (1998) parece estar claro que esta postura aparentemente tautológica não foi suficiente na argumentação destes *objetos específicos*. Pois a presença do outro e a relação entre o espectador, objeto e o espaço é que acabaram por compor o todo, este todo tão perseguido, e segundo Morris indivisível.

Retomo as questões de minha investigação, ainda que este todo das cinco propostas apresentadas neste texto (no interior do segundo capítulo) não tenham um título específico e tão pouco tenham encontrado qualquer tipo de conclusão que as deixe claras para serem vistas. O que interessa é a exigência deste olhar inquieto entre a crença e a tautologia do objeto, pois aí poderá residir a capacidade de construir esta relação outra do espectador e mesmo da obra com o espaço.

Esta outra relação que se está buscando, não se trata de um olhar objetivo e em primeira mão uma análise formal sobre o objeto. Buscamos sim, um olhar que transpasse as questões tautológicas. Este olhar que pede voz ao espectador quando este, lê as informações gravadas nos volumes (as coordenadas do GPS). Esta voz, é a minha própria palavra, a dizer minha origem Santa Maria/ RS/ Brasil – “Marco Zero” ou um destino a reverberar por entre os trajetos que foram construídos no Urugway, Argentina, Chile e Bolívia e ali ficaram demarcados.

Estes trajetos ainda não são registrados ponto a ponto, como noutrora descreveu Gazitúa, que em companhia de Irineu García percorreu partes inóspitas do território americano com uma proposta muito semelhante a que trago neste texto. Deixar registros humanos – demarcar os espaços, através suas ações nestes espaços. No texto “*El hombre marca su espacio*”, além é claro dos lugares por onde estes dois escultores passaram, Gazitúa descreve com alguns detalhes esta ação, dizendo:

En 1992, a bordo de una balsa, en la mitad del río Paraná y en medio de la fuerza de sus aguas, reiteramos con Irineo García la intuición de trabajar en el espacio público [...] en la medida del posible demarcar escultóricamente el territorio americano. [...] tremenda tarea la asumida en la mitad de esse río gigante, en el centro de Sudamérica; río indemarcable por su corriente. [...] en los últimos 15 años muchas veces durante expediciones culturales, a lomo de mula y por senderos imposibles, buscamos demarcar en algo sus imensas montañas (los Andes) (GAZITÚA, 1998, p. 91-92).

O centro desta ação também não estava no objeto mas parece estar mais na ação de percorrer e criar um trajeto quase linear de ponto a ponto, parada a parada. Estas ações primeiras ocorridas no ano de mil novecentos e noventa e dois, poderia sem dúvidas ter tido muitos ecos, em outras tantas expedições que cortassem a cordilheira, se embretassem em meio a selva amazônica ou ainda nos desertos do norte chileno. Mas se seus desdobramentos não foram de cunho somente escultórico ou demarcatório em sentidos geográficos, foram sim ações poéticas e simbólicas, suficientes para colaborar com a constituição de meu processo artístico. Este desejo claro de demarcar espaços, cruzar os caminhos talvez em essência seja o mesmo. Se a paisagem destes lugares se manteve praticamente intocada (respeitada), por outro lado estes escultores foram também demarcados por suas experiências nestes lugares.



Figura 43 – Demarcações de pedra deixadas na cordilheira dos Andes por Francisco Gazitúa em suas expedições culturais. (Gazitúa. *El hombre marca su Espacio*. 1998).

Figura 44 – Túmulos de pedras demarcatórios deixadas na cordilheira dos Andes por Francisco Gazitúa em suas expedições culturais. (Gazitúa. *El hombre marca su Espacio*. 1998).

Intriga-me que Gazitúa volte no mesmo texto a questão de construir estas pilhas de pedra. Estes túmulos primitivos, de pedra empilhada (figura 51 e 52) não abrigaram corpos físicos, mas simbólico. Também não romperam a paisagem já devastada, como fez Smithson em seu *site-specific*, Espiral-Jet (figura 13), mas respeitaram os espaços, talvez aceitando a limitação de uma obra efêmera, mesmo que de pedra, pois até as pedras mais duras gastam e mudam suas formas, em

resumo, parece que mesmo tratando-se de demarcar o espaço, voltamos sempre a uma questão de tempo (coordenadas medidas em minutos), e o tempo é uma questão de escala percorrida. Percepção de uma forma em relação a outra forma onde esta se encontra. Então temos novamente a questão do objeto, em seu lugar e em relação ao lugar. Se relacionamos um objeto em um lugar a outros lugares, logo ampliamos drasticamente a noção destes espaços e criamos uma nova situação de percepção desta escala, cada vez mais ampla.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação foi fruto de uma longa investigação, porém está longe de ser a conclusão ou apontar qualquer verdade. O foco deste trabalho está em levantar as possibilidades que visem tencionar e problematizar algumas questões da arte, mais especificamente da linguagem da escultura na contemporaneidade. Tendo o foco deste trabalho migrado drasticamente de um princípio que se baseava em questões técnicas metodológicas da escultura, compreendo que a maior riqueza desta investigação se encontrara nas possibilidades surgidas e nas discussões que se construíram ao longo deste trajeto.

Ficou evidente algumas lacunas a serem exploradas no interior da pesquisa. Mas me parece que isto acontece muito em arte. Ao passo que se consiga algo perfeito e muito ajustado, logo a discussão se abre e bifurca na própria obra. No processo poético e em minha trajetória sempre olhei para uma escultura para pensar o fazer da próxima escultura que iria realizar. Duchamp (1887-1968) aponta este fator de impossibilidade como “coeficiente criativo” de. E este texto certamente terá seus desdobramentos, seja em escrito derivados dele ou mesmo na continuidade desta investigação. Como em “Marco Zero”, creio que este trabalho por um período será meu ponto de partida e de chegada, em um trânsito muito semelhante ao que tentei estabelecer em minha prática escultórica. Em um constante processo de modificação.

Como já mencionado, o foco desta investigação sofreu uma drástica mudança, que não foi externa, mas conduzida por um olhar atento, ao que estava desenvolvendo-se. De certa forma se os procedimentos de entalhe (desbaste, subtração) que era o foco inicial, não se desdobrou somente sobre a pedra e a madeira, mas foi contínuo e profundo na lapidação dos objetivos e objeto de estudo, que esteve sempre relacionado ao espaço e suas questões. Como se esta investigação fora construída em um contínuo processo de subtração do que não era o objetivo poético, já que por tantas vezes foi difícil definir o que era o objeto de pesquisa, mas sempre tive claro o que não era este objeto. Pensar o espaço, exigiu antes de mais nada experimentá-lo, e para isto tive de abandonar alguns

preconceitos e assumir questões que vão além do meu fazer com a materialidade. Sentir o espaço neste trânsito que construí por diferentes lugares, bem como a tentativa de reconstruí-lo quanto trajetória no corpo deste texto foram desafiadores.

O dialogo buscado com outros artistas e suas trajetórias foram decisivos para o amadurecimento que se processou, no interior do discurso do trabalho e nas sucessivas camadas que foram se somando após as questões intuitivas primeiras. Rever a trajetória e os conflitos travados por cada artista da história da escultura, em busca do que poderíamos nominar como o *ato de acreditar de suas ações poéticas*, colaborou para uma compreensão de conjuntos de processos e procedimentos adotados. Estes processos de mudança parecem sempre estar muito próximos e intimamente ligados a cada sujeito e sua maneira particular de ver o mundo, a arte e seus processos no interior de cada *metiê*. Esta continua transformação não se caracteriza por um desejo banal, mas por necessidades de quem pesquisa junto da pesquisa constituída, por motivações sejam criativas, políticas, culturais, etc.

Esta relação nada ingênua que se constrói permanentemente com a história, e mais precisamente com a história da arte é um ponto chave. Não são apenas referências visuais, mas as ações e modo de pensar e conceber possíveis aproximações ao que: o que é arte e como está envolvida neste processo? Como investigador me parece bastante complexo exprimir qualquer comentário acerca do cenário contemporâneo, principalmente por estar imerso neste momento. O que me parece possível é este processo de olhar para a história, buscando a partir de diferenças e semelhanças perceber o quão frágeis podem ser alguns conceitos e assim evitá-los como verdades absolutas, o que não quer dizer desconhecê-los. Talvez tenha sido neste sentido que me resguardei o direito de não afirmar e até a me contradizer em alguns momentos. Mas algumas experiências que construí nesta investigação em contato com a pedra, a madeira e o ferro, me deram a exata noção de quanto nossa relação cultural com distintos objetos é efêmera. Isamu Noguchi (1904-1988) comenta do processo de cicatrização de um basalto (rocha de extrema dureza), porém perceber esta sutileza leva tempo, e o nosso tempo não permite tal feito, mas isto não nega que uma pedra possa ter suas feridas cicatrizadas a seu tempo.

Retomando estas questões e o foco da pesquisa, pensar a escultura no espaço, tendo descentralizado o foco do objeto para o fazer e posteriormente para o espaço, o fazer no espaço que leva ao trânsito e uma outra relação espacial – sem que uma ideia exclua a outra – foi ao meu ver a uma das questões de relevância. Olhar para este objeto, de médio porte em escala física, mas que pode e assume uma escala continental se pensado ou visto em conjunto com os demais trabalhos que compõem o todo da pesquisa. Aqui chegamos a esta exigência de um olhar que exige um tempo e que exige este movimento através do espaço, seja um deslocamento mental ou físico. Longe de chegar a um esgotamento desta possibilidade que por séculos vem sendo a questão da escultura, o espaço.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Os não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BARRETO, Jorge Menna. **Lugares moles**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

BULHÕES, Maria Amélia. **A escultura no circuito das artes**. 1990.

_____. **Web arte e poéticas do território**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CANTON, Kátia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma Introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2012.

FOSTES, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda do final. SP: Cosac Naify, 2014.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**: ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. SP: Martins Fontes, 1998.

_____. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

READ, Herbert. **Escultura moderna**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes 2003.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. SP: Martins Fontes, 1989.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**. São Paulo: Cultrix, 1971.

SANTOS, Milton. **A Natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CATÁLOGOS

CHILLIDA, Eduardo. **Catálogo Chilida.** Fundação Joan Miró, Barcelona – 2004.

FELIX, Nelson. **Camiri.** Rio de Janeiro: Associação do Museu Ferroviário do Rio Doce, 2006.

GAZITUA, Francisco. **El hombre marca su espacio.** Santiago, Cl: Galeria Arte Espacio, 1998.

NAVES, Rodrigo. Nelson Felix / texto Rodrigo. São Paulo, SP: Ed. Cosac & Naify, 1998.

ENTREVISTAS

FELIX, Nelson; NAVES, Rodrigo. [Entrevista disponibilizada em 23 de maio de 2013, a internet]. 2013. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=YkPiyhPWX4>>. Acesso em 03 fev. 2015.

FELIX, Nelson. [Entrevista disponibilizada em 31 de agosto de 2012, pelo Instituto Figueiredo Ferraz, a internet] 2012. Disponível em:
<<http://www.institutofigueiredoferraz.com.br/pt/#/videos>>. Acessado 18/06/2013.

FELIX, Nelson. Um Canto onde não há canto. [Entrevista disponibilizada em 10 de agosto de 2011, , produzido pelo CCBB – Brasília, a internet]. 2011. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=P5YZzzeWuW4>> . Acessado 30/03/2014.

SITES

Site do artista Nelson Felix. <<http://www.nelsonfelix.com.br/>>

Site do Artista Francisco Gazitua. <<http://www.franciscogazitua.com/>>

Site da prefeitura de São Miguel das Missões.
<<http://www.saomiguel.rs.gov.br/portal1/municipio/popup.htm?>>

*“Ficaram ruínas última herança
E na lembrança cruz e batinas
E a cruz sólita pedra entalhada
Contempla o nada, sonho jesuíta”
(Jayme Caetano Braun)*