
Rarefeito

por Roberta Calábria, 2009

Nos rios ao norte do futuro
lanço a rede que tu
hesitante lastreias
de sombras escritas com
pedras.
Paul Celan

Olhar *Omkring* é estar diante de uma fronteira, o prazer da deriva vale os riscos do inacabável mudar de lugar. A obra nos permite alçar encontros, apresentando, a nós, o mesmo limiar. Estaríamos olhando-a? A resposta é que a obra nos prepara o olhar, tornando-nos, diante dela, inteiramente olhos. Todos os sentidos se tornam visão de um pressentimento de escuta. O olhar toca. Ativa o corpóreo, como se o olhar quase não dependesse de quem olha e se fizesse, no mesmo instante, um pouco do objeto que está sendo visto.

Obviamente, toda obra, toda “coisa”, depende do saber que existe para estar no mundo no qual estamos, numa relação infantil de necessidade de estar sob os olhos do outro para se saber visto. Tratamos, contudo, aqui, de uma relação mais complexa, na qual o olho – o olhar – confunde-se com o próprio objeto. Trata-se unicamente de saber ver. O que fazem a obra, ao nos transformar em inteiramente olhos, é laborar o reconhecimento do nosso corpo e do nosso lugar no mundo.

Omkring, obra de Waltercio Caldas, pode ser descrita como uma estrutura de aço pintado, medindo 3,5 x 18 x 2m, instalada em 1994 em um fiorde de uma região desabitada entre duas cidades da Noruega, tendo sido realizada a convite do Skulpturlandskap Project. Caldas escolhe um intervalo entre duas cidades - não um lugar de se estar, mas um espaço de passagem, fundado pela obra. Uma grande estrutura de ferro é amparada sobre o chão de pedra de uma encosta que recebe o mar. São linhas que resultam em um desenho contínuo, fechado em si.

Olhemos. Assim, ao lado, diante, através dela, devemos nos aproximar. Para tanto, nos apropriaremos aqui de um termo usado pelo próprio artista para se referir a uma outra escultura (*Momento de Fronteira*, 2000). Waltercio Caldas fala sobre “contigüidade”, sendo contíguo a palavra que define a forma como duas fronteiras compartilham seus limites. No caso de *Omkring*, trazemos a contigüidade para o corpo do trabalho, justamente por ele se formar a partir de uma única linha, que se instala, porém, como se fossem oito linhas, uma chamando a outra ao seu fim e ao seu início – gigante interseção de si mesma.

O amparo da obra parece congelar o tempo, como o equilíbrio perfeito que visita uma gangorra no momento em que se encontra ao meio do caminho. Eternizada em seu repouso, a obra de Caldas subtrai embates, ganhos ou perdas. O que se oferece continuamente é a tarefa artística que recusa sobras, excessos, barulhos; tornando o próprio silêncio a matéria que ele usa para compor *Omkring*. Nesse sentido, ao olharmos, nada se ouve, tudo se escuta. Nossa capacidade sensível de ouvir é descartada e toda faculdade de escuta é pressentida. Foi sempre silêncio, antes, agora, e sempre será. Distância.

As obras Waltercio Caldas, inteiras, parecem ter como característica certa qualidade do olhar inverso. As obras nos olham muito mais do que nós a elas. O que nos levaria a pensar que elas mantêm o olhar nas nossas costas, a nos assistir partir, a descrever o mapa do desconhecido - as nossas costas. Sermos vistos por uma obra de arte, por *Omkring*, é receber um peso, carregar conosco o

que ela é, como marca.

Realmente ver *Omkring* depende do ir embora; num aprendizado de despedir-se. A peça só existe, para nós, no momento em que não mais a vemos com os olhos, e sim com a sensação de já ter visto, demarcada pelo instante anterior ao próprio reconhecimento da situação sensível; um já ter passado por nós sem qualquer pronto atendimento de suas expectativas. É só quando voltamos a olhar o mundo, sem ela, que a enxergamos, como um resquício de infância sempre reativado, como levar à boca uma madeleine. *Omkring* nos dá adeus.

A superfície intocada do mundo é como a superfície branca da folha de papel. A partir da colocação da obra, o mundo animado ganha ares de espaço plástico. O lugar ganha nome, mesmo que não seja literalmente nomeado. Ao deixar de ser superfície passiva, se torna então campo ativo. Não seriam as ondulações das pedras, do mar mesmo, também invisíveis ao olho como mera superfície antes da chegada de *Omkring*? A peça recria o mundo, presenteando-lhe com outro silêncio.

Omkring se dá por uma “massa sugerida”, que seria a relação da própria peça com a “quantidade de local” que ela é capaz de concentrar. Segundo Caldas, “a princípio, o trabalho produz essa concentração, mas de algum modo, por ser transparente, devolve o que concentra, vive dessa circularidade de concentrar o que absorve e de devolver o que absorveu. É como se fosse um dínamo de relações centrífugas”.

Na obra de Waltercio Caldas, essa concentração se dá justamente pela ausência de massa, ou, como já dito, por essa massa sugerida que é formada pelo espaço que acolhe. Ela também se refere, porém de forma mais literal, se assim podemos dizer, ao que está dentro dela. Por se tratar de uma forma geométrica, a relação com o movimento acontece por outro viés. Especificamente, nesse caso, o movimento é abordado pela iminência de um perigo, já que a obra se apóia, suave, sobre rochas à beira de um penhasco.

Por encontrar-se assim, no penhasco, podemos ter idéia do recorte de mundo feito pela obra através de sua transparência, através do ar que se propaga e passeia entre as hastes de aço, entre o céu, o mar, a pedra. O ar, ativo, capaz de carregar o som – do silêncio? – preenche a escultura, torna-se ela também. Naturalmente, por sua construção formal, a escultura de Caldas nos permite apreensão direta da maneira como o ar se torna obra. Notamos, imediatamente, como o ar é fundo e superfície, folha branca de papel onde o desenho acontece. É suspiro, contrário de vácuo, preenchimento pleno de transparência e leveza. Mas é forte, sustenta o pouso da peça, equilibra, paralisa.

A obras instala, continuamente, uma espécie de dicotomia interdependente – maneira distinta de Eu e Outro -, tendo o ar como matéria condutora a soar em uníssono, permitindo o inverso de repouso de tudo o que não é escultura. O ar entorno dela transforma todo o espaço em pássaros que, sem baterem asas, aproveitam a corrente para se manterem em movimento. O ar se liberta de sua própria densidade, da densidade do espaço, e permite que nós e a obra continuemos a respirar. Quando crianças, na escola, aprendemos que o vento é o ar em movimento. E como vento, essa obra.

Omkring, seja por interseções, seja por contigüidades, acaba por nos falar de superfície. Temos a superfície ausente – presente no ar. A superfície manifesta sua inteligibilidade, se torna uma possibilidade outra de relação entre espaço e tempo. Isso ocorre porque crer no que existe de compreensível na superfície, como maneira de encontrar coerência na observação da obra de arte, é crer na impossibilidade de uma relação entre causa e significado. Ao adotar assim a superfície, podemos perceber que ela se torna, também, uma espécie de linha que separa o tempo, ela se torna um instante sem tempo entre passado e futuro – que carregaria, por analogia, todo o tempo.

Se assim é, podemos permitir ao pensamento passear pela linha - ou linhas? -de *Omkring*, e nos

permitimos continuar a olhar até alcançar a compreensão, ou a inteligente intuição, até compreender que só na superfície se dá o encontro entre o tempo e o espaço, tornando-se ambos uma coisa só. Interior e exterior, passado e futuro, congregam-se, fundem-se, criando, assim, um segundo palpável.

Ao pousar os olhos na obra de Caldas, temos a impressão de que a palavra superfície deve ser substituída por fronteira: a superfície ausente. Toda fronteira não é também uma linha imaginária? Um lugar que existe inexistindo?

Omkring é escultura. Não versamos aqui sobre esculturas que definem ou compõem lugares a partir de uma conotação decorativa. Falamos de obras capazes de criar espaços a partir de si, tendo o ar como moldura e como capaz de conduzir formas, unindo-se e separando-se de maneira cadenciada, musicalmente. Carregar o ar dentro de si, e ser, é respirar. O artista manipula esta possibilidade de vida e esta manipulação responde a algo anteriormente existente, à força interna da escultura, a idéia de uma forma plástica como confiança na existência de uma forma da forma. *Omkring* é gesto de dizer sim ao mundo dizendo sim, numa atitude total de acolhimento do Outro. Relação que engloba o Eu e o Outro, tudo aquilo que nos pertence e o que nos é alheio; se nos é possível admitir alheamento quando falamos e ouvimos arte.

Ao presentear o espaço com sua obra, Waltercio Caldas exhibe a marca como equivalente ao espaço fissurado. O mundo parece se converter em pintura, sendo dividido e redividido em tantos outros possíveis, em tantas outras possíveis formas de arte. A obra recorta o espaço, fazendo com que, diante de nossos olhos, todo corte se torne arte. Não é assim uma pintura de paisagem? Quadro estabelecido pela determinação de um espaço concentrado de presença artística. Ora, Waltercio Caldas faz escultura, porém, por conta da intensa frequência da história da arte, como antecedente intelectual à própria idéia de criação, o meio não determina o fim. Waltercio Caldas potencializa a idéia de paisagem, já que a obviedade do ato escultórico nada mais é que a materialização de suas ações pictóricas.

Se imaginarmos que as esculturas assumem todas as dimensões artísticas para se fazerem de outra coisa, conforme a natureza da história da arte chega até elas, é possível encontrar nelas a condição arcaica daquilo que denominamos de arquitetura. Arquiteto. Archon tekton - o mestre construtor, aquele que edifica um projeto. O projeto, o desenho, sai do papel e se eleva obra; com essa elevação, o princípio de altura se justifica, fazendo com que, dependendo do ângulo histórico do qual olhemos para as obras de Caldas, respondam como diferentes formas artísticas: pintura, grafismo, texto.

Os olhos vagueiam, buscam, e a marca é o meio pelo qual se dá a passagem. A passagem, a obra do artista, cumpre a idéia de obra de arte, pois ela passa a ter, quando instala o espaço sobre si, equivalência a qualquer outra forma de arte, na contraditória sensação de ter sido posta e de haver sempre estado. Algo que atenta exatamente para aquilo que não é; porém, naturalmente, exhibe uma existência quase lírica. Não seria melhor assumir o lirismo de Waltercio Caldas? Sim.

A obra de Waltercio Caldas é escultura, carregada, como já vimos, de todas as possibilidades e realizações outras de ser arte. Silogismo aparente, a própria escrita-sobre caminha para si mesma. Hermenêutica. A obra é também palavra, ato de pronúncia, de sobrevivência. *Omkring* está radicada na terra, sua morada, nasce e mantém-se em sua casa. Compreender verdadeiramente o sentido que buscamos dar ao lugar da obra de arte depende da percepção da importância dada por Waltercio Caldas, em suas palavras, ao ato de fundar um local.

Como bandeirante, viajante desbravador, o artista se coloca disposto a encontrar e ativar um lugar, transformando-o em espaço. A transmutação de lugar em espaço – ou local, se preferirmos nos

ater aos termos do artista – pode parecer simples jogo gramatical. Assim é, mas vai além. O lugar é qualquer lugar, apenas geografia, no entanto no momento quando algo ali é fundado, quando nasce uma obra de arte, ele se transforma em espaço. Espaço é, então, lugar assenhoreado, do qual a escultura é a dona. E é dessa forma, no sentido inverso, que se pode considerar as esculturas como obras de arte apenas se elas são capazes de efetuar essa mudança.

Artistas como Waltercio nos trazem, leves, a resposta. Omkring só pode ser a silenciosa reposta enfática, gananciosa, todavia despreziosa à atualidade do passado da arte. Sincero sim dito ao mundo, instaurado por ela, pois uma obra de arte assim se chama, e se defende, quando atinge o grau manifesto de não ser nada mais que arte. Relação subjetiva sim, absolutamente objetivada, mas muito mais aberta do que aqui pretendemos.

Reconheçamos, estranhando: há algo anterior ao nosso próprio reconhecimento. Isto é, sabemos que somos também o nada, pois distinguimos nós mesmos do mundo, do próprio Eu, e do Outro, nos encontrando em plena pré-vivência estética. Se nos postamos diante da obra de arte de Waltercio Caldas, estamos - num original mundo. Original mundo inteiramente denso; sendo, como já percebemos, completamente preenchido pelo silêncio, o que não nos permite diferentes aproximações. Chegamos, todos nós, ou ao menos deveríamos chegar, caso nos propuséssemos a ver, sendo desarmados pela majestade da abordagem. Catedral.

Aceitemos este mundo totalmente denso e compreendamos que sua densidade nos entorpece. A imobilidade nos faz sentir a dimensão de estarmos completamente a sós, posto que não alcançamos à obra e estamos, portanto, impossibilitados, como nos encontramos, de partilhar com ela a nossa própria presença. A existência estática é a única ação que nos é permitida diante dela.

Omkring traz o ambiente dentro de si, é sua própria casa, e se torna, aos nossos olhos, também nossa morada. Perguntemo-nos, porém, se há mesmo a necessidade de entendimento; e, até que ponto o que pede uma obra de arte não é apenas disposição de ver. A obra de arte sabe algo. O que não expressa que ela signifique, mas que sabe pelo menos ser arte. Uma obra de arte dita o seu saber mais uma vez, continuamente: reaproxime da arte, da obra de arte, do ato de ser obra, mas não espere por qualquer significação e nem exija qualquer para quê.

Moremos. Tudo o que sabemos, sabemos unicamente como nós mesmos. O que quer dizer: em qualquer tentativa de diálogo entre dois seres, dois “eus”, um só pode ter acesso ao outro de forma indireta. Isto é, reconhecimento; dentro de si e de acordo com suas experiências, daquilo que está sendo dito ou feito pelo outro – possibilidade de acolhimento.

Como acolher uma obra de arte? Como ser acolhido por ela? Seriam essas situações a fronteira que se estabelece, diante de nossos olhos, quando nos deparamos com a obra *Omkring*? Qual é a resposta para o mistério da arte? Mistério, palavra sem qualquer significação, posto que não nos é permitido, através de nossa cognição, pensar de forma objetiva no que quer que seja que exista por trás, por baixo, ou mesmo a partir da palavra. Ela já é, em si, nada a revelar; arte.

A obra de arte de Waltercio Caldas, generosa, hospeda; exigindo de nós a possibilidade de nos fazermos de ‘hospedeiros’. Diante do grau hermético da obra Caldas, nossa postura deve ser o silêncio, respeitoso, de um anfitrião, que sabe permitir ter seus móveis deslocados, seus conteúdos invadidos, suas gavetas reviradas em ausência; mas, ainda assim, mantém a casa aberta.

Quando estamos diante do Outro, acostumamo-nos a acolher seus gestos, suas expressões, reconhecendo, assim, suas atitudes (por exemplo, adoto a dor do Outro pelas contrações musculares que envolvem seu rosto). Se assim compreendermos, podemos encarar o arrebatamento que nos causa a obra de Waltercio Caldas como o arrebatamento da distinção, por um viés que nos encami-

nha à gratidão a priori aos gestos do Outro.

Gesto que antecede o gesto que nunca faremos, e que, por isso, é o único que buscamos. Diante de nós existe a obra de arte de Waltercio Caldas, existe *Omkring*, que não reconhecemos objetivamente, mas que, à sua maneira, nos faz saber que existe, e como existe. O que é essa obra de arte de Waltercio Caldas?, podemos perguntar. A resposta, contudo, será sempre a mesma, independente de nosso saber ou não a respeito dela. Sua obra de arte nos imobiliza, retira de nós o desejo de movimento, o desejo de estar no mundo ao qual pertencemos e nos lança ao mundo ao qual ela pertence. Seu pouso nos retira o fôlego, ficamos suspensos, fora de nós; a obra de Caldas reivindica e congrega para si tudo o que tem sentido e sabe, a obra de arte, substituindo o que nos resta por algo imediatamente Outro. Sim, dar um passo na direção do penhasco é voltar para casa. Sim, casa da qual não nos lembramos, cordatamente, aquela onde vivemos antes de sermos nós, apanhado de “eus” ininteligíveis aos olhos dos outros.

Sim, todos os tempos nos são trazidos no ambiente desta casa. Sim. Precisamos abrir a porta, abrir todas as portas e janelas. Deixar ventar. Sim, está tudo lá. Arrumemos os móveis, troquemos tudo de lugar, mas a casa, sendo a nossa, é antes de tudo casa. Sim, teto sobre as cabeças e o chão sob os pés. Mas é esse o trabalho do autor, compreender que tudo já estava lá antes de nossa chegada. Chegará um dia quando deixaremos de falar sobre?

Sim, eu, leitor, é esse o papel a desempenhar? Sim, devo estar ciente de que apenas o silêncio me responde. Para a obra de arte, nada sou, a não ser olhos que as trazem de volta ao mundo da não-solidão. Por que a obra precisa não estar sozinha? Sim, estar é seu verbo. Sim, nós somos, ela está.

Sim, a obras de arte exige ser. Sim, dona de si, e, por que não, de mim? Sim, ela me provoca. A nós que somos, ou antes, que éramos. Sim, ela erguida, é um poema vertical. Sim, ela assenta no mundo, o seu trono. Sim, ela mesma, por nós, se ergue. E que pequenos somos, quando nos é retirada a possibilidade de apenas dizermos: eu sou. Sim, *Omkring* nos coloca de pé. Nos desequilibra, diante de sua grandeza anacrônica, somos o que ela é e estamos além dos nossos nada.

Aí está o golpe de inteligência, a elegância Waltercio Caldas - a obra de arte seguindo seu próprio destino em si mesma: ser tudo. Não interessa o que ela era antes de estar ali. É marco, marca. Ela pronuncia: venha! Entre!. Convida-nos à sua morada; ali podemos ser, artisticamente, julgados. Por isso, apenas quem lhe é estranho é, prontamente, convidado a estar com ela. Olhar *Omkring* é dizer algo como adeus ao mundo, habitá-lo afastadamente. A obra de arte é a morada dos deuses para onde se dirigem todos os homens, em silêncio.

Roberta Calábria

1

A exposição flutua. Só assim está pronta. Estamos diante de um grande sistema em interrogação. Sistema variável, relativo, imponderável, flutuante mesmo. Sempre se colocando em suspensão, em teste constante. Mas sempre, a cada momento que se apresenta, preciso e inflexível, implacável mesmo. Olhamos ao redor e encontramos objetos que tendem a se aproximar da escultura. Mas quanto mais dela se aproximam mais rumam à uma desapareção escultural, desviam para uma outra direção imprevista. Quando desenhos saltam do papel, inconformados com a superfície. O trabalho experimenta estar em qualquer lugar, até na espaço urbano como já fez. Talvez seja esta sua sistemática estratégia; desidentificar-se de qualquer categoria unívoca e permanecer sem nesse contínuo estado de coerente incerteza. Certeza da incerteza, plenamente assumida e determinada. A ambição é o horizonte; o mais vazio, o mais significativo. O absolutamente visível e praticamente indizível. Só com a espécie de materialidade lacunar que fabrica preenche o espaço com seus anti-volumes. Mais certo dizer colagens no espaço. Cada vez mais assumem esse aspecto livre que desafia e inverte toda e qualquer hierarquia e relação espacial. O reflexo é tal sombra ao contrário e diante do espelho como a imagem desaparecesse. O aberto é a antecipação do fechado e versa-vice. Propulsora de possibilidades imaginativas esta obra trabalho admite nada além da precisa e calculada organização que a constituiu. Assim instaura a sua própria perplexidade, sem a qual, também inversamente, não funcionaria.

No lugar comum, o lugar incomum. Incomum, não estranho, tampouco misterioso. Cada trabalho tem, no espaço, o seu lugar próprio, não outro. E o lugar próprio de cada um é também um trabalho. Acontece aí o primeiro e primário evento; um simples encontro. Este lugar no espaço se torna um local, e quer dizer exatamente isso: lugar de encontro. O outro, com o espectador, tal como o primeiro, também é um trabalho; encontro inabitual que propõe o momento da máxima concentração possível: a triangulação exata e clara dos fatores envolvidos. Tem início a aceleração da imaginação, a adequação desta à velocidade da obra, indo ao encontro da incógnita, um ponto x que antes não existia. Ponto que transita simultaneamente no espaço real e mental e reconduz o olhar a si mesmo. Nesse instante renovado, grau zero, infinito, pronto para ver, o trabalho realmente nos vê.

2

São esculturas feixes de transparências que nos colocam em trânsito no espaço. Ou estrutura de todas as propriedades físicas das coisas, calcada em uma coesão que se afirma no afastamento e dispersão das partes, nas lacunas que cria. Na ausência ou no quase toque entre uma e outra: peso, volume, massa, tempo, aceleração, velocidade se desestabilizam. Quando é uma, é outra, instáveis, reversíveis. O peso é leve, o tempo instantâneo e permanente, a velocidade positiva e negativa. Tudo se comporta numa física própria, a dinâmica estática e estática dinâmica. No espaço o foco da visualidade se perde e se acha sem cessar. Foco: pontos, palavras, esfera, maçã. Direção: linhas, flechas, hastes. Indeterminação: espelhos e vidros. Pontos velozes e flechas imobilizadas seguem com rapidez em direção a um canto de parede e desaparecem antes de lá chegar. Também as palavras. Ou os fios de lã suspensos. São combustíveis visuais que ativam o olhar. A palavra simples aparece mas poderia também desaparecer, como desaparece. Este simples, é o mais complexo, pois simples. Simples como o silêncio mais baixo onde se ouve os infrasons do silêncio. E o silêncio vem de todos os lados em precisos ataques em sintonia. Um silêncio de aço, simplesmente. Desta forma lacuna é sólido na sua frequência mais extrema. Pois só inúmeras camadas de vazio podem se auto sustentar uma desocupação do total espaço (Jorge Oteiza) para desvelar e oferecer o espaço. Ele então se faz vivo e pulsante, em síncopes desritmadas e articuladas. Fica a expectativa de algo que demora, uma espera, suspense natural. A incompletude fica no ar, expectativa que o rétar

provoca, como queria Duchamp. Abre-se um parênteses precisamente calculado no andamento da nossa lógica habitual: uma falha sem causa.

Após estabelecido o jogo das distâncias temos a exposição. Não em metros ou centímetros. Mas numa outra medida. Nem arbitrária nem exata. Nem subjetiva nem objetiva. Uma medida entre. Para isto que não é nem artificial nem natural. Que está entre ambas, ou em nenhum lugar, que é o lugar delas e do encontro. Entre vidros ou espelhos. Tal como o horizonte, infinito, transparente e visível: a coisa sensível mais abstrata. Pretender abolir a distância, aproximá-las da intimidade, captá-las na nossa psicologia mundana não resolve. E no entanto, é só ir ao local, enfrentar a simplicidade do encontro, como qualquer outro que ocorre a todo instante e não percebemos ou ignoramos. Ou que poderia ocorrer sem que esperássemos dele um desfrute ávido e imediato. Portanto, o lugar que o trabalho realiza é de um encontro frustrado – tal como Duchamp. É do vazio da frustração, da desidentificação inicial, que retornamos a nós mesmo e ao trabalho que nos olha, que nasce o desejo da compreensão. De fato ele não se submete de imediato, embora atue intensamente na imetaticidade da sua presença. É uma obra exigente como poucas. Exigente para ser o mais prosaica e para atingir sua máxima poética. Tão prosaica quanto um simples sorriso. O sorriso entre filosófico e corriqueiro. Suspenso entre os dois.

3

Um século de civilização moderna extinguiu completamente um dos seus mais preciosos espécimes: o object trouvé. Por mais que qualquer um passeie dias a fio e sem rumo pelas metrópoles atuais jamais um encontro se dará ao acaso - mesmo quando bem procurado, ou não. Daí a atual exigência da construção deliberada de uma lógica da causalidade improvável que a obra realiza. O encontro de Thelonius Monk com a pele de um coelho é a inflexível e irresoluta decisão de investir numa perplexidade desconhecida, no prazer do imprevisto e do inabitual. E isso sem qualquer vacilar, sem a mais tênue indecisão. Quanto mais tudo se tornou homogêneo, igual, idêntico, mais o trabalho quer provocar uma alteração de distâncias, alturas, frequências; colocar o espaço natural em dúvida e desestabilizar as nossas recorrentes defesas costumeiras. Agindo através da subtração, ausentando-se aqui, aparecendo mais adiante, somos despertados da nossa adaptação habitual ao banal, da nossa insensibilidade conformista. O trabalho nos desadapta de imediato, assim que nos colocamos diante dele. Logo a nossa habitual e desatenta consciência perceptiva nos abandona. Nem o tédio seria capaz de nos salvar. Ficamos radicalmente sós. Logo uma lúcida decepção – uma certo tipo vertigem - rapidamente nos readapta. E nos reintegra a uma inquietude básica e vital. Antes mesmo de nos surpreender, nos surpreendemos com nós mesmos. Sem choques ou escândalos, sem apelos ou identificações. Em outras palavras, uma emoção dividida entre surpresa e decepção se completa, duas partes que se desconheciam encontram-se pela primeira vez. O inédito se reúne ao incomum.

Logo de partida é necessário não buscar enigmas; não se deixar levar pelos lugares-comuns do mistério. O que parece misterioso é, repetimos, o prosaico que se tornou, ao longo do tempo, desconhecido e alienado. Em razão disso o trabalho emite um sinal conversor. Um sinal falso para atrair o verdadeiro e que diz: o falsamente enigmático é, na verdade, o simples que se tornou desprezado. O simples é que se tornou simplificável, isto é, simplesmente usável e descartado. Se o trabalho tem investido nessa palavra-chave, e no uso específico que dela faz, há um contrapropósito deliberado. A palavra simples emite um significado que é aparentemente negado pela aparência enigmática, mas posto de lado o obstáculo do enigmático o simples se esclarece mais do que poderia qualquer solução de enigma. De modo que, menos que falsos, são enigmas estratégicos, de uma categoria a parte e que se dissolvem instantaneamente: enigmas solúveis

4

Sendo seu próprio manual de instrução, a obra é autodemostrável. Ao articular as suas partes distintas - pontos, linhas, palavras, elementos discretos são sinalizações que desnorream -, remon-

tamos mentalmente o processo de sua construção, passo a passo. Do arbitrário passamos ao rigor absoluto. Uma resolução formal tão precisa só poderia vir de uma certeza anterior, mentalizada. De um pensamento inoxidável.

O trabalho lida com a fascinante expectativa da frustração que já estava no cubismo analítico: a moderna frustração da dúvida; a dúvida de não ser. O aço inoxidável é então o material perfeito, digamos que ele estabelece o padrão básico de concisão. O aço é sumário, avesso a qualquer palavra. O mais silencioso dos materiais. Não pode existir uma psicologia do aço, assim como existe provavelmente a do ferro, do chumbo e a do bronze. Aço: material construtivo de uma sumária e imperativa antipsicologia. Rígido mas ainda assim flexível, anódino, uniforme e ao mesmo tempo capaz de sutilezas em seu reflexo, sem nenhum peso visual é, provavelmente, o metal mais aéreo, perfeito para estar suspenso: linha cortante que desenha no espaço. Nenhum outro material poderia exprimir a rigorosa definição que o trabalho exige. Definição que é também um índice técnico, de uma execução exclusiva e que se reconhece imediatamente. É a partir das qualidades, da medida, da sua frequência nula que as relações se estabelecem. Porém - esta é a surpresa -, o trabalho afinal não realiza a expectativa de completude técnica inerente ao aço, simplesmente leva-o a uma condição superior: o seu exercício irônico, plástico e civilizado.

Aço, vidro, espelho são afins e reversíveis, matérias que se atraem e se repelem onde nada se fixa, nada gruda, nada adere. Formam a estrutura preliminar, a grau inicial do raciocínio. O próprio pensamento se torna, por assim dizer, refratário como o aço. Não receptível a nada, a não ser ao que ele é. A obra é uma incessante assemblage dela mesmo. Aço, vidro e espelho são matérias proliferadoras, multiplicadoras de direções, e tem como destino o infinito que é para onde iriam se as deixássemos ir. Buscam o sem fim. Pode-se supor então que a finalidade dessa assemblage autogeradora é encontrar um fim. O trabalho está realizado só está quando encontra seu final. Lá onde também devemos nos encontrar.

5

Está em jogo, como desde o início, ainda e radicalmente, a eficácia da forma, que só a completa desintegração ascética e asséptica pode revelar. Deixar apenas o que é, nada mais simples e ariscado. Uma pedra pode falar com um espelho, a palavra simples com o aço. São ready-mades puramente mentais, pois o que é uma palavra, uma pedra, um ponto ou uma seta. Ponto que é uma esfera, esfera que tem uma cor, cor que determina uma irradiação cromática. Ou ao contrário; irradiação cromática que é cor, cor que pertence a uma esfera, esfera que é um ponto. Assim indo de um nível ao outro, passando de uma frequência a outra, calculando as distâncias a obra se torna um obsessivo dispositivo de sintonia fina. Aquela que exige a máxima concentração.

Insistindo no jogo das formas, desintegrando todas as formas que produz, produzindo imagens, mas desautorizando a construção de uma imagem, cada um dos trabalhos parece estar num instante, num flash entre sua estrutura formal e a dissolução da sua imagem. Esquiva-se, frustra, ausenta-se de uma imagem fixa. Tende a desaparecer e reaparecer inesperadamente. Propõe lapsos a preencher. Uma barra de aço vai até certo ponto e se interrompe, setas indicam a direção de um canto de parede; esse é um lugar para se ir? A continuidade é subitamente entrecortada, sem aviso prévio, para ser retomada adiante. Uma haste metálica dá seqüência um fio de lã, uma cor a uma palavra, uma maçã à transparência. A perfeita circunferência das esferas sofre um corte preciso e elas estão ali rigorosamente estáveis. Parece que estão ali apenas para decepcionar a nossa circunvolução. Pois se fossem esferas perfeitas, nada mais seriam que esferas. A arbitrariedade do corte nos leva da frustração a perplexidade. Aí está disponível um prazer que não mais se encontra facilmente. Transitando livremente entre possíveis, organizando o que pareceria impossível - o prosaico convívio da palavra talco com um ovo -, o trabalho vai propondo seus aforismos visuais, disponibilizando aventuras para que se dispore a se aventurar.

Algo anda no ar é um trabalho paradigmático, emblemático dessa exposição. Não por acaso está no início, na primeira sala. Ele estabelece a velocidade mental exigida aqui, o parâmetro inicial. A longa seqüência de mesas de vidro, uma após a outra, vai estabelecendo uma unidade constante de medida que os elementos sobre ela se apressam a desmentir. Os pedaços de carvão suspensos na transparência, flutuando sobre o vidro seguem na direção do cristal. O trabalho é imóvel, mas condensa uma rapidez incomensurável, a velocidade mais extrema está presente no instante mesmo em que o contemplamos. Pois com é possível visualizar a transformação de milhões de anos do carvão ao cristal? Só uma imagem mental é capaz de ultrapassar tal distância e apresentá-la numa sala de exposições. A obra, já dissemos antes, é um aparelho de relativização de distâncias. Tal o sonho, desconhece tempo e espaço. Diferente do sonho não se refere ao inconsciente, embora impossível dispensá-lo. Mas não usa inconscientemente o inconsciente. Processa-o, objetiva-o em qualidades apreensíveis empiricamente no espaço. Deste modo a obra se volta para o problema, não para a interpretação como quase tudo hoje em dia. Contra a interpretação; não é construtivo, minimal, surrealista. A favor da interrogação; simples indagação, cada vez mais rara. Experimental, então, porque faz reexperimentar o indagar, simplesmente. Recoloca a interrogação, sem propor qualquer certeza, agora mais do que antes.

O que pode se esperar de um trabalho de arte hoje? A reiteração do que está aí? A recorrente míme-se baixo reflexiva da barbárie? Uma entrega sem mais ao mundo administrado?

Ou apostar na dúvida, antes da sua extinção?

Paulo Venancio Filho

Escala

Desde 1982 Waltercio Caldas vem realizando trabalhos em locais a céu aberto, e estes decerto agregaram novos interesses e problemas à sua produção. Nessa experiência de quase três décadas, chama a atenção a relevância que a decisão quanto à escala dos trabalhos passou a ter para o artista, ou melhor, o tipo de inteligência imprevisível e desconcertante que os trabalhos adquiriram no período, voltada, em primeiro lugar, ao manejo vertiginoso de sua escala. É claro que o que se colocava em jogo não era o tamanho das peças que doravante teriam de se posicionar para o ambiente da cidade. Como resultavam num tipo de escultura que, por assim dizer, se apresentava de cada vez, *hic et nunc* - um desdobrar mediante articulações sempre novas de relações, nexos, cuja progressão se imporia para além da dimensão física de cada peça -, seus acontecimentos decisivos acabavam por ser as grandezas tão diversas que logravam comensurar. Era, portanto, natural que uma forma fundada no pressuposto de que sua envergadura seria incomparavelmente maior do que a extensão que ela delimitava principiasse a exigir, quando o contexto com que se defrontava era um lugar de proporções e modos de desenvolvimento tão incertos quanto a cidade contemporânea, toda uma estratégia no que concerne precisamente à sua escala.

Como o indica bem a peça *Omkring [Around]* (1994), instalada numa região da Noruega dominada por fiordes, de baixíssima densidade populacional, o que interessava ao artista não era a cidade administrativa, das instituições, dos planejadores, de agentes governamentais e profissionais em geral do mercado global de serviços – esta sendo a que mais freqüentemente se ofereceu à produção artística contemporânea como o lugar daquilo que seria uma “escultura pública”. Era, em vez disso, a cidade como uma geografia mental, complexo de relações cuja ratio se perdera há muito, de sorte que ao trabalho se abria o desafio de reinventar valores capazes de requalificarem essas relações, de restituir a dimensão física dessa geografia e do corpo que afinal a havia mapeado e lhe redefinira sem cessar os limites.

Assim, a pergunta que de imediato brotava dessas peças diria respeito, antes de mais nada, ao lugar a que se endereçavam, e a resposta a tal pergunta obrigatoriamente conduzia a um tipo de trabalho que só se poderia realizar “em relação à...”, “enquanto passagem para...”. Ademais, ao definir-se como *escala e relação*, o trabalho estabelecia de antemão a intervenção de pelo menos dois pólos; era, portanto, *dado* que jamais se realizaria de uma vez por todas, porquanto uma relação é, por definição, movimento, e o trabalho não seria outra coisa senão o movimento contínuo de sua própria produção. Não porque pudesse ser exclusivamente descrito conforme a premissa greenberguiana da auto-referencialidade, mas porque se lançava precisamente à pergunta primordial sobre o que faz um corpo *ocupar* um espaço, localizar-se.

Vê-se o quão inapropriado é o termo “escultura pública” para descrever algo dessa natureza; ora, as peças não se dirigem a uma abstração, a uma “esfera pública”, elas solicitam um corpo de carne e osso, e o que se tem, ao fim e ao cabo, não é um genérico “consumo público do trabalho”, mas a experiência singular de a cada vez poder flagrar aquele corpo no momento mesmo em que seus deslocamentos desimpedem passagens, produzem espaço. A palavra “cidade”, adivinha-se logo, alude aqui não apenas a uma realidade urbana, mas também aos vazios, às zonas intersticiais que em outros tempos a tradição era capaz de delimitar, por oposição, como “campo” e “subúrbio”, e que agora assomavam como espaços “excedentes”, que os administradores legavam aos usos mais variados a que oportunizava seja o descaso ou o privilégio.

Ademais, em face das formas dispersivas, com densidades um tanto lábeis de ocupação urbana

que marcaram o desenvolvimento das cidades nas últimas décadas, essas regiões rarefeitas que principalmente começavam a atrair a atenção do artista não deixavam de constituir áreas latentes de especulação, e, por conseqüência, prolongamentos silenciosos e problemáticos da vida urbana - espécies de ativos mais ou menos promissores no mundo dos negócios e do empreendimento ao qual está consignada a sorte das cidades contemporâneas.

Quem sabe por isso mesmo - em razão de sua excentricidade, de seu estatuto híbrido - esse espaços puderam se revelar ao artista como lugares propícios à reinvenção de uma escala para o corpo, ao reposicionamento do corpo *em relação* a uma linha de horizonte há muito rasurada em nosso repertório urbano. Tal excentricidade é condição importante na totalidade da produção de Waltercio Caldas, e componente decisivo em peças como *Forma cega* (1982), *Software* (1989), *Espelho rápido* (2006) e *Bel Vis* (2008); é em razão dela que o transeunte apenas casualmente, de passagem, se dá conta da presença dos trabalhos, de sorte que se algum tipo de atenção puder se endereçar a esses trabalhos, será por uma decisão, um aceno de intenção, uma aposta temerária nas prerrogativas da visão. Por outro lado, convém notar que há sempre a possibilidade de essa atenção não se estabelecer - os trabalhos correm tal risco, a cidade contemporânea é cumulada, como se sabe, de aparatos que competem por um poder sempre maior de exibicionalidade, e o não-proselitismo rigoroso deles os obriga a tanto; tal endereçamento fortuito das peças é então parte dos novos problemas abertos à experiência do artista por seus "trabalhos públicos".

Ausência ativa

Não se espere, portanto, que a cidade venha a figurar na produção de Waltercio Caldas com a positividade de um fato social; antes de mais nada ela é aí um possante dispositivo de produção e consumo de energia, que justo por se revelar cada vez mais voltado à reprodução ininterrupta de suas relações internas, de sua lógica interna, cabia desarticular e rearranjar, perpassando-o com esses vazios enigmáticos que os trabalhos ao ar livre do artista nos repropõem, como se nos reintroduzissem provocantemente à inverossímil fantasmagoria da noção clássica de paisagem. Esta agora aparecia, entretanto, como o inverso daquilo que uma vez fora na tradição da pintura ocidental: não como o antigo reino da natureza que sob a saga de uma visão exploratória sem limites se emoldurava e com isso se fazia ingressar no domínio da cultura, mas uma ausência, uma distância vaga que não se deixava franquear, e que todavia não cessava de fazer com que tentássemos nos projetar sempre um pouco além.

É irresistível notar que a ausência tão sublinhada nos trabalhos de Waltercio Caldas talvez evoque a alguns de nós os pátios, esplanadas e pórticos desérticos da pintura metafísica. É sabido que esta vinha refrear com melancolia e uma pitada de ressentimento (por conta disso alguns historiadores entreveram nela uma faceta conservadora) a celebração frenética da modernidade que havia marcado as vanguardas na primeira década do século XX. Era a condenação mais veemente da cidade industrial moderna, o luto perante a perda da possibilidade de enquadramento do mundo que o gênero por tantos séculos assegurara. Essa pintura, entretanto, em seus melhores momentos (que no geral se manifestaram em obras de artistas não diretamente ligados à escola), e por causa mesmo de seus esquisitos enquadramentos, como que ditados por uma alucinação, foi a única vertente a ter acrescentado indelevelmente à imaginação moderna um grão de ceticismo e desesperança lúcida em face das apostas ideológicas em que a arte se havia lançado na modernidade.

De fato, se há nas peças de Caldas alguma afinidade com aqueles vazios metafísicos, esta deve ter a ver com o misto de assombro e perplexidade que toma de assalto a visão na pintura metafísica, e que confere a ela seu extraordinário vislumbre de realismo e desencantamento. Mas não é, decisivamente, um sentimento de nostalgia o que emana das distâncias sem ponto de fuga postas pelos trabalhos do artista, tampouco aquela grandiosidade cenográfica que fenece diante de nossos olhos, como para justificar a letargia que essas pinturas às vezes declaravam em face do desengano

das ilusões da modernidade. Diferentemente dos quadros metafísicos, que parecem lamentar, na modernidade, a perda do mito do começo, da origem, a distância é sempre desapegada e prospectiva nos trabalhos do artista.

De resto, não há ali cenário, ou uma figuração caricata da história – simplesmente a dimensão física desconcertante que a percepção súbita de espaços descomunalmente vazios pode nos suscitar, quando nos advém no cerne mesmo de grandes sistemas urbanos. Digamos que dos vazios metafísicos as peças ao ar livre de Waltercio Caldas tenham herdado essencialmente a fagulha de realismo (sem sua contraparte nostálgica) que reside em admitir a inevitabilidade da idéia de futuro, mesmo sabendo-a a um passo de evaporar-se no nada e tornar-se póstuma – de fato, o melhor legado da pintura metafísica. E tal idéia de futuro, não obstante a suspeição de que há muito se tornou objeto, ainda parece ser, conforme se revela nas peças de Caldas, o que torna possível o trabalho prospectivo da imaginação – no caso em questão, uma forma de exploração do espaço, não se tenha dúvida.

De modo algum a possibilidade de associar a obra de Waltercio Caldas à arte metafísica autoriza providenciar-lhe uma genealogia histórica e a filiação a um estilo – o que não impede de reconhecer o quanto essa afinidade pode informar sobre a convicção decididamente moderna que a obra encerra no poder *constituente* da visão, um poder que o pintor metafísico tinha em tão alta conta que precisava denegá-lo. Para prosseguir falando de história sem que com isso pretendamos “explicar” a obra de Caldas retroativamente, no interior de algum desenvolvimento histórico, cabe ainda notar a proximidade dos “vazios metafísicos” presentes em suas peças ao ar livre – que no final das contas são vazios que obrigam a uma experiência física, atmosférica – com algo da escultura de Brancusi – essa escultura que se faz e refaz diante de nossos olhos e que pressupõe o trabalho de uma visão titânica. Sabe-se que nela arranjos elementares com lajes de mármore, formas maciças de metal translúcido e toros de madeira resultam numa geometria leve e cristalina, que consegue operar jogos drásticos de inversão entre o leve e o pesado, entre o que se erradica fundo abaixo da linha do horizonte e o que se dissipa numa imensidão atmosférica.

Uma percepção física do espaço circundante, que se mostra imantado por delicados pássaros, cabeças em repouso e torsos, e que é capaz de rejeitar a evidência da força da gravidade; uma vigorosa mobilização sinestésica do corpo e uma extraordinária continuidade espaciotemporal são obtidas por Brancusi mediante a inserção de descontinuidades abismais no arranjo daqueles materiais – incidências inesperadas de luz, transparências, trespassamentos perfeitos entre superfícies que entretanto habitam planos diversos. Há um pouco dessa violência da visão, das forças insuspeitadas que ela é capaz de ativar, nas peças a céu aberto de Waltercio Caldas: a mesma compreensão do espaço como algo que só pode se dar mediante uma relação, mediante a conquista de uma distância – uma espécie de rito profano, uma contemplação suprema da indiferença, ou uma contemplação sem promessa de recompensa. Em todo caso, seja a pintura metafísica, seja Brancusi – tratar-se-á sempre apenas de sincronias, de um mesmo movimento do pensamento. Para além da perspectiva histórica, na qual a trajetória de Caldas certamente encontrará um contexto útil para se interpretá-la, é surpreendente notar como trabalhos distantes no tempo e no espaço fizeram a mesma aposta decisiva nas prerrogativas da visão.

Atenção difusa

Não era por acaso que os trabalhos a céu aberto já comessem tematizando os vazios da cidade. Tanto faz se localizados em regiões centrais de grandes conglomerados urbanos ou nas franjas ralas de seus limites, as esculturas (por assim dizer) de Waltercio Caldas iriam sempre despontar nesses lugares como um desnível, uma lacuna – algo, enfim, que recusava “adicionar-se” ao espaço, integrar-se aos protocolos que na cidade (ou em seus limites remotos) ditam regimes de comportamento quanto aos deslocamentos do corpo e afinal uma economia da atenção. Que papel

resta ao transeunte (ou, daria no mesmo, ao observador posto diante de uma obra a céu aberto em uma propriedade privada), no que concerne à produção e reprodução dos espaços? O que intervém na aceleração ou no refreamento – num regime de circulação, enfim –, quando o que está em jogo é o dispêndio do tempo e energia na cidade?(1)

São perguntas que esses trabalhos instam no transeunte, e podem fazer tais perguntas tão elementares – a começar, sobre a propriedade da presença deles ali, em algum ponto sensível daquele sistema sofisticado de delegação de tarefas e lugares que é a cidade – porque prescindem da centralidade e da força imagética que geralmente se esperam das esculturas produzidas a céu aberto; porque se recolhem a uma posição oblíqua quanto a suas prerrogativas de uso do espaço da cidade; porque neste se inscrevem como descontinuidade, mostrando-se relativamente indiferentes às normas tácitas que lhe regulam o uso, e, eventualmente, capazes de produzir percepções que embaralham as hierarquias que ele pressupõe.

Aí, justamente, onde tudo pareceria regulado e quantificado, as peças ao ar livre de Waltercio Caldas estariam empenhadas em trazer à luz do dia a contigüidade recalcada de grandezas incomensuráveis: um tempo interior refreado e macerado que se justapõe em parataxe ao tempo eficiente da cidade; distâncias e descontinuidades monumentais onde o hábito não veria senão uma mecânica de encadeamentos causais. Assim é que tantas dessas peças – talvez mais que todas *Passagem Bel Vis* – evocam o esquecimento, um tempo digressivo que prescinde do ponto de fuga, de uma culminação, todas elas “imagens”, se assim podemos chamá-las, derivadas de algo como uma “circunspeção”, emprestando aqui o termo que o crítico Leo Steinberg inventou para descrever a impossível tarefa à qual se dera a pintura de Picasso, que desenhava “como se para possuir”, ou “como se seu desenho fosse um abraço dotado de visão”, e ele, o artista, um “argo-voyeur cujos olhos vêem a partir de centenas de pontos”(2). Descontado o que pode aí ser creditado à mitologia pessoal que envolve o nome do pintor, não é exagero dizer que há nessas obras de Waltercio Caldas a mesma aspiração a uma dimensão tátil da visão, a uma visão sempre prestes a rastrear uma esfera.

Esses trabalhos a céu aberto nos solicitam, enfim, um tipo de atenção deambulatória de alta voltagem, todavia difusa, que naturalmente contrasta com a atenção automatizada e quantificada e com a fetichização publicitária que caracterizam o uso do espaço e o dispêndio de tempo na cidade contemporânea – o lazer e o entretenimento não estando, decerto, fora da jurisdição dessa atenção automatizada e da cultura publicitária que a ela corresponde, por mais perdulários que pareçam ser no que tange ao uso do tempo/espaço. A propósito, nada mais provocante do que, por assim dizer, otimizar ao extremo o uso da atenção num grande centro urbano, destinando, como fez o artista, um tradicional luminoso publicitário que pisca em escala de *out-door* no topo de um edifício no antigo reduto político e financeiro de São Paulo, às dúvidas mais lancinantes quanto à eficiência no uso da linguagem. Assim é que em *Software* (1989), em vez de “transmitir informação”, em vez de buscar no transeunte o reconhecimento do ícone publicitário mil vezes martelado, a imagem fazia duvidar de si mesma, desconstruindo-se num looping de seqüências alternadas: “Aquilo como aqui... Isto como sombra”.

Grau zero

Não há como deixar de ver nessas imagens de “circunspeção”, resultado de uma atenção ao mesmo tempo intensificada e profusa, uma espécie de tábula rasa da cidade real; é esse tipo peculiar de atenção que permite ao trabalho de Caldas desemoldurar e reemoldurar essa cidade ao bel-prazer de suas hiperbólicas calibragens de escala. De fato, como poderia um trabalho desde sempre fascinado pelas questões de escala e pelos efeitos de auto-consciência corporal que esta engendra conceber alguma intervenção de escala ambiental sem levar em conta precisamente a privação de escala na cidade contemporânea? Tratava-se para o artista de lidar com uma situação em que se está privado da escala não porque na vida contemporânea não nos vejamos o tempo todo arreba-

tados por oscilações de escala, do gigantismo à miniaturização e vice-versa, mas justo porque a escala, em sua labilidade inesgotável, deixava de constituir critério de posicionamento do corpo no espaço; tornava-se, ao invés, essencialmente adaptativa, oscilando sem solução de continuidade entre o íntimo e o publicitário, com um misto de híper-atenção e alheamento, esses dois ingredientes antitéticos que aí se emulam e aniquilam reciprocamente.

Curiosamente, as intervenções ao ar livre do artista seriam marcadas pela extrema economia de meios, por um tipo de presença que tenderia infinitamente a um grau zero – e isso, consideremos, num ambiente onde a escala essencialmente teatralizada, destituída de todo referencial de grandeza, podia de um só golpe, como se viu, magnificar ou simplesmente retirar de cena toda uma constelação de objetos da visão. Mas é disto que trata o trabalho: de restituir a escala ao corpo e, a *fortiori*, à visão prerrogativas insuspeitadas de desenquadramentos e reenquadramentos do espaço. Os materiais são tão imponderáveis como linhas e planos, e deles Caldas extrai, apenas variando as direções, a luz, e, por assim dizer, a “velocidade” daqueles elementos, uma surpreendente complexidade de arranjos – e uma correspondente multiplicidade de percepções sinestésicas. Num piscar de olhos e num rito de silêncio excepcional no ambiente contemporâneo podemos nos ver transportados da pequena à grande escala, e apenas après-coup nos dando conta das mudanças vertiginosas de ordens espaciais que essas passagens implicam.

Uma consideração tão compenetrada da “plasticidade” (digamos assim) da visão – onde o pequeno não raro nos faz defrontar um deserto e, inversamente, o que é feito para intervir na paisagem pode não passar do emolduramento de um plano virtual que inevitavelmente se perderá numa geografia planetária – por certo tem a ver com a espécie de charada que desde muito cedo o trabalho formulou-se a si próprio: a busca de um atalho que permitiria comunicarem e comutarem-se livremente os mundos bi e tridimensional. A charada, é claro, está ligada à presunção da possibilidade de uma redefinição contínua do próximo e do distante, à busca, enfim, sempre tão crucial a este trabalho, de uma nova economia da visão, com potência nova para emoldurar e contextualizar seus objetos, assim como para desemoldurá-los e recontextualizá-los, quando estes se demonstrassem aprisionados num diagrama.

É claro que a expressão “plasticidade da visão” incorre no mesmo paradoxo que colheu Steinberg, quando este pretendeu descrever a saga impossível de um Picasso à busca da “visão que envolve como num abraço” – mas ela tem alto poder sugestivo, e é suficientemente clara para não deixar dúvidas de que o que interessa ao artista não é um mundo puramente óptico, tal como um redivivo Mondrian atormentado pela procura do equilíbrio perfeito entre o “extremo um e o extremo outro”. Ao contrário, trata-se, para ele, de desimpedir a passagem – que decerto existe com seus fascinantes jogos de idas-e-vindas –, entre o óptico e o tátil. Não nos enganemos então quanto àquilo que pode sugerir, nesses trabalhos ao ar livre de Waltercio Caldas, uma alusão insistente a dispositivos ópticos – mirantes, gabaritos, enquadramentos, panoramas. Os dispositivos ópticos presentes no trabalho são fantásticos, dizem respeito a algo que não se pode “mostrar” simplesmente porque já está ali.

Não por acaso, de modo freqüente a produção de Waltercio Caldas nos colocou diante do enigma de desenhos que acabariam por nos envolver em uma sensação de tridimensionalidade, pois neles só atinávamos com linhas e planos porque os víamos “desenvolver-se” diante de nós, conforme o movimento fortuito de nossos olhos, com o que nosso corpo físico passava a fazer parte do “desenvolvimento” deles, da matéria deles. Tal situação não deixava dúvidas quanto à ênfase posta pelo artista na experiência de nossa auto-percepção corporal. Do mesmo modo, não raro nos deparávamos com esculturas que, a despeito de poderem ser atravessadas, nos devolviam sem cessar a uma exterioridade absoluta, à posição expectante de observadores, capazes, entretanto, de suspeitar distâncias antigas – neste momento talvez inacessíveis, mas algum dia humanamente entrevistadas e quem sabe mapeadas.

Em outros termos, desenhos, esculturas, ou o que mais for, serão sempre trabalhos que nos levam a duvidar se estamos “dentro” ou “fora”; se “antes” ou “depois”; se “aquém” ou “além” do plano. Convém aliás notar que “o” plano nunca é dado, tampouco “um”, menos ainda uma inelutável condição de frontalidade, porquanto muitos planos aí se desdobram, em sucessões inesgotáveis e direções imprevistas. E mais: serão sempre trabalhos a nos lançar à experiência perturbadora de perceber que o lugar que vemos é sempre diferente daquele onde de fato estamos; trabalhos que nos cindem e comutam indiferentemente em sujeitos e objetos da visão.

Desemoldurar

Não se pode ignorar o fato de que as tecnologias digitais há muito nos disponibilizam, mediante um simples “click”, viravoltas lancinantes de escala, na verdade um inventário sem fim de experiências sinestésicas, depois do que pareceria esgotado o formidável campo perceptivo conquistado pela escultura moderna, logo mais radicalizado e crivado de impasses por boa parte da escultura contemporânea. É patente que o trabalho de Waltercio Caldas não deixou de concernir a essa tradição, não obstante ter se enveredado por sendas muito além do que ela permitiria entrever.

E não deixou de concernir porque prosseguiria interrogando crucialmente o que é esta matéria informe que um dia já foi o espaço da cidade; propriamente, o lugar primeiro da escultura na tradição da arte ocidental, o lugar no qual indivíduos que se sentiam mutuamente concernidos pela primeira vez desejaram formular o que seria uma escala humana. Entretanto, já se disse que a escala há muito deixou de ser critério na ordenação do espaço da vida contemporânea, porque de fato não há uma fração sequer de realidade que não se possa enquadrar, reduzir à frontalidade das imagens. Não por acaso os jogos de emoldurar e desemoldurar, com o que se descompartimentam profundidades desconhecidas, são estratégicos nos trabalhos a céu aberto de Waltercio Caldas.

\$ônia Salzstein

1 - No texto de Jonathan Crary, “Unbiding Vision”, que discute o regramento da atenção na cultura burguesa da nascente cidade industrial moderna, encontramos conexões sugestivas sobre uma possível economia da atenção na cidade contemporânea [October 68, Spring 1994, pp. 21-44].

2 - Cf. Steinberg, Leo. “Prefácio à edição brasileira”, em _____. Outros critérios: confrontos com a arte do século XX [trad. Célia Euvaldo]. São Paulo, Cosac Naify Edições, 2008, pp. 16-18 (Other Criteria: Confrontations with Twentieth-century art. New York, Oxford University Press, 1975). Observação ao tradutor: note que o comentário de Steinberg ao qual o texto alude só pode ser encontrado na edição brasileira, pois o prefácio foi escrito especialmente para ela. No ensaio “Algerian Women and Picasso at Large”, entretanto, Steinberg usa muitas vezes o termo “circunspeção”.

por José Thomaz Brum, 2006

Imaginem um mundo saturado e moroso. Saturado porque repleto de uma proliferação de imagens inócuas. Moroso porque cultor de uma velocidade enganosa.

Imaginem esse mundo tão próximo. E o comparem com o artista e sua obra. Há algum tempo que desestimula os olhares preguiçosos. Indiferente ao tumulto encenado, costura suas provocações com um esmero contínuo. Segue célere, porque a morosidade habita a pressa dos que não refletem.

O que se propõe aqui? Redimensionar o mundo através de objetos que se autofundam enquanto lugar. Refazer o espaço ampliando as variações de suas camadas. Usar a faca do engenho para montar fatias de espaço que acrescentam complexidade a um mundo que sufoca de simplificação. Porque o naturalismo, o hiperrealismo, o neo-futurismo frenético, todos querem aplacar a vertigem do pensamento sensível. Com Waltercio Caldas, nada de subjetivismo autista, nada de ignorância do passado da arte. Resolutamente histórico, ele perambula com seu engenho pela historia das formas, e esses passeios abstratos são temperados por um rigor incomum.

Precisos, seus objetos são até a minúcia. Ambiciosos também, sedentos de montar o próprio lugar do qual surgem e com o qual se mesclam. Se os títulos sorriem (Eternamatic) as peças desviam, dessemelhantes e leves. Só há um peso no mundo das evidências, das fáceis semelhanças. No mundo de Waltercio, disjunções inauditas: desenho-escultura, música de linhas, cores que rareiam. O mundo está por ser refeito, nada está acabado, tudo anseia por um ponto futuro.

As cores de Waltercio: rarefeitas, mínimas. Sinal de que, quando surgem, vêm intensificadas, apontando uma densidade suposta em um espaço que tende à desapareição.

Imaginem um mundo saturado e moroso. As obras (hipóteses?) de Waltercio Caldas não constituem tanto a sua antítese, mas uma espécie de antídoto eficaz: “o prazer de formar e transformar – um prazer original. Não podemos compreender outro mundo que não seja aquele que nós mesmos tenhamos feito”*.

* Friedrich Nietzsche, Fragmentos póstumos, 25 [470] (KSA, XI, p 138)

José Thomaz Brum é doutor em filosofia pela Universidade de Nice e professor de Estética no curso de especialização em História da Arte da PUC-RIO.

Texto publicado no catálogo da exposição de Waltercio Caldas na galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2006

Estados de imagem
por Ligia Canongia, 2001

*Ver não é
Ver é onde.
Macia metamorfose
Na pele dos sinais.*

Waltercio Caldas

Uma retrospectiva de quinze anos de trabalho – recorde de uma carreira que já soma mais de trinta anos – não significa uma acumulação de obras com vistas a criar um panorama quantitativo ou a explicitar uma listagem de técnicas, procedimentos e idéias. Isso seria reduzir a produção do artista a um repertório classificável e inerte, longe de suas inquietações e de sua vitalidade.

O que esta exposição propõe não pode ser confundido com algo que suponha um processo “evolutivo”, como se as coisas saíssem necessariamente umas das outras, legitimando uma “coerência” fácil e previsível. Embora o trabalho de Waltercio Caldas possua uma lógica irrefutável, essa lógica não é reconhecível por simples encadeamento cronológico, mas através de relações que se entrelaçam em tempos distintos, ora avançando, ora recuando, em processo de recorrência interior permanente. O que nos permite estabelecer conexões entre obras de períodos diferentes, como Aparelho de Arte, de 1978, e a Série Veneza, de 1997, debruçadas sobre a superposição de camadas de espaço e de tempo.

Essa exposição é uma síntese “viva”, que vai nos permitir penetrar na “natureza dos jogos”, de Waltercio, jogos que se formulam por enigmas, por deslizamentos de sentido, por “acontecimentos”. E “acontecer”, etimologicamente, significa descobrir com o olhar, despertar com o olhar. Não sem motivos, um dos aspectos singulares da obra do artista é investigar as possibilidades desse olhar, um olhar- prelúdio das próprias coisas, capaz de perceber, em ato simultâneo, o aparecer e o desaparecer: “absorver com os olhos uma nitidez recém-chegada”(1).

Pode parecer estranho, mas, para falar da escultura de Waltercio Caldas, gostaríamos de voltar à pintura de Cézanne.

O que queria Cézanne pintar? O que tanto o angustiava? Cézanne queria tão somente tornar tangível e visível algo que fluía por entre as coisas; queria ir além das representações estáticas e dos arquétipos, para encontrar o pulsar vivo do mundo, a existência móvel, turva e volátil da natureza.

Talvez Cézanne perseguisse a velocidade da visão através da natureza; ou, inversamente, a velocidade da natureza percebida pelos olhos. Era, enfim, a troca, as extensões e os limites dessa troca – entre o que vê e o que é visto – o que interessava ao grande mestre. Apesar da solidez de suas figuras, não era a casa, a árvore, a pedra, os volumes que interessavam, mas a reciprocidade de todas as coisas no ambiente, a forma como interagem, como se atingem, como se alteram umas às outras, quando as percebemos no movimento de seus fluxos e na precipitação de nosso olhar.

Tudo o que Cézanne deu a ver pode ser condensado nessa vontade alucinada de representar o “ir-representável”, de tornar o presente aquilo que não se apresenta com tangibilidade imediata, tudo o que flui fisicamente, todos os elementos que nos fazem perceber, sem que os percebamos: o ar, o movimento, o tempo, elementos etéreos que trafegam através e entre os corpos. Cézanne pensou o

espaço, tentou mergulhar na natureza dos espaços e dos vazios, para compreender a ordem de sua interferência sobre a realidade física dos volumes e dos objetos concretos do mundo.

O esforço da pintura moderna, afinal, foi este: transferir o interesse da técnica ou da matéria para a questão ótica, que se exaure nos limites do olhar. Mas, o curioso é que, à época, a busca da pintura por tornar-se fundamentalmente ótica tinha por pano de fundo o seu distanciamento do campo escultórico, intrinsecamente ligado aos volumes e às relações táteis. Foi justo para eliminar as reminiscências esculturais que a pintura assumiu a baliza ótica e a superfície.

O destino, porém, foi irônico, e fez com que a escultura, ela também, se remetesse ao mesmo caminho e fosse se tornando cada vez mais superficial, imaterial, incorpórea. Uma escultura de Gabo, nesse sentido, equivalia a uma pintura de Mondrian.

Waltercio Caldas tem dito que talvez uma das principais “matérias” de seu trabalho, nos últimos tempos, tem sido a história da arte. Não a história da arte como uma cadeia fechada de formas e de sentidos, mas como potencial de re-significação permanente, aberta a outras e produtivas recorrências: “a história da arte como uma dinâmica de significação e não uma passagem no tempo” (2). Heidegger diz que “o que quer que pensemos e qualquer que seja a maneira como procuramos pensar, sempre nos movimentamos no âmbito da tradição. Ela impera quando nos liberta do pensamento que olha para trás, e nos liberta para um pensamento do futuro, que não é mais planificação. Mas, somente se nos voltarmos pensando para o já pensado, seremos convocados para o que ainda está para ser pensado” (3).

Esse raciocínio parece “libertar” Waltercio para revisitar o passado da arte, em outros mestres, e em sua própria obra. Sem cair nas planificações que reduzem tudo ao “mesmo”, o artista reflete sobre a tradição e o já feito, como “matéria” para o que ainda virá: o passado como fonte para o devir.

Se voltarmos, portanto, a Cézanne, é para estabelecer esse link possível entre épocas, gêneros e práticas diferentes, mas que se interligam produtiva e poeticamente no tempo. Como Cézanne, Waltercio quer dar a ver o invisível: a fluência entre as matérias, a reciprocidade entre os corpos e o vazio, a luz, o trajeto, as distâncias, tudo o que “entra por debaixo da porta” (4).

Certa vez, ele criou uma metáfora delicada e precisa para falar dessa vontade de perscrutar o impercebível. Perguntava se seríamos capazes de “ver” certas metamorfoses dos objetos. Por exemplo, uma flor. Sabemos que ela está constantemente crescendo e se modificando, mas não podemos ver o movimento que acontece ali. Esse movimento invisível, em ação física e permanente, tem realidade de fato, orgânica, dinâmica, mas não tangível. É latência e não evidência. E essa seria uma questão interessante, porque é aí, na tênue existência de uma materialidade impalpável, mas vibrante, no puro movimento, que a obra de Waltercio Caldas se faz, estruturando-se com e a partir dessas realidades indeléveis.

No trabalho de Waltercio, a materialidade desvanece, a coisa passa para “o outro lado”, onde obra e espaço se estabelecem reciprocamente, onde o corpo equivale à sua própria sombra. Nele, o vazio é estrutura, como já o fora no passado para a escultura de Franz Weissmann, principalmente nas que eram puras linhas, desenhando o mundo. De certa forma, inclusive, a obra de ambos guarda semelhanças de delicadeza e elegância.

As esculturas de Waltercio aderem ao espaço, querem que a forma se ajuste à fluência e à intangibilidade do ar. Mas, apesar da maioria das peças possuir pouca massa, apesar da fineza de suas linhas e da sutileza desses quase-corpos / quase-gás, elas mantêm uma concentração impressionante. É como se o espaço-entre, o espaço-fora, o ar, preenchessem em nosso imaginário o lugar do volume, emprestando ao espaço uma dimensão “volumétrica fantasmática”.

Waltercio trata o espaço como tempo. Ou vice-versa. A instauração física de seus objetos no espaço dá-se com a mesma fugacidade temporal com que o percebemos. Assim como a matéria se desvanece e se enxuga até tornar-se quase vestígio de si mesma, quase sombra de um corpo, assim também o tempo de sua atuação conforma-se em ser instante, fração mínima de permanência.

Mas, se a mirada possível que os objetos nos oferecem, em sua breve e intangível presença, é efêmera, ela se converte, ao contrário, em imagem poderosa e renitente em nossa memória. Com aquele lance mínimo – um nada –, tudo se esclarece e ganha contornos, talvez porque o prenúncio já seja a própria “coisa”, todo o sentido; talvez porque aqueles objetos queiram ser tão-somente “peles de sinais”.

As esculturas dissolvem-se no espaço como a mostrar seus últimos momentos, ou, ao contrário, como a mostrar o seu brotar no espaço, com a aparição de seus primeiros perfis. Vão e vêm, incessantemente, sem definição absoluta no espaço, sem estabilidade fixa no tempo; momentos de passagem. Waltercio é um artista cujo olhar persegue, na natureza e na história, a inefabilidade do espaço e do tempo. Tenta, em seus objetos – rastros sutis de presença –, congelar uma parcela mínima da percepção, para que possamos ter a rápida e inteira sensação daquilo que nos envolve: a consciência momentânea, física e mental, do ar.

Com precisão dos sábios e dos profetas, o artista é sempre aquele que nos leva, simultaneamente, ao óbvio e ao mágico, aos fenômenos e às dúvidas. Waltercio vai ao limite das coisas, de sua aparição a seu esquecimento, onde o invisível inventa um lugar.

Mas, o lugar da escultura de Waltercio Caldas não se define, porque vagueia na troca com o vazio, apenas pontuando os ritmos dessa troca, traçando pontos e linhas que rastreiam esse fluxo. Os clássicos queriam a massa; os modernos, a superfície; Waltercio, a linha e o ar. Sua obra parece ser um momento repentino, um lapso, em que o espaço se deixa “desenhar” brevemente, uma materialização apreendida em velocidade. Ela é esse instante permeável ao espaço, fugaz e precisa, um corte cirúrgico no vazio. “O sentido: fazer constar nos objetos sua capacidade inicial de aparecer” (5).

O que os trabalhos fazem é mobilizar o espaço na sua completude, interagindo forma e vazio como um só tecido, movendo-se na mesma fluência. Para isso, é necessário que a matéria se volatilize, que o olhar do espectador, ao buscar o objeto, encontre o espaço e, inversamente, ao procurar o espaço, defronte-se com o objeto. Eles se auto-demandam mutuamente, querem ter a mesma qualidade física, pertencer ao mundo imaterial das abstrações puras. Como o crescimento das flores, são mais latências que evidência, são energias.

O interesse de Waltercio está no “olhar intermediário”, aquele que se apercebe da fração, do relance, da rápida ocorrência visual que acontece entre o olho e o alvo propriamente dito a que se dirige. Em seu texto “Prefácio”, escrito para o livro *Manual da Ciência Popular*, ele ironiza e diz: “[...] enfrentemos, portanto, as dificuldades do caminho, nunca nos esquecendo que uma das mais curiosas características da arte é que sua aparência, em muitos casos, tende a ser transparência. J. Johns, um artista americano, diz que não suporta usar óculos pois não consegue abstrair os aros, atitude típica de quem não ignora o que é “olhar intermediário” (6).

Suas esculturas não querem ser, portanto, o alvo, mas a materialidade efêmera dessa outra potência espacial intermediária, que vemos num jato de visão, que vislumbramos, mais do que vemos. É esse vislumbre de “coisa”, de “coisa” já toda imiscuída de espaço, é essa “coisa-espaço” que o trabalho propõe: uma faísca visível, tão próxima, nos parece aqui, das chamas de Yves Klein. O problema é que toda atividade mental que se pretende exprimir por imagens precisa de uma forma. Mas Waltercio quer que a forma tenha a imaterialidade da própria imagem. Ele busca, sem dúvida,

uma visibilidade real para a imagem, o que é, em si, um paradoxo.

Mantém, assim, no mundo concreto de seus objetos, uma natureza ainda intrinsecamente imaterial, mental, sem fisicalidade e sem corpo, como é a natureza do mundo das imagens. O sentido é fazer algo invisível aparecer, mas aparecer tão fugaz e momentaneamente, que pudéssemos, num piscar de olhos, perder a sua forma, esquecer o seu contorno.

Historicamente, alguns filósofos separavam imagem e pensamento, dando à imagem estatuto de “coisa”, corporal e material. A imagem era vista ainda como um estado do corpo, um mundo de idéias confusas, distinto do mundo da razão. Outros já admitiam que a imagem pudesse ser penetrada por intelectualidade, mas ainda insistindo no caráter mecânico de suas associações, que podiam forjar idéias falsas. Sartre talvez tenha sido o primeiro a fazer a diferença entre a existência como coisa e a existência como imagem. E nos dá um exemplo simples, quase didático, dessa diferença, falando da folha de papel em branco, quando vista, em presença material, e a folha branca que é “lembrada” e que adquire ali (quando não se desfruta mais de sua presença), uma “identidade de essência”. Nesse momento, “ela não existe mais de fato, existe em imagem” (7), algo portanto diverso de uma presença. Sartre diz que a imagem é uma forma de consciência da coisa, e que, assim, o pensamento penetra profundamente a imagem.

A obra de Waltercio Caldas circula possivelmente em torno dessas questões. Tenta fazer com que o próprio objeto assuma a feição dessa “folha branca lembrada”, que seria, essencialmente, a coisa como mero vestígio de si mesma, reconduzida à condição pura de imagem. E, não seria a imagem uma “pele de presença”? O trabalho de arte não seria tentar tornar essa “pele” tangível? Ao propor questionamentos dessa ordem, o trabalho de Waltercio legitima o pensamento sartriano de que a imagem, sobretudo quando lidamos com a imagem estética, carrega, sim, ao se formular, uma potência intelectual.

Mas, Waltercio não “demonstra”, não “responde”, não pontifica verdades, deixando vagar no espaço cognitivo as mesmas dúvidas que a obra, como “coisa” coloca no ambiente natural. Afinal, não seria pertinente à natureza da imagem viver da sua condição de dúvida? E é, com certo ceticismo, aquele que seu humor tão finamente deixa transparecer, que o artista enfrenta os desafios da certeza. “Há uma dúvida que pertence à clareza” (8). Não sem motivos o crítico Paulo Sérgio Duarte fala do trabalho de Waltercio como uma “dúvida feliz”, em que a novidade seria sempre o seu “resíduo cético”. Diz ele: “negando o culto da imagem e a falsa generosidade desse universo farto de figuras e pobre em raciocínio, as esculturas de Waltercio trazem na sua ascese uma sutil dose de humor da qual deriva o prazer” (9).

Waltercio Caldas lança problemas acerca da produção da imagem no mundo contemporâneo, do papel que ainda pode desempenhar no âmbito espiritual do homem e, de certa forma, ri da proliferação caudalosa das imagens nas sociedades de hoje. Reserva-se, pois, na discrição de uma economia formal extrema, esquiva e enigmática, em que apenas “existe o olhar ao revés” (10).

Como ele costuma dizer, esse olhar ao revés é aquele que não vê o objeto na ida, mas na volta. Porque se trata de um objeto-espelho, arredio na sua transparência, que se exaure antes de se deixar reter. Um objeto que apenas “roça o mundo” (11), que não se eterniza, não tem nome. O nome que ele persegue é para o lugar entre as coisas, para o lugar silencioso do repouso das coisas, ali onde elas estão resguardadas pela distância. Para Waltercio, “o mais belo na arte é que o lá-não-está” (12). Se somente a distância pode preservar a identidade dos objetos, é ela que interessa como “objeto” do olhar. Esse espaço “entre”, fugidio e vaporoso que leva o artista a buscar materiais equivalentes, como o vidro, o álcool, espelhos e superfícies altamente polidas, resvala o tempo todo, expande-se e recua, propaga-se e concentra-se, dissemina-se e recolhe-se. É um espaço que penetra o trabalho e por ele é penetrado, confundindo-se em mútua e constante fluência. Por isso,

a imagem não é senão um “estado de imagem” provisório, que se renova a cada mirada, como se sempre a estivéssemos vendo pela primeira vez, e nunca víssemos completamente.

E não a vemos completamente nem quando fotografada, pois é justo nessa circunstância que a imagem mais se furta à apropriação. Por ter a máquina fotográfica a possibilidade de ver por um olho só – o da lente -, ela achata a profundidade, solidifica a ambiência, congela o ar. E se a obra, como a de Waltercio, afirma esse espaço como sua condição “material”, eis o problema. A fotografia trai o trabalho, torna infiel a sua reprodução, suspende aquela “pele de presença”, que é quase e tão-somente um pronúncio de coisa, uma semicoisa. O espacial, em Waltercio, confunde-se com o espiritual; é da ordem de uma frequência impalpável e poética, que a máquina não registra, ou registra em estado estático, sem alma. Dizem que, no surgimento da fotografia, as pessoas temiam se deixar fotografar com medo que o retrato lhes roubasse a alma. Devido ao automatismo de sua gênese técnica e, principalmente, pelo corte definitivo que efetua sobre o real, a fotografia interrompe, imobiliza e isola uma fatia do espaço-tempo. “O curso, a corrida, o Tempo não têm validade aos olhos da fotografia” (13). E, por ser um corte radical na continuidade, na duração e na extensão, a foto distorce o processo de inscrição da imagem de Waltercio Caldas, toda ela expansão e mobilidade. Ao mundo da fotografia, “congelada na interminável duração das estátuas” (14), a obra do artista contrapõe a fluência temporal e o mundo instável, furtando-se claramente ao cut que a separa do fio do tempo e de sua alma. Um trabalho que se oferece como “instante de passagem” não poderia se deixar abater por esse “instante perpétuo” da “morte” fotográfica.

Já em 1976, com o Dado no Gelo, Waltercio fazia uma formulação gráfica de extremo requinte e inteligência a esse respeito. Criada para subsistir apenas como reprodução, a imagem é um comentário mordaz à eternidade fotográfica. O dado congelado, como “coisa” real, só permanece nesse estado pelo curto prazo da solidificação da água, sendo, inclusive, um dos “objetos” mais fugazes da obra do artista. Esse objeto-coisa, vivo, ou ao vivo, termina quando da liquefação do gelo. A sua sobrevivência, que coincide, ironicamente, com a sua morte como objeto, só é garantida pela fotografia. A reprodução fotográfica o faz “ressuscitar”, mas, paradoxalmente, é esse o momento em que ele se “solidifica”, congelando aí, inclusive, a possibilidade do “jogo”. O dado surge como elemento da sorte, do destino, da vida; morto (como “coisa”) e eternizado (como imagem) pelo registro da máquina.

Mas é preciso dizer que esse renascimento fotográfico da coisa como imagem é fruto específico desse trabalho, pensado exatamente para funcionar num meio gráfico e como metáfora do processo de reprodução, que petrifica a “vida” dos objetos. Aqui, Waltercio ironiza, ao mesmo tempo em que realiza justamente aquilo que teme: o congelamento na superfície fotográfica da pulsão original de suas esculturas.

As transparências, os espelhos, as formas aéreas e transitórias da maioria de suas peças resvalam, suspendem a noção eternizada do mundo. E isso ainda nos leva a pensar o quão distante Waltercio está dos clássicos, da harmonia segura de suas formas. A harmonia e o equilíbrio são agora de outra natureza, e podem estar no vértice dos estados de suspensão, nesses atos constantes de passagem, na leveza de objetos e palavras apenas sussurrados, longe do “espelho neutro” da reprodução. A obra de Waltercio Caldas “olha ao revés”, desconfia da realidade e da cópia, mantendo-se indevassável, porque ar.

Esta exposição, resumo dos últimos quinze anos da produção do artista, certamente nos levará ao encontro de uma especialidade e de um tempo que “perdemos” seguidamente na velocidade cega de nosso cotidiano. É preciso certa disponibilidade ao silêncio e à “ruminação” desses objetos, para chegar a penetrá-los. O artista costuma mesmo dizer que “os objetos têm um tempo infinitamente mais lento do que o nosso”. Os insights podem ocorrer com a rapidez de um tiro, mas a reflexão meditativa e calma, que circunda a sua poética tão confiante e extraordinária, só poderia acontecer longo do afã das ansiedades.

É curioso que, na mesma busca por apreender as vicissitudes do Espaço e do Tempo, a obra cubista, por exemplo, e a de Waltercio Caldas se distanciem tanto. A primeira imprimiu claramente a sua angústia diante da tarefa, fazendo com que esse espaço-tempo se tornasse convulso e fragmentado, como se apenas a soma de “recortes” pudesse nos dar a completude do real; a segunda, com menos ruído e mais diligência, chega à realidade das coisas com a clareza que elas têm, sem precisar “destruí-las”, apenas realçando o seu entrelaçamento com o ar. Será preciso, portanto, que, aqui, o espectador se mova, ele também, como um véu que flana lenta e cuidadosamente pelo ambiente, na poeira das coisas, mas com o olhar imantado, febril e aceso para as brechas do mundo.

Referencias Bibliográficas

1, 4, 5, 8, 10, 11 e 12 – Escritos do artista.

2 e 15 – Extratos de entrevista do artista a Lígia Canongia, em catálogo da exposição de Waltercio Caldas: “A série Veneza”, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 1998.

3. Heidegger, Martin. O Principio da identidade, col. Os Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1973.

6. Caldas, Waltercio, “Prefácio”, em Manual da ciência popular, Funarte, Rio de Janeiro, 1982.

7. Sartre, Jean-Paul, A Imaginação, col. Os Pensadores, Abril Cultural, São Paulo, 1973.

9. Duarte, Paulo Sérgio. “Interrogações construtivas”, em catálogo da exposição “Waltercio Caldas”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, 1994.

13 e 14 Dubois, Phillipe. O ato fotográfico, Papirus, São Paulo, 1994.

Texto originalmente publicado no livro Waltercio Caldas 1985 – 2000, Centro cultural do Banco do Brasil.

por José Thomaz Brum, 2000

“Fatigué d’images, je joue pour faire de la fumée”

Henri Michaux

As linhas podem sonhar, diz Michaux. As formas, por sua vez, não só podem como devem pensar. O que pensa uma forma? Dependendo do artista, uma forma pode até pensar a cultura, o ambiente dos signos, a liquidação dos hábitos estéticos. Uma forma pode, também, negar-se, furtar-se a significar, e brincar seriamente com essa aparência dos sentidos que é o mundo visível.

As peças, as coisas de Waltercio Caldas se impõem ao olhar por uma sutileza provocativa. Aparentemente ascéticas, elas deixam a luz, o ar, o vazio atravessá-las e respondem, com uma espécie de materialidade imaterial, às tagarelices vãs do mundo. Eu sei que elas se querem “objetos no mundo”, mas essas coisas decepcionam e iludem o mundo se este se quer fixidez e imobilidade.

Instantes de pausa reflexiva, as formas de Waltercio também soam como momentos de silêncio intensos. O seu uso microscópico da cor só acentua isso: que o impacto da forma seja apenas sombreado por uma gota de cor, um harmônico mínimo. É certo que suas obras, quer sejam quadrados negros dissemelhantes ou jogos de metal presos por linhas finíssimas, são resistências a tudo o que nega a sutileza na cultura. Peças abstratas, elas jamais se simplificam enquanto linguagem. São verdadeiras esquivas plásticas.

O metal que vela o rosto da odalisca Arte. O jogo atado por tênues linhas vermelhas. O pacífico e inquietante azul que esconde uma poesia minúscula de luz e forma. Todas essas peças, metodicamente sóbrias, revelam um cansaço em relação às figurações grandiloqüentes e tagarelas.

Artesão de um mundo de coisas tão tangíveis quanto uma melodia, Waltercio Caldas parece se referir sempre a essa criação contingente e incerta que é o mundo da cultura. O metal que vela o rosto da odalisca Arte parece um símbolo da exigência do artista: preservar o mínimo, negar-se – com humor – à visibilidade fácil, buscar – através de uma ascese – uma espécie de silêncio modulado pela forma ou de forma atravessada de silêncios.

Revisão de Sônia Cardoso. Texto publicado originalmente no catálogo da exposição individual do artista na galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2000.

por Adolpho Montejo Navas. 1999

Em um contexto geográfico como o do Brasil, onde o gosto pelo objeto-livro tem grande dimensão, desde as experiências concretas com a página e neoconcretas com o objeto, a presença de Waltercio Caldas é significativa, pois, seguramente, foi ele quem produziu de forma mais regular o maior número de obras-livros propriamente ditas. Uma dedicação de trinta anos, que agora foi contemplada em retrospectiva com a exposição Livros. Se uma das questões centrais do trabalho de Waltercio Caldas é o espaço e sua meditação, o formato livro, por sua inerente renovação da dicotomia espaço-tempo e deslocamento da seqüência narrativa para a poética plástica, encaixa-se nesta preocupação central e a desenvolve. De fato, a idéia medular de Waltercio Caldas sobre o livro como “objeto circular”, em que uma linguagem deve ser tratada por outra linguagem, permite diluir as fronteiras entre a intervenção e a criação. Segundo o artista: “utilizo livros para fazer outros livros; trato o espaço gráfico como se fosse uma espécie de abismo”. Assim, o trabalho dentro do espaço em que as obras pulsam significa uma exploração de limites na superfície múltipla e cambiante, pois cada obra-livro é algo singular: cada superfície é uma meditação distinta sobre a gênese da imagem – cada livro inaugura uma essência formal.

Na exposição, pode-se contemplar várias modalidades espaciais; existem três vértices que acabam convergindo. Ainda que algumas obras descensem, confessadamente, no formato do livro, na mesma fisicalidade do papel (o “livro carbono”, que revela a temporalidade em suas folhas de papel carbono), outras se decantam até uma apropriação maior do espaço, como o citado véu éxuperiano, uma peça cuja tensão poética não deixa de ter ecos neoconcretos na interseção do papel com o espaço. Outras obras, definitivamente, inscrevem-se dentro das coordenadas da obra geral do artista, estabelecendo inclusive uma sintonia de ecos com outras de suas obras (caso do Colecionador, que se reporta a desenhos semelhantes de 1973) ou até uma relação de pertinência, como são os trabalhos complementares a exposições (caso de A Série Veneza). Vários trabalhos têm uma natureza irmanada com as obras propriamente escultóricas. Como a escultura que entre no livro (Giacometti), de certa forma para compô-lo, esculpi-lo, fazer outra arquitetura da página, através do intervalo criado pelos nomes impressos do escultor, as divisões da página e as hastes de metal. Como nos antípodas, podemos sentir os objetos-livros que alcançam o grau de escultura por si mesmos (Fra Angelico), como desdobramentos bidimensionais do papel. Dois destinos, dois resultados, que são duas formas, duas vias.

A exposição, plena de investigações, remete às leituras da história da arte, um dos mais específicos componentes do trabalho do artista carioca. Esse “museu”, que permite a “biblioteca” de Waltercio, inclui especialmente Matisse, Rodin-Braque-Mondrian-Picasso, Vélazquez, Fra Angelico, Ingres ou Giacometti e revela a circularidade de sua concepção artística, um moto-contínuo, apesar das rupturas. O que tem a ver com a forma confessa do artista de abordar o livro. Nesse sentido, poder-se-ia pensar toda a sua prática artística como uma morfologia contemporânea de uma semântica crítica clássica. Como se, à pergunta de se poder ser clássico e experimental, o artista tivesse para si uma resposta sedutoramente convincente: “nada mais constante que a experimentação radical”. Nessa ordem de coisas, não é de se estranhar que, no fundo, procure-se uma revitalização da memória adormecida das imagens, em parte saturada por nossa convivência com a cultura da arte (já conhecemos o costume de nossa sensibilidade e sua tendência a anestesiarmos nosso imaginário). Essa “ativação” das imagens conhecidas pode ser percebida no pó de talco que cobre as reproduções de Matisse ou no desaparecimento computadorizado de figuras no livro monográfico de Vélazquez, onde se redescobre a importância do espaço na composição. Dessa maneira, os livros são “aparatos” de re-significações. São ativação e gêneses imagéticas.

Um dos trabalhos mais instigantes, *É: (o espelho) um véu*, em que o passar das pranchas-páginas permite mostrar uma incrustada bola de metal que tenta percorrer todas as visadas anteriores, incide sobre a estreita contigüidade entre o olho e os objetos, na eliminação desta polarização, fazendo recordar a pertinência daquele aforismo de Antonio Machado: "O olho que vê não é olho porque tu o vê: é olho porque te vê." Pois algumas destas obras em formato livro estão voltadas para si, são livros-objetos ensimesmados, imagens-objetos de miradas: buscam outra inteligência do olhar.

Em todas as edições, a maioria com tiragem limitada, o alto cuidado gráfico guarda um grau de pureza e delicadeza – poética de contenção e de limites assumidos – que singulariza o artista do Rio: uma divisa apolínea que é a quintessência de seu trabalho. Seus livros, como suas esculturas – filamentos de pensamento – parecem sempre buscar a densidade da leveza, como os aforismos fazem com a escritura. A busca do desnudamento necessário. Em *Livros*, há uma eqüidistância entre as formas e as idéias. Os objetos são idéias, os livros são reflexões imagéticas. Se esses trabalhos alcançam uma imagem pensativa, se fazem um convite à reflexão, é porque, em Caldas, há mais idéias que conceitos, ao contrário de nossa época, em que muitas vezes o pretense conceito não é mais que a redução mecânica de uma quase-idéia.

Texto traduzido do espanhol por Ligia Canongia, com revisão do autor. Publicado originalmente na revista *Lapiz*, ano XVIII, n. 156, Espanha, 1999.

Em um contexto geográfico como o do Brasil, onde o gosto pelo objeto-livro tem grande dimensão, desde as experiências concretas com a página e neoconcretas com o objeto, a presença de Waltercio Caldas é significativa, pois, seguramente, foi ele quem produziu de forma mais regular o maior número de obras-livros propriamente ditas. Uma dedicação de 30 anos, que agora foi contemplada em retrospectiva com a exposição "Livros". Se uma das questões centrais do trabalho de Waltercio Caldas é o espaço e sua meditação, o formato livro, por sua inerente renovação da dicotomia espaço-tempo e deslocamento da seqüência narrativa para a poética plástica, encaixa-se nesta preocupação central e a desenvolve. De fato, a idéia medular de Waltercio Caldas sobre o livro como "objeto circular", onde uma linguagem deve ser tratada por outra linguagem, permite diluir as fronteiras entre a intervenção e a criação. Segundo o artista: "utilizo livros para fazer outros livros; trato o espaço gráfico como se fosse uma espécie de abismo". Assim, o trabalho dentro do espaço em que as obras pulsam significa uma exploração de limites na superfície múltipla e cambiante, pois cada obra-livro é algo singular: cada superfície é uma meditação distinta sobre a gênese da imagem – cada livro inaugura uma essência formal.

Na exposição, pode-se contemplar várias modalidades espaciais; existem três vértices que acabam convergindo. Ainda que algumas obras descensem, confessadamente, no formato do livro, na mesma fisicalidade do papel (o "livro carbono", que revela a temporalidade em suas folhas de papel carbono), outras se decantam até uma maior apropriação do espaço, como o citado véu éxuperiano, uma peça cuja tensão poética não deixa de ter ecos neoconcretos na interseção do papel com o espaço. Outras obras, definitivamente, inscrevem-se dentro das coordenadas da obra geral do artista, estabelecendo inclusive uma sintonia de ecos com outras de suas obras (caso do "Colecionador", que se reporta a desenhos semelhantes de 1973) ou até uma relação de pertinência, como são os trabalhos complementares a exposições (caso de "A Série Veneza"). Vários trabalhos têm uma natureza irmanada com as obras propriamente escultóricas. Como a escultura que entre dentro do livro ("Giacometti"), de certa forma para compô-lo, esculpi-lo, fazer outra arquitetura da página, através do intervalo criado pelos nomes impressos do escultor, as divisões da página e as hastes de metal. Como nos antípodas, podemos sentir os objetos-livros que alcançam o grau de escultura por si mesmos (Fra Angelico), como desdobramentos bidimensionais do papel. Dois destinos, dois resultados, que são duas formas, duas vias.

A exposição, plena de investigações, remete às leituras da história da arte, um dos mais específicos componentes do trabalho do artista carioca. Esse "museu", que permite a "biblioteca" de Waltercio, inclui especialmente Matisse, Rodin-Braque-Mondrian-Picasso, Vélazquez, Fra Angelico, Ingres ou Giacometti e revela a circularidade de sua concepção artística, um moto-contínuo, apesar das rupturas. O que tem a ver com a forma confessa do artista de abordar o livro. Nesse sentido, poder-se-ia pensar toda a sua prática artística como uma morfologia contemporânea de uma semântica crítica clássica. Como se, à pergunta de se poder ser clássico e experimental, o artista tivesse para si uma resposta sedutoramente convincente: "nada mais constante que a experimentação radical". Nessa ordem de coisas, não é de se estranhar que, no fundo, procure-se uma revitalização da memória adormecida das imagens, em parte saturada por nossa convivência com a cultura da arte (já conhecemos o costume de nossa sensibilidade e sua tendência a anestesiarmos nosso imaginário). Essa "ativação" das imagens conhecidas pode ser percebida no pó de talco que cobre as reproduções de "Matisse" ou no desaparecimento computadorizado de figuras no livro monográfico de "Vélazquez", onde se redescobre a importância do espaço na composição. Dessa maneira, os livros são "aparatos" de re-significações. São ativação e gêneses imagéticas.

Um dos trabalhos mais instigantes, "É: (o espelho) um véu", em que o passar das pranchas-páginas

permite mostrar uma incrustada bola de metal que tenta percorrer todas as visadas anteriores, incide sobre a estreita contigüidade entre o olho e os objetos, na eliminação desta polarização, fazendo recordar a pertinência daquele aforismo de Antonio Machado: "O olho que vê não é olho porque tu o vê: é olho porque te vê". Pois algumas destas obras em formato livro estão voltadas para si, são livros-objetos ensimesmados, imagens-objetos de miradas: buscam outra inteligência do olhar.

Em todas as edições, a maioria com tiragem limitada, o alto cuidado gráfico guarda um grau de pureza e delicadeza – poética de contenção e de limites assumidos – que singulariza o artista do Rio: uma divisa apolínea que é a quintessência de seu trabalho. Seus livros, como suas esculturas – filamentos de pensamento – parecem sempre buscar a densidade da leveza, como os aforismos fazem com a escritura. A busca do desnudamento necessário. Em "Livros", há uma equidistância entre as formas e as idéias. Os objetos são idéias, os livros são reflexões imagéticas. Se esses trabalhos alcançam uma imagem pensativa, se fazem um convite à reflexão, é porque, em Caldas, há mais idéias que conceitos, ao contrário de nossa época, onde muitas vezes o pretense conceito não é mais que a redução mecânica de uma quase-idéia.

Texto escrito em espanhol, traduzido por Ligia Canongia.

Publicado originalmente na revista Lapid, ano XVIII, nº 156, Espanha, 1999.

A Consciência do Intervalo por Agnaldo Farias, 1996

Os objetos de Waltercio Caldas provocam um estado de suspensão naqueles que os contemplam. Desmontam a certeza da experiência, pulverizam a acuidade dos sentidos, deslocam o espectador para uma posição inquietante, onde a percepção não se dá como rotineiramente. A limpidez de suas formas, sua elegância hierática, contrasta com o inacabamento que sugerem. O olho os percorre ansiosamente e ao final recolhe a impressão de que só teve acesso a uma fração apenas de cada um deles. De fato, esses objetos postam-se freqüentemente como corpos delicados, quase imateriais, rondando e desafiando perigosamente sua própria existência. Não se oferecem como simples alteridades. Não são corpos inequívocos que, à maneira das tradicionais esculturas constituídas de matéria e opacidade, abrem clareiras na vacuidade do espaço. A matéria de que são feitos, mesmo quando pouca, deseja e se confunde com o ar. São mais propensos ao estabelecimento de situações tensas do que a mera ocupação de um lugar. Seriam – como quer o próprio artista – instantes escultóricos, talvez o nome mais adequado para pensar-se a maneira como invadem, sob a forma de reverberações e virtualidades, esse território imediatamente vizinho, esse intervalo invisível e silencioso que há entre as coisas e que descuidadamente chamamos de vazio.

Segundo estes objetos, ausência e presença são termos intercambiáveis, do mesmo modo como na música o som enlaça-se com o silêncio. É certo que possuem interior e superfície, mas deles também faz parte o que acontece além de suas próprias fronteiras. Afinal, quanto de matéria cabe adormecida nos limites de um volume no espaço? Quanto de um objeto se descola pelo atrito com o ar e nele se propaga, à maneira das freqüências sonoras? Quanto dela se desdobra em imagens que se vão colando às nossas retinas? Quanto dele existe pela potência do nosso olho que, engatado no nosso pensamento e no nosso repertório, persistentemente injeta-lhes significados, persistentemente empreende sua paralisia e captura?

É inútil pensar que a demonstração do binômio presença e ausência se dá através de um vocabulário formal onde os diversos trabalhos realizados pelo artista seriam assemelhados entre si. O que preside a trajetória de Caldas é antes a problematização dos sentidos; cada objeto produzido é apenas o móvel por onde acontece o ataque aos olhos absortos do espectador, é o campo de ativação do seu pensamento, de uma relação conflitante deflagrada pelo cálculo preciso e parcimonioso de meios. O artista estoca o espectador que passeia pelas galerias e museus tranqüilizado pela certeza do modo correto de se conduzir diante de obras de arte. Portador dessa percepção fetichizada, uma vez diante dessa multifacetada família de objetos, o espectador sente aflorar a indagação simples, não obstante decisiva: o que é isto?

Tudo concorre para a indefinição desses objetos que a história da arte convencionou chamar de esculturas. Matéria, escala, tamanho, não são seu foco principal e, do mesmo modo, eles não se prestam a serem trespassados por significações, nem a serem investidos da afetividade com que usualmente despejamos sobre as coisas visíveis. Mesmo o processo que os gestou não importa e não deixa rastros capazes de conferir um sentido extra, uma escora que facilite o ato perceptivo. Sem apelos exteriores, eles se mantêm incólumes, à distância do espectador. E de tão sintéticas parecem abstrações efemeramente encarnadas. São, por assim dizer, presenças em estado puro, exaltadas pelo encanto de suas aparências nítidas e condensadas.

Os objetos de Waltercio Caldas discutem as bases de sua própria existência. Embora ensimesmados, estabelecem metódicas perturbações na relação especular que mantêm com o espectador, a partir de criteriosas considerações acerca de suas propriedades físicas, sua inserção no espaço topológico e no espaço que envolve o circuito institucional, até os conceitos que presidem a categoria

dos objetos à qual deveriam pertencer.

Pense-se na obra “Espelho com luz”, de 1974. O emolduramento remete inevitavelmente à idéia da pintura e ao projeto mimético que sempre a orientou. A pintura como signo tem desnudada sua vocação ilusionista, sua instância sublimadora; metamorfoseada em espelho, duplica aquilo que sempre cuidou em ocultar: as paredes do museu, o conjunto de obras disposto pelo espaço expositivo e, no centro deste sistema judiciosamente projetado para conferir valores, a presença do espectador, que se observa observando. O assalto é frontal: a obra recua até as bordas do sistema de arte e, ao passo em que o desmascara, põe sua própria existência em risco. O espectador é surpreendido ao perceber-se como presa de um jogo especular que até então acontecia para seu deleite. Mais do que o principal convidado, agora ele é o espetáculo. O desejo da fruição estética, do momento de êxtase, da possibilidade, enfim, de atravessar o pórtico que o separa deste mundo banal, naufraga diante de um objeto perverso que, avesso às suas projeções psicológicas, nada faz além de colocá-lo diante dele mesmo. Como diz o artista, a obra aponta para o dedo que aponta para ela. Mas ainda há mais: no canto inferior direito, uma diminuta lâmpada vermelha e um pequeno botão acenam ao espectador com a possibilidade dele participar do jogo. O convite à participação é irresistível, uma vez que faculta o exercício de uma demiurgia em tudo semelhante à do artista. Mas, convenhamos, apertar um botão é um gesto despido de qualquer eloqüência, embora inquietante o resultado que ele promove: o acender de uma luzinha vermelha, sinal túbio, mas eficaz, de suspensão do fluxo de imagens que o espelho apregoa.

“Matisse com talco”, de 1978, baseia-se na mesma estratégia perversa. A indústria de reproduções possibilitou a difusão de imagens de obras de arte através de livros. O resultado dessa disseminação paradoxalmente contribuiu para sua totemização. O objeto artístico, de tão visto, já não pulsa, e seu desenvolvimento só será possível se ele se voltar contra a própria Arte, essa instituição maiúscula. A operação de Caldas consiste novamente na desestabilização dos conceitos, no desalojamento dos fetiches, na desaceleração do olhar. O talco derramado sobre uma pintura de Matisse reproduzida nas páginas de um livro é o antídoto contra as leituras automáticas. O pó é um ruído branco que veda parcialmente a obra, ao mesmo tempo em que devolve o olho à luz. Aqui, a subtração da imagem, seu silenciamento, é estratégia de purificação do olho.

O olho é o alvo. O recurso a objetos como que reduzidos à essência, à ossatura mais estrita, ao nervo, dá-se pela necessidade de limpar a visão, renová-la, fazendo-a beirar o invisível, mergulhando-a no ar. Por isso os materiais sempre tratam com a transparência. Do mesmo modo, a precisão requintada design que suas peças ostentam esclarecem sobre sua afinidade com o plano das idéias, confundem-se com o processo projetual que as conceberam. Frágil, incorpóreo, precário, provisório, diáfano, intangível são os termos que germinam e alimentam a construção dessa poética.

Como “Longínqua”, 1987, em que duas linhas de náilon presas ao teto suportam uma placa quadrada de vidro, a poucos centímetros do chão. O peso da placa tensiona as linhas, criando uma coluna de ar. O jogo sutil das diferentes transparências coagula o invisível, fende-lhe de alto a baixo em gumes lineares, fios delicadíssimos nos quais o olho se apoia e desliza periclitantemente, tentando adivinhar os planos que o limitam.

Mais intangível são os quatro tubos de metal polido suspensos por fios de náilon e dispostos em partes horizontais, um acima do outro, em meio aos quais flutua um véu translúcido (“sem título”, 1993). A geometria exata dos segmentos metálicos, em função do modo como foram fixados no teto, oscila e reage às mais discretas variações do ar do ambiente e, com isso, irmana-se ao caimento em ondas preguiçosas do tecido, causadas pelo peso próprio do material. A superfície polida dos metais reflete e é por isso engolfada pelo ambiente. As fronteiras cambiantes desse conjunto por si só deflagradoras de uma dispersão ótica, irradiam-se pelo espaço, inclusive pelos sons que os tubos emitem quando o ar os faz bater uns contra os outros.

Também de imaterialidade e rarefação falam-nos as mesas de vidro expostas na última edição da Documenta (*). Atravessar, refletir, refratar são as ações impostas ao percurso do olhar, não só por seus tampos transparentes, como também pelos degraus que eles possuem em seu ponto médio, pelas suas estruturas de metal polido, pelo pó de mármore branco espargido em suas superfícies. É difícil ao olhar tocá-las com precisão. Novamente aqui, a presença faz limite com a ausência. Há que modular as diversas velocidades do olhar e fazê-lo pousar no vidro, cuidando para que não o atravesse ou escorregue através dele, sob pena de se perder nos abismos criados pelos desníveis. A mesma cautela exigem tanto os componentes cromados que se incorporam ao meio, quanto a alvura do pó de mármore. Este último, um material clássico, que remonta à mais cara tradição da escultura e que aqui deixa-se dissolver na luz. O trabalho do olho, buscando agarrar esses objetos, suas sucessivas ultrapassagens e retardamentos, indica-nos que ele está sempre a olhar como se fosse a primeira vez.

É uma profunda consciência das possibilidades do intervalo entre as coisas o aspecto diferencial da obra de Waltercio Caldas. Pode-se chamá-lo de pausa, silêncio, ôco, parênteses, vazio. Cada objeto serve de ponto, onde o olho se atraca para se lançar na prospecção do invisível e voltar com novas notícias do que parece ser a expansão do raciocínio escultórico. É assim seu “Esculturas para todos os materiais não transparentes”, de 1985. Organizada em pares iguais, de acordo com o material empregado – madeira, mármore, bronze, pedra e tudo o mais que se puder ou quiser reunir -, esferas – este sólido perfeito – sofrem o mesmo tipo de seccionamento capaz de lhes desenhar um pequeno círculo na superfície. As faces esféricas estão dispostas uma diante da outra, de tal modo que a parte plana de ambas permaneça exatamente atrás. As duas esferas afastadas entre si distendem até o máximo o segmento de reta virtual que as liga. O achatamento posterior indica que planos invisíveis logrou cortá-las. A que espécie de volumes eles pertencem? Essas esferas, do mesmo modo como outros objetos do artista, demonstram ao olhar que não estão no espaço, mas são o próprio espaço.

(*) – o autor refere-se à Documenta 9, Kassel, Alemanha, 1992.

Texto originalmente publicado no catálogo geral da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, 1996.

por Lorenzo Mammi, 1995

A ciência acústica conhece um fenômeno chamado som de combinação, ou terceiro som. Se duas notas de alturas diferentes, mas relativamente próximas, são tocadas simultaneamente, suas frequências entram em choque e produzem uma terceira nota claramente audível, equivalente à diferença entre elas. Embora tenha sido descoberto no século XVIII, até hoje não se sabe se o terceiro som é uma realidade física ou uma reação neurológica.

Por analogia, poderíamos pensar nos trabalhos de Waltercio Caldas como objetos de combinação, ou terceiros objetos. Neles há grande proximidade, e portanto choque, entre projeto da obra e sua presença física. O projeto não parece ser anterior ao objeto, não poderia ser destacado dele como uma idéia ou um método construtivo; no entanto, o objeto é tão mediado, tão milimetricamente calculado, que remete necessariamente a um projeto. Os volumes das esculturas de Waltercio são incorpóreos, mentais. E todavia não conseguimos definir com clareza, sua geometria, não poderíamos duplicá-los ou utilizá-los como módulos. As coisas aludem ao espaço, mas não o desenham. Interrogados, seríamos obrigados a responder tautologicamente: “este espaço aqui, que estas coisas sugerem”. Idéia e corpo não ocupam, assim, dois lugares separados, um no pensamento, outro no espaço. Superpõem-se, parecem gerar um ao outro simultaneamente.

Como duas oscilações próximas mas diferentes que entram em fase, pensamento e matéria criam assim uma perturbação, uma vibração secundária, que não pode ser reconduzida nem a uma nem a outra das frequências principais, embora seja, com toda evidência, um reflexo delas. A substância do trabalho de Waltercio está justamente nessa vibração, algo que não é corpo nem idéia, algo que não enxergamos na obra, mas que podemos intuir através de, ou graças a ela. Onde está a obra, nesse caso? Não apostaríamos em sua realidade física, tampouco em seu caráter de mera ilusão dos sentidos.

Os desenhos, por exemplo: cada um é o resultado de um número consistente de esboços. Apesar da maciez e da leveza das linhas, não há nada de intuitivo neles. Mas a precisão dos signos não se desdobra na representação de uma forma precisa. É, ao contrário, uma precisão indefinida, que não se atrela a um conceito nem se projeta numa utopia construtiva; que não pressupõe futuro nem passado, apenas o instante presente. Em outras palavras: não é idéia exata nem corpo exato – é exatidão pura, exatidão em si. Poderíamos dizer, desenterrando a terminologia idealista, que essas obras buscam a idéia sem conceito; a idéia que coincide imediatamente com a sensação, em suma: algo que toda obra de arte deveria almejar. No entanto, levando esse princípio até o ponto máximo da rarefação, colocando-o numa posição que não deixa qualquer válvula de escape em direção à transcendência ou à expressividade, Waltercio aceita a circularidade, o paradoxo de abstração sensível, que na estética kantiana é apenas uma ameaça. A obra se desencarna na nossa frente, convida-nos a olhar além dela, e todavia não podemos abstrair, de seu corpo, não podemos, por assim dizer, tirar conclusões. Atrás da obra se encontra apenas a obra, como uma série de máscaras que não recobrem rosto algum. Sem dúvida, é possível reconhecer uma certa ironia nesse jogo de esconde-esconde, que suscita expectativas continuamente frustradas. Peças mais antigas assumiam, com frequência, uma coloração humorística, não porque Waltercio tivesse a intenção de ser engraçado, mas porque a circularidade de seus procedimentos se aproximava naturalmente do calembour, do jogo de palavra. Com o tempo, seu humor se tornou sempre mais impalpável; sua poética sempre mais enxuta. As obras recentes, como por exemplo as instalações com fios de lã, parecem alcançar um grau limite de inefabilidade.

Os fios propõem, sem dúvida, simetrias entre linhas e relações tonais entre cores. Mas, linhas e

cores são tão sutis que podemos perceber plenamente a proporção do trabalho só quando nos aproximamos demais dele, e o destruimos com a nossa própria presença. A obra não admite uma distância ideal, e por isso é praticamente impossível fotografá-la. Assim, ela nunca é realmente vista, mas apenas intuída, no exato momento em que se desmancha.

Hegel lia, na serenidade sorridente das esculturas gregas, a melancolia doce do Espírito prestes a se separar definitivamente do mundo dos corpos. Os fios de Waltercio encarnam um sorriso ainda mais melancólico, porque já sabem que nada existe fora dos fenômenos. Se o clássico é antes de mais nada plenitude, esses fios são os gatos do Cheshire do classicismo.

As esculturas não são muito mais sólidas. A polidez extremada das superfícies achata as imagens e impede uma percepção exata das dimensões. O vazio, que nessas obras tem um peso fundamental, pressiona, dilata os corpos, os transforma em meros horizontes. No entanto, as linhas continuam se fechando, teimam em conservar uma unidade. Se os fios negam a legitimidade de todo ponto de vista, as esculturas admitem todos os pontos de vista possíveis. Não, porém, como uma escultura barroca, onde as diferentes perspectivas podem ser somadas para criar a impressão unitária de um corpo em movimento. Aqui, cada ângulo de visão é inimigo de todos os outros, cada um diz respeito a um corpo diferente. O que é mostrado, de fato, não é tanto um objeto, quanto uma distância ou uma relação. As esculturas de Waltercio são estáticas num duplo sentido: elas são estáveis, porque cada ponto de vista sugere uma relação bloqueada, e todavia tensa, entre cheios e vazios (como uma eletricidade estática, justamente); elas sugerem um êxtase, porque essa relação, que surge não se sabe de onde, se apresenta como um além, uma epifania.

Dois trabalhos apontam para uma outra área que o artista ainda não explorara. São duas pequenas pinturas, uma branca, a outra verde-água. Tentam colher o momento em que a forma se torna cor, e vice-versa. Na branca, camadas de tinta superpostas se distendem sobre uma saliência ovalada, no centro de uma superfície retangular. As arestas vão se apagando, e as pinceladas cruzadas criam uma textura aconchegante, como uma tela ou um lençol. Aqui, a cor, literalmente, encobre a superfície. Na verde, ao contrário, a construção ortogonal do suporte, com suas saliências em ângulo reto, gera regiões de sombra onde a tinta, quase transparente, se torna mais densa. Nesse caso, é a superfície que determina a cor. Mudam as aplicações, não a poética: nessas pinturas também, a cor não depende da tinta e a superfície não é apenas uma dimensão. Invertendo, de novo, o paradigma clássico do equilíbrio perfeito entre coisa e idéia, as obras de Waltercio surgem no intervalo entre uma realidade que se apaga e um pensamento que não se cristaliza. As coisas se tornam reveladoras quando deixam de ser elas mesmas e, no entanto, reconhecem que não poderiam ser outra coisa.

Revisão de Rosalina Gouveia.

Texto publicado originalmente no folder que acompanhou a exposição individual do artista na galeria Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 1995.

Interrogações Construtivas por Paulo Sérgio Duarte, 1994

Queremos do clássico, o estável e sábio condutor de história, uma norma, um padrão de referência. Esperamos da arte contemporânea sua única condição: seu caráter experimental, a provocação provisória, a aposta no instante da percepção quando se realiza o insight, como costumava definir a psicologia antigamente, e, sobretudo, a transmissão de um conhecimento que acrescente algo à cultura marcada pela saturação de informação, pela velocidade de sua atualização, pela diversidade conflituosa. Essas duas faces opostas – a estabilidade clássica e o caráter experimental da arte contemporânea – só podem ser reunidas raramente graças a um talento e inteligência preciosos. Esse encontro, que não podemos perder, se acha nos trabalhos de Waltercio Caldas.

Os vasos comunicantes, lição primária da física, podem ser transformados em objeto de arte e nos transmitir outro conhecimento. Tão familiar e ao mesmo tempo tão estranho, figura esquisita, retrato de mônada, sua autosuficiência a incomodar a razão. Esse volume, lugar no espaço, é quase um desenho mesmo sem trazer consigo qualquer memória do plano. Um circuito de tubos contendo líquido guarda na sua matéria hermética seu contrário: a absoluta transparência na delicada somatória de seus elementos, o ar, o álcool e o vidro na tradicional apresentação dos três estados da matéria. Tudo no quase nada.

Sóbrias e ao mesmo tempo instigantes, como as operações de Waltercio contrastam com o ruidoso e estúpido espetáculo do mundo que as cerca.

Se a ausência de cor em algo menos que o branco, a transparência, é objeto de reflexão, em outra escultura em madeira serão explorados o jogo de forma e a oposição cromática entre o pau ferro escuro e de textura rica como o jacarandá e a clara peroba-do-campo que, juntos, conectados numa peça única, se desencontram e não brigam. O claro e o escuro, a reta e a curva, a simetria exata e a incompletude estão presentes. O elemento mínimo, num lance de sutil economia sem truque, nos desorganiza e nos ensina a olhar. Essa quase estrutura é um desafio. Ela nos atrai para ali, onde se encontra fisicamente ausente, para aquele vazio criado pela pequena distância onde as pontas não chegam. Apontar para cima, subir, ascender, assumir um movimento vertical é mimesis fácil da tendência idealizada do mundo maníaco e competitivo que vivemos. Fino é fazê-lo em apenas uma indicação, em alguma coisa que ultrapassa o signo e ao mesmo tempo é mais econômico, reunindo uma pequena coleção de verticais. Sobre o movimento horizontal da base oblonga, pontuda, calma e agressiva ao mesmo tempo, se erguem as linhas discretamente descontínuas verticais. Somos surpreendidos pela diferença da cor do cobre e a finalização em aço inoxidável. Walter de Maria realizou uma instalação de pára-raios (Lightning Field) numa região sujeita a descargas elétricas atmosféricas. Seu trabalho eram os raios que caíam no vasto território. A escultura de Waltercio me lembrou, numa escala intimista, essa land art, numa outra ordem. Seria um dispositivo capturando pulsões óticas – forma de energia libidinal dirigida par o olhar – em interiores.

O movimento da obra de Waltercio na esfera da história da arte brasileira pós-construtiva, incorporando a contribuição neoconcreta e rediscutindo seus axiomas e postulados através de um diálogo conceitual, já é uma das faces reconhecidas por todos os que acompanham o desenvolvimento desse trabalho há mais de duas décadas. Além da interrogação cognitiva do conceito, o conhecimento desse trabalho traz uma dimensão existencial.

Na arte do século vinte, a vertente expressiva representada pela crítica social, pela angústia e pela melancolia, que tem, entre nós, mestres como Segall e Goeldi, monopolizou a atenção de críticos e historiadores sobre os aspectos existenciais da arte contemporânea e operações como as de

Waltercio Caldas são freqüentemente associadas a uma atitude puramente intelectual diante do fazer artístico. Essa polarização foi ainda mais reforçada pelo neo-expressionismo dos anos 70 e 80, quando um freqüente pastiche da poderosa arte expressionista da primeira metade do século foi disseminada numa manobra bem sucedida dos mercados europeu e americano.

No projeto de expandir o campo do olhar explorando uma inteligência puramente ótica – a arte de Waltercio raramente traz qualquer retórica embutida – existe sempre um resíduo cético, onde a interrogação se apresenta com uma novidade: a dúvida feliz. Pervertendo a lógica positiva que sustenta a racionalidade mundana e seu elogio mesquinho do que se convencionou chamar de “resultados”, esses exercícios insistem em contrariar o senso comum. Negando o oculto da imagem e a falsa generosidade desse universo faro de figuras e pobre em raciocínio, as esculturas de Waltercio trazem na sua ascese uma sutil dose de humor da qual deriva o prazer. Essa dimensão existencial se realiza num processo em cadeia, em sucessivos enigmas para a retina, na promessa de que, se não cessarmos de usar a inteligência, é possível conviver com o real, apesar de sua brutalidade e aparência absurda.

Texto publicado originalmente no catálogo da exposição individual do artista no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, 1994.

Algumas esculturas de Waltercio Caldas parecem simplesmente tocar o chão. Elas apenas repousam aí, nunca parecem ficar paradas o tempo suficiente para se tornar uma parte estável da paisagem, como uma pedra ou uma árvore. E, quando estão penduradas (“Sem Título”), ou partes delas suspensas (“Remoto”), elas têm o ar distante de corpos adormecidos, embrulhadas em seu tempo, envoltas em seu espaço. Ocupar o espaço é dividi-lo. O volume é o corte. Essas esculturas estão em seu espaço como o ar na música. Intervalos entre o que veio antes e o que vem depois: a frase, continuidade, forma a descontinuidade de suas partes constituintes.

As junções são disjunção, sua ordem desordem, sua igualdade diferença, seu material imaterial.

Essas esculturas desejam dissolver-se, tornar-se não mais tocáveis que um som ou o silêncio, não mais significativas que o calor ou o frio, não mais comunicativas que a luz ou a sombra. Ar.

O que elas têm é um tipo de invisibilidade que é produto do brilho, da transparência e do engano dos sentidos. Um tipo de luz pode destruir outro tipo de luz (“Jogo de Romance”). Um momento de som pode momentaneamente consumir uma imagem. Não se pode nunca acreditar nessas esculturas, porque elas propositalmente enganam a vista, e com pleno conhecimento.

Esse é seu programa; a modéstia provocante que as mantém vivas e força o mundo a recebê-las, questiona sua intrusão.

Não estão em lugar nenhum e continuam a partir. “Longe” é uma extensão entre lugares não marcados, cria um buraco no espaço, uma transparência não vista, que não pode ser definida por suas fronteiras.

São algo “entre”, algo continuamente “através” no espaço, modulações de passagem, modulações que passam. Passam e repassam seus inícios; um jogo sobre o inconseqüente, portanto.

Seus descansos são pausas, suas calmas são potencialidade de movimento, momentos prendendo-se aos próximos momentos.

“Raum Für den nächsten Augenblick” é como um vento frio da montanha, como escutar o mar, como respirar. Sua calma é um instante recorrente num movimento de ar. Mesmo quando precisam do espaço claro e prático de uma sala de exposições, elas estão aqui fora tanto quanto lá dentro.

Elas são, como a natureza, formadas por coisas diferentes, mas ligadas, alianças de níveis físicos do espaço, flutuações de tempo processadas. Sua abstração, delineamento, não é uma redução que atinge a simplicidade geométrica, mas uma linguagem tecnicamente sustentada; linguagem por falta, linguagem onde a linguagem se dispersa. É abstração que novamente se torna função do físico; tensionamento de limites, jogado no físico.

Partes de “Escultura” são ligadas por costura recíproca, por participação igual e oposta no mostrar e no esconder. Como sempre, a técnica é o segredo (como uma pequena base plana), equilibrando o desequilíbrio.

Elas estão próximas da história da escultura, como uma história do espaço (Giacometti, Brancusi) e seus limites (o olho).

“Desenhos” são histórias de linhas, diferenciadas por tom, momentum, execução. São o espaço no qual acontecem, o tempo que se levou para fazê-las; fantasmas de expansão. O momento de seu término é novamente o momento anterior a seu início. São fugacidades materializadas, dúvidas personificadas sobre o significado.

Esses trabalhos exploram atividades da calma, silêncios do espaço, frequências da forma, melodia das linhas. Compreendê-los é um processo de questionamento da identificação.

São perversões de significado; compreensão em campo aberto.

Texto publicado originalmente em inglês, no catálogo “Waltercio Caldas”, por ocasião da participação do artista na Documenta 9, Kassel, Alemanha, 1992.
Vertido para o português por Alberto Dwek.

Claro Desvio
por **Ronaldo Brito, 1991**

Quando o mundo se torna um fluxo incessante de Imagens do Mundo, o que se perde de saída é o paradigma da Evidência, o concurso e o recurso às evidências. Uma presença estética íntegra passa a exigir a redução drástica das propriedades tradicionais de toda e qualquer presença: contorno e definição, materialidade e durabilidade. Se o que aparece não revela, não transparece, se o processo é indiferente ao produto, toda presença acaba, por princípio, suspeita. A disciplina de trabalho de Waltercio Caldas começa, a meu ver, pelo reconhecimento desse regime, por assim dizer, “pop” da cultura contemporânea. Daí o seu caráter inevitavelmente dubitativo. Com talento analítico intuitivo, utilizando meios muito mais metafóricos do que lógicos, procede a uma dissolução sistemática e elegante da Presença para evidenciar a articulação construtiva de todos os seus aspectos.

Desenhos e esculturas vão interagir, na sala de exposições, de modo a assimilar o ambiente e criar um conjunto vazio – se virou um arcaísmo eger objetos dignos de contemplação estética, sempre é possível acioná-los em favor do que se poderia chamar a Inteligência Instrutiva do Vazio. Desenhos e esculturas incorporam e descrevem assim várias modalidades de suspensão espacio-temporais: o lapso, a falta, a expectativa, a pausa e a espera. A Grandeza Negativa parece mesmo adquirir valor de redenção ontológico: ao restar o puro vazio, tudo poderia vir-a-ser novamente. É necessário ponderar, entretanto, que o vazio permanece aqui um conceito relativo e operacional.

Antes de mais nada, o vazio funciona como Índice de Neutralidade – sob as diversas pulsões, conflitos, desejos e anseios investidos na fala social das imagens, ele assinala o silêncio que pulsa na origem de toda obra de linguagem. Além disso, o vazio surge como um elemento construtivo a mais: ora é o intervalo material que interrompe a continuidade das linhas e frustra a tendência automática à figuração, ora é o terceiro membro da escultura que relaciona disjuntivamente as duas esferas. Finalmente, talvez seja a única “qualidade de impregnação” compatível com esse processo generalizado da suspensão das formas.

O que caracteriza ostensivamente o trabalho de Waltercio Caldas, contudo, é o estilo preciso com que materializa essa suspensão de formas e coloca o espaço entre parênteses. O controle de intensidade de seu traço de desenhista mostra por si só, nesse sentido, o registro correto de leitura de sua poética. A equação de energia entre processo e produto, tempo de realização e tempo de leitura, diria o suficiente (pois, no caso, eloquência é desperdício) sobre essa técnica que pretende se resumir à atualização pontual de uma ética. Aí comparecendo a mão do artista, talvez seja mais fácil acompanhar as suas táticas de estranhamento e distanciamento. A prática regular de um traço neutro, de velocidade constante, cujo modelo é a emissão musical nítida, permite reencontrar a virtude originariamente técnica do desenho, e assim repor a questão geral do fazer, isto é, a medida de responsabilidade e liberdade envolvida no Fazer. A recusa do excesso e da sobra, a religião da economia estrita, enfim, uma autêntica ascese de autocontrole preparam uma poética do risco: o desafio de reinventar o frescor e a espontaneidade da percepção do mundo. Frescor e espontaneidade problemáticos, de segundo grau, que deteriam de todo modo o élan e o gosto filosófico pelos paradoxos – eis o momento em que o pensamento da arte deve suplantar as obras de arte, justo para continuar a produzi-las.

Sob o domínio de um gesto ascético, especialista em ritmos a um tempo sugestivos e deceptivos, os desenhos tomam todo o cuidado para não definir uma presença que venha a perder de vista a ausência. As esculturas, por sua vez, tratam decididamente o vazio como um corpo a mais no espaço. E implicam, portanto, a rediscussão dos conceitos de espaço, corpo e vazio. De certa maneira, como a memória da tensão brancusiana nessas peças comprova, haveria aí a afirmação implícita

de que toda verdadeira escultura anula a validade corrente daqueles conceitos. O fato estético da escultura provoca exatamente a crise da certeza sensível do estar-aí. Transformar a distância entre as duas esferas em fator integrante da obra revela-se afinal muito mais do que um lance irônico, vagamente iconoclasta: demonstra um cálculo plástico capaz de sustentar a sua consistência em circunstâncias díspares, e reitera o “Ideal” do artista de procurar a correspondência estrita entre a forma e o conteúdo de verdade de cada peça. De fato, elas parecem aspirar ao rigor da Fórmula, com seu poder de síntese e sua auto-suficiência, para garantir uma propagação eficiente no mundo.

O humor próprio ao exercício constante da reinvenção lúdica acaba por imediatizar a reflexividade obsessiva do trabalho de Waltercio Caldas, e aproximá-lo da vida cotidiana. A sua sintaxe inconfundível, de sínopes sutis e surpreendentes, ligeiros desvios e inversões formais, atenta às múltiplas perplexidades da percepção, como que libera uma versão alternativa da realidade, ao mesmo tempo mais disciplinada e mais divertida.

Texto publicado originalmente no catálogo da exposição “Sculpturen en Tekeningen”, Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica, 1991.

Estranha e de certo modo aniquilante a objetividade das peças de Waltercio Caldas. Não uma objetividade que nos avassalaria pela demonstração de uma empiria qualquer ou de um eventual processo de constituição do trabalho. Mas aquela que resulta simplesmente da presença inflexível e da evidência incontornável de cada uma das peças: algo assim como as formas de um pensamento ativo e atual. Não, portanto, uma objetividade de coisas, mas de imagens que ganha espessura de coisas ... E se há demonstração, como logo veremos, é de um tipo curioso, que inquieta e deixa atônito: pois nunca põe os objetos onde estamos. "Procuro objetos recíprocos, que se assemelhem ao lugar que ocupam – no alto da montanha, o olhar se justifica no horizonte".

Nossa experiência de tempo e do espaço, instâncias privilegiadas da percepção, são assustadoramente transtornadas: essas peças nos capturam para um tempo e espaço internos, que nos pedem outra velocidade e outra frequência.

Talvez pudéssemos pensar, diante da exposição de Waltercio Caldas, que estaríamos defrontados a uma asséptica taxionomia dos objetos. Ainda, é claro, que se tratasse de uma taxionomia bastante cruel. Estaríamos buscando naquelas peças, irrecorrivelmente marcadas pela incompletude, uma sintaxe e uma morfologia que nos permitiria interpretá-las, a todas, como um conjunto, e a cada uma como uma totalidade: um objeto. Com isso, teríamos, certamente, eliminado este problema tão fundamental a elas – a insuperável distância que mantêm entre si, a peculiaridade de serem cegas umas às outras (embora se enxergando muito bem a si mesmas) e teríamos, sobretudo, retificado a distância que as constitui de seu próprio interior. E, no entanto, seriam esses os traços mais determinantes nos singulares processos de formalização adotados pelo artista ...

Desaconselhável, portanto, pensá-las como objetos, muito menos como o objeto de uma categoria formal chamada escultura. As obras delimitam e ativam um campo, no qual conta antes o trânsito imprevisível e febril entre partes desirmanadas, o encontro inusitado de grandezas dessemelhantes, do que propriamente o ato de perfazer indivíduos discretos. Há aí um deslocamento frenético de corpos, esse deslocamento mesmo sendo a matéria do trabalho. Digamos que acabam por se configurar, como diz Waltercio, instantes escultóricos, e que o deslizamento incontrolável de um real instituído para um real apenas possível encerra um movimento que não tem nada de natural.

De um certo ponto de vista, trata-se de uma obra absolutamente estática. Tanto melhor. Nossa percepção é assim demovida da tentativa de estabelecer com as peças quaisquer simetrias afetivas, pela identificação de alguma natureza nelas. Essa aparente imobilidade é apenas a recusa de se oferecer frouxa e ociosamente à identificação, à idéia da comunicação pelo diálogo ou pela interpretação. Nesse sentido, elas são onipotentemente herméticas ... ou as destroçamos por meio de uma percepção que se instala plenamente, capturando a linguagem do momento em que ela está para ser ou que já foi há muito tempo – ou simplesmente não temos acesso a elas. Restando apenas a percepção em estado puro, somos tragados por distâncias fabulosas, mas sempre num movimento imperceptível de partículas.

A desmaterialidade metódica e demonstrativa da obra de Waltercio – Descartes pelo avesso – está ligada ao fato de que em seus processos de formatação não lhe interessam propriamente os materiais. Quer dizer, não há aqui uma fenomenologia dos materiais. Talvez se possa dizer que essas peças sejam o final de um processo, o resultado de uma combustão. A química desses encontros probabilísticos faz com que as peças se inflamem e a percepção se deflagre. Mas sem objeto, sem materiais que se ofereçam como fluidos condutores, ela deverá atualizar incessantemente sua

própria experiência.

Parece que o que importa ao artista é a investigação em direção a um outro modo de acesso ao objeto estético, que não tenha de passar pela mediação de uma certa empiria do processo perceptivo, que a esta altura já terá se convertido em fetiche.

E que não nos enganemos: a estridente e obsessiva artificialidade dessas obras não pode ser explicada como sintoma de sublimação da matéria. Pois o que emerge aqui é outra idéia de matéria, com o trabalho do pensamento adquirindo brutal carga orgânica, movimento latejante de sangue, veias e artérias tensas com o iminente desabrochar de uma reversão total de idéias, sabotagem sutil da administração de previsibilidade que regula nossa relação com o visível. É assim, por exemplo, com a fugaz aparição da escultura "Godard", vivência instantânea de um espaço e tempo internos, que jamais poderemos mimetizar, mas que por um lapso de segundo realizamos como possibilidade.

Provocativamente, gostaria de pensar no design dessas obras como uma fria siderurgia imersa em umidade orgânica, clima de estufa propício à proliferação de uma intensa e turbilhonante experiência mental. Não estamos de fato habituados a viver sem os álibis da naturalidade. É difícil aceitarmos um tempo e um espaço que pertençam às obras e somente a elas, e que no entanto nos abram a possibilidade da apreensão pontual de um infinito e de um incomensurável, porque nos desdobrando sempre para além de onde estamos. Isto é aquilo.

Texto publicado originalmente no catálogo da exposição individual do artista no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, 1989.

Não

por Paulo Venancio Filho, 1984

O trabalho mais e mais insiste em ser uma fronteira. Insiste ainda em reduzir a fronteira que é. Quer apagar seus traços, sua própria constituição. Apagar-se e novamente apagar-se, eis a sua estratégia. Assim pode seguir ignorando tudo que o pretende determinar. Sua definição cada vez mais se dá pelo negativo. Não é isso, não é aquilo. Talvez não queira ser, porque sua existência é quase não ser. Não é a palavra do trabalho.

Que outro movimento poderia levar esses objetos à situação em que se encontram senão a necessidade incessante de arriscar o silêncio absoluto ? Só a procura do equilíbrio mais arriscado e precário fundamenta esses trabalhos.

Tudo aqui implica no vazio, na ausência. Deste estranho modo de ser, desta paixão pelo não-ser, o trabalho retirou sua poética. Sua poética; não sua estética – essa, à primeira vista, seria árida e distanciada. Basta olhar as qualidades que o trabalho opera: o vazio, o branco, a transparência. Seria preciso, no mínimo, uma estética do deserto para dar conta dessas qualidades. Mas esse deserto tem a sua miragem, a sua Fata Morgana.

É preciso estar no deserto, aceitar esse pressuposto e aderir à miragem como algo que não exista para que ela exista. Esses objetos são como miragens no espaço. Estão suspensos, estão em suspensão. Pertencem ao mundo das coisas com a imaterialidade das miragens. Compartilham das miragens esse existir não sendo o que parecem que são. Sim, cada um desses objetos são coisas, são matérias, mas duvidam, desconfiam de sua materialidade, quase que poderiam desaparecer num piscar de olhos; tão tênue a sua construção, tão instável, tão frágil, e, ao mesmo tempo, uma presença calculada, exata, perfeita. Estruturam-se no piscar de olhos que os faria desaparecer.

Dizer que o trabalho só se interessa pelo olhar seria uma redundância. Todo trabalho de arte supõe isso. Entretanto, há no trabalho uma lógica do olhar. Ele cada vez mais parece estar interessado em investigar uma estrutura lógica do olhar. Depois de todas as cores, depois de todas as formas, depois de todas as complexas e radicais experiências pós-perspectiva, esse trabalho parece ocupar-se de simples silogismos do olhar. Mas qual a lógica que poderia ter o olhar, qual o verdadeiro e o falso olhar, o visível e o invisível ? Creio que o trabalho nos coloca essa dúvida. Creio mesmo que ele se constrói como silogismo que não pode ser enunciado. Se pudesse, o que seria da arte ? O trabalho pensa o invisível, mas sabe do visível que não existe.

Texto publicado originalmente por ocasião da exposição "Abstract Attitudes", no Museum of Art / Rhode Island School of Design, e no Center for Inter-American Relations, 1984.