

Capítulo 2 – A Forma e seus Lugares.

O lugar da arte

Ao longo dos anos 80, Waltercio Caldas dá início a questões distintas das que marcaram os dez primeiros anos de sua produção. Tais questões engendram mudanças no sentido dos trabalhos e sua relação com o sistema contemporâneo de produção da cultura. Na medida em que evolui, a obra parece esclarecer o artista sobre a complexidade dos impasses e desafios que se colocavam ao exercício de sua atividade naquela ocasião. Em última instância, o que passa a ser reformulado é o sentido de experimentalismo e aventura⁸⁹ vigentes em sua poética até então, levando a adoção de novas estratégias frente aos desafios de imprimir um efeito mais contundente da arte em nossa vida cultural.

Diante do modo como o meio artístico se constituiu historicamente entre nós, sobretudo no que se refere à organização de nosso circuito e produção de arte⁹⁰, parecia se tornar necessária a adoção de uma estratégia que buscasse, a cada obra, incorporar as dificuldades de engendrar sentidos para nós. O desafio era tomar novo partido da presença dos trabalhos, explorando a raiz e a pertinência de seu aparecer, de modo a radicar seu sentido no processo de significação, isto é, nas recorrentes formulações (críticas, históricas, teóricas, curatoriais, conceituais enfim) que a obra de arte segue adquirindo em sua

⁸⁹ No sentido em que George Simmel a compreende, isto é, enquanto estratégia de reação estética aos padrões científicos que tanto marcou o campo do conhecimento e organização da cultura da razão iluminista no ocidente moderno. Ver: SIMMEL, George. *Sobre la aventura: ensayos filosóficos*. Barcelona: EDiciones Peninsula, 1988.

⁹⁰ Vimos no capítulo anterior que este foi um dos focos de Waltercio e outros artistas de sua geração. A crítica de Ronaldo Brito desempenha um papel fundamental para o esclarecimento da constituição do circuito de arte em nossa vida cultural. Ver: BRITO. *Análise do Circuito*. Op. Cit. 2005.

inserção no meio artístico. Nessa mudança de caráter, digamos, funcional dos trabalhos, a própria poética deverá ser reconsiderada.

Tudo leva a crer que não bastava mais colocar em prática o teste da valência artística somente na perspectiva da instituição e do mercado. Era preciso computar uma lógica ainda mais complexa, estendendo-se sobre todo o campo de nossa vilipendiada vida cultural: uma lógica que, por fim, deveria ser orçada no ponto radicalmente poético das obras.

Dadas os novos elementos a serem considerados, Waltercio reencaminha o sentido do experimentalismo quando já estavam se mostrando inócuas as investidas críticas (em níveis axiológicos e ideológicos) das pesquisas desenvolvidas até então no campo das artes. Tratava-se menos da exaustão de um modelo experimental do que de sua insuficiência diante da organização e da dinâmica da cultura quando a indústria do entretenimento se tornava hegemônica. Nesse contexto, uma espécie de indiferença social parecia se abater sobre os trabalhos de arte, na medida em que permaneciam cada vez mais segregados da vida cultural da qual deveriam fazer parte. Nesse sentido, a dificuldade era assegurar a potência poética das obras em meio à crescente espetacularização da vida contemporânea.

Diante desse quadro, ao redefinir sua estratégia de atuação, Waltercio provoca a mudança de outros aspectos relativos ao funcionamento de seus experimentos, entre eles, o lado *provocativo* que lhe era conspícuo. Na medida em que o olhar do observador e a aparência dos trabalhos seguiam o núcleo básico de seu interesse, a força crítica contida em sua ironia formal passa a ser tratada com mais sutileza. Também o senso de humor, essa marca espontânea constante em toda sua produção, comparece de modo menos corrosivo.

O modo como os trabalhos se voltam para o espaço em que se encontram é um dos aspectos a ser ressaltado, e considerar tal aspecto é fundamental para compreender a logística da operação estética da obra. Se antes a pergunta pelo sentido estético dos trabalhos surgia enfeitada pela dúvida produtiva acerca de seu “ser” arte e da condição de possibilidade objetiva do fato estético, a partir de obras como *Formato cego* (fig.13) a questão se torna mais desenvolta. Com ênfase em sua presença estética, trabalhos como esse incorporam uma semântica espacial mais complexa. Do ponto de vista sintático e semântico a obra parece sofrer aqui um peso menor da atitude crítica voltada à relação arte e meio artístico,

e que tanto distinguia os experimentos de Waltercio até então. Ocorre que agora tal crítica põe de lado a ironia metalinguística responsável por expor seu funcionamento, para se reportar ao processo de mimeses que lhe é inerente, acentuando as questões relativas à presença estética dos trabalhos.

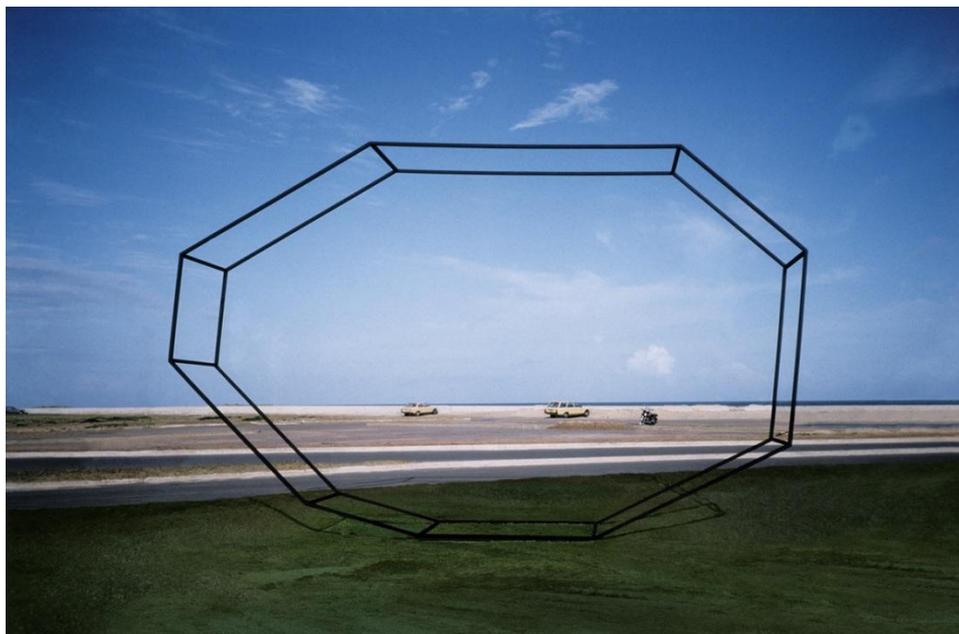


Figura 13 – Waltercio Caldas, *Formato cego*, 1978-1982

A produção de presença vigente nas diversas linguagens de que o artista faz uso fará com que o estatuto fenomenológico os trabalhos sofram um reajuste. O artista amplia assim o campo de suas considerações sobre o funcionamento do “lugar” estético em nossa cultura. Na medida em que a *forma* dos trabalhos integra um conjunto de relações produzidas no encontro objetivo com o espaço que os abriga, é a ideia de *lugar* enquanto momento transcendente de nossa vivência espacial que adquire relevância.

Àquele “espaço antropológico” de que fala Merleau-Ponty, o ambiente natural em que o homem implementa e desenvolve sua existência individual e comunitária, a obra reage engendrando seu sitio estético, seu *lugar*: um momento específico do espaço genérico que graças a uma operação afetiva e simbólica, se torna *significativo* para o homem⁹¹.

⁹¹ A concepção de *lugar* da qual viemos fazendo uso provém da perspectiva antropológica de Marc Augé, para quem o fenômeno do “lugar” se distingue do “não-lugar”, marca das relações espaciais

O que se impõe desde então é tratar poeticamente o momento de acontecimento da obra. Ao fazer do teor de evidência dos trabalhos o motor de sua poética, o artista coloca em questão a própria inserção da arte no mundo. Uma inserção que se sustenta, porém, na irreduzível dialética da presença estética, onde um jogo de pertença e diferença funda esse lugar significativo que os trabalhos querem produzir através de sua aparência. As esculturas, sobretudo aquelas de caráter público, surgem de súbito dessa dialética entre pertença e diferença. Elas preservam uma distância que, sem deixarem de ser comunicativas, inviabilizam uma relação de ordem funcional com o entorno.

Tudo leva a crer que os experimentos fazem da intermitência que eles produzem em relação ao observador, uma zona estratégica de decepção, embora, no fim das contas, se trate de uma frustração produtiva. Cada trabalho procura extrair dessa situação aparente a energia necessária ao seu desempenho formal.

Sob este aspecto, a ideia que anima *Formato cego* já estava em gestão nos trabalhos anteriores. No entanto, aqui o *paradoxo* entre a incorporação do espaço e sua autonomia funda uma topologia inédita. O que se evidencia é um problema acerca de *identidade e diferença*⁹², isto é, da significação do fenômeno artístico a partir da produção do lugar em que ele surge. Algo adverso ao que já observamos, por exemplo, em *Espelho com luz*, onde a obra acabava por correlacionar seu conteúdo ao ambiente, de modo a ressaltar a lógica formal do trabalho enquanto correspondência entre o objeto de arte e sua localidade. Já no caso de *Formato cego* a logística a ser considerada não é mais a do plano de significação, onde a mimesis engendrada pelo trabalho é questionada em seus termos mais elementares – ou mesmo ontológicos – e sim da relação, hermenêutica se quisermos, entre um espaço de reconhecimento e vivência social e aquele em que a obra preserva seu *anonimato*, enquanto instante de irreconhecimento.

de nossos dias, e que se caracteriza justo por não se ver investido de relações significativas que proporcionem uma vivência individual e particular do homem. Sobre isso ver: AUGÉ, Marc. *Não-Lugares introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Editora Papirus, 2004.

⁹² Sob a perspectiva proposta pela onto-teo-logia de Martin Heidegger, em se tratando de arte a questão da identidade (*identität*) está sempre em relação à diferença (*differenz*), que o desvelamento (*alétheia*) da obra produz no processo de seu aparecer. Ver: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2005. Sobre o problema ontológico da diferença ver do mesmo autor *Que é isto: a filosofia / Identidade e Diferença*. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2011. Pág. 35-78. A questão da “abertura” como constitutiva da natureza do homem é tratada por Giorgio Agamben. Ver AGAMBEN, Giorgio. *O Aberto: O homem e o animal*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2013.

Mesmo consistindo numa proposta de natureza pública, lançada ao caos da via urbana, em diálogo direto com o espaço da cidade, a aparência da obra a mantém relativamente neutra das injunções do local. Por outro lado, o trabalho contabiliza uma série de implicações que normalmente não se impõem a um objeto de arte, como a escala urbana, bem como sua relação com os transeuntes e a paisagem, sua inserção em um ambiente historicamente em transformação etc..

A tarefa seria menos elaborar uma forma que assimilasse cada um desses aspectos relativos ao espaço urbano do que lançar mão de uma proposta que reagisse a essa situação sem se deslocar dela, sem produzir uma distância entre aquilo que apresenta e o ambiente em que atua⁹³. Com suas nove faces retangulares, *Formato cego* parece modelar o espaço de modo a levar-nos a crer que se constitui de matéria espacial. Convertido em substância e pele do trabalho, o espaço é então abordado em sua impalpável concretude. A obra toma seu *lugar* em meio ao ambiente comum em que vivemos sem oferecer uma imagem precisa de sua aparência. Sua forma ressoa de modo silencioso na presença do real, em relação a qual ostenta um desajuste calculado. Nosso espaço e o lugar da obra se confundem, e nesse encontro se torna impossível distinguir onde termina um e começa o outro.

Formato cego articula então uma dialética da pertença, acompanhando as transformações históricas do espaço através de sua paradoxal colocação no mundo. A atividade de mimesis que ele produz torna patente seu caráter histórico, e isso porque, de certo modo, seu sentido se sabe produzido historicamente, enquanto algo cujo valor e significância se dão na interpretação de sua *forma*, isto é, na prossecução de sentidos extraídos de sua experiência. Ao fazê-lo problematiza sua inscrição no real, pelas vias de uma operação redutiva⁹⁴ que só faz intensificar sua presença em meio ao conjunto de signos em circulação no ambiente urbano.

O trabalho filtra o espaço ao seu redor, tornando-se transparente aos nossos olhos, e faz de sua presença esse lugar, esse coágulo de toda extensão ao redor. Transparência e evidência são aqui homólogos na medida em que o

⁹³ Este é um aspecto observado pelo próprio Waltercio em diversas de suas entrevistas quando afirma que sua intenção seria produzir um trabalho que se confunda com o próprio espaço em que ele se encontra. Ver por exemplo CANONGIA, Lígia. *Waltercio Caldas 1985-2000*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

⁹⁴ As especificidades dessa operação redutiva será tratada por nós no próximo capítulo.

trabalho faz transparecer a plena evidência de sua forma, e, conseqüentemente, a relação estrutural que estabelece com o local em que se encontra. Mas, certamente, não basta que *Formato cego* seja apenas uma aparência criticamente endereçada ao nosso olhar, preservando uma trincheira de resistência à banalidade material do entorno: ele deveria também agir de forma silenciosa e anônima, deixando emanar dessa presença as disposições hipotéticas de seu vir-a-ser. A busca por um formato inapreensível (ou cego) ao olho acaba colocando em pauta o plano significativo da obra.

É uma constante nas obras de Waltercio essa formalização que recusa insistentemente, a definição de uma imagem. O uso irônico do título, nesse caso, só reitera o tipo de esvaziamento semântico (ou emudecimento⁹⁵) inerente à aparência da obra, uma operação que promove a auto-evidência da forma, sem comprometê-la, porém, com qualquer Ideal. Se deixando a vista *Formato cego* engendra uma percepção instantânea, cujo limiar disponibiliza uma força visual próxima àquela do *estranhamento*, enquanto um momento decisivo na dialética do reconhecido e do desconhecido⁹⁶.

A ideia de experimento, nesse instante, se encontra dialeticamente implicada com o princípio de reconhecimento e desconhecimento que a obra instala, ou seja, com a repercussão significativa do trabalho⁹⁷, e não propriamente com sua “natureza artística”. O resultado é a conversão do trabalho no eixo da dialética entre mundo e arte, conhecido e desconhecido. O procedimento⁹⁸ está todo ele empenhado em assegurar a persistência dessa empresa mimética dos trabalhos.

⁹⁵ Sobre emudecimento estético ver GADAMER, Hans, Georg. *Os poetas estão emudecendo?* Em: *Hermenêutica da Obra de Arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010. Pág.393-398. Este assunto será tratado por nós no próximo capítulo.

⁹⁶ Tal como o conceituou o escritor e teórico do formalismo russo Viktor Chklovski em seu ensaio *A Arte como Procedimento*. Ver: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. Pág. 39-56.

⁹⁷ Em Chklovski a singularização (também traduzida por *estranhamento*) da forma poética na obra de arte é concebida de acordo com sua ideia de *forma* enquanto um recurso construtivo capaz de produzir imagens desconhecidas, ou *singulares*. Id. Ibid. pág.54.

⁹⁸ E trata-se de fato de um *procedimento* tal como Chklovski conceitua este termo enquanto uma manipulação construtiva de matérias herdadas pelo homem, de modo a engendrar uma *imagem* poética. Reagindo à concepção de imagem de que faz uso o teórico russo, Potebnia, Chklovski especifica o termo observando que “a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento”. Id. Ibid. pág.50.

A presença paradoxal que a obra impõe ao arranjo e funcionamento do espaço urbano não implica numa alienação ao local. A tarefa é produzir sentido nessa situação em que se vê imersa, e a partir dela. Neste caso, o comportamento da obra acaba por adquirir um acento positivo. Podemos até ver nisso sua compreensão do espaço enquanto um campo de formalização ininterrupta, onde a obra age depurando e atualizando sucessivamente sua presença no mundo, por meio de uma aparência autorreferente, pronta a pertencer de modo anônimo ao ambiente que habita.

Considerando a postura crítica de Waltercio à racionalidade instrumental própria à sociedade de massas, é possível entender a cegueira esquemática apresentada pela obra, e a redução cabal da estrutura às suas arestas uma reação à espessa materialidade da vida cultural contemporânea. A substância da obra consiste, a um só tempo, no local que ela funda quanto na ideia que sua presença reiteradamente vitaliza. Parte dessa estratégia consiste em fazer com que a presença constante dos trabalhos evite que sua significação seja varrida pela entropia do consumo cultural. E a dinâmica formal da obra antepõe seu vir-a-ser e seu lugar ao natural porvir do espaço social. Ao sustentar sua relativa autonomia em relação ao espaço em que se situa, *Formato cego* luta para não se converter ele próprio em signo passível de ser fetichizado.

Distante dos ideais construtivistas que investiam no espaço enquanto campo de realização das reformas sociais, Waltercio Caldas adota uma postura inversa: seus trabalhos não querem cumprir funções paradigmáticas. E tudo isso a despeito de *Formato cego* obter seu sentido pelo índice de positividade, conjugando presença com o aumento proporcional das formas de ausência (semântica, contratual, funcional etc.) que é capaz de produzir.

Formando espaços, positivando a forma

Notamos no capítulo anterior que Waltercio sempre lançou mão de uma concepção materialista da forma, ciente das insuficiências que seu emprego na alta modernidade havia reservado às linguagens de vanguarda. Em obras como *Circunferência com espelho*, ou ainda *Espelho com luz*, esse procedimento fica

evidente ao fazer do espaço institucional a matéria do trabalho. E vão além: abusando da ironia tais trabalhos acabam por tocar de modos distintos a questão do lugar, ou mais especificamente, do lugar da arte com o qual se vêm diretamente implicados.

Na medida em que os trabalhos tensionam seu sentido na conjugação do espaço com o tempo de nosso olhar é impossível dissociar em sua forma as forças extrínsecas que nela intervêm e a integram. Tudo isso esclarece o esforço do artista desfetichizar o objeto de arte, o que o conduziu a uma sintaxe visual crítica à própria ideia de objeto, forçando uma mudança nas condições perceptivas do trabalho.

Em uma passagem de seu ensaio sobre a obra de Waltercio Caldas, Paulo Sergio Duarte, observa que suas esculturas exprimem uma síntese entre a ideia platônica de espaço e a concepção aristotélica de lugar. De acordo com o crítico, à categoria de espaço enquanto entidade abstrata – funcionando como “palco da realização dos planos e volumes geométricos”⁹⁹, tal como aparece em Platão – os trabalhos do artista convocariam a fisicalidade do *lugar* – privilegiado por Aristóteles – que, por sua vez, se define pela relação particular com o ambiente concreto em que a obra se encontra¹⁰⁰.

Esses dois decisivos momentos do pensamento ocidental corresponderiam a duas tendências antagônicas da arte do século XX: de um lado a estética construtiva – que, do ponto de vista cultural, “corresponde ao ideal do ambiente livre” cifrado pelas ideias matemáticas; e de outro as investigações da arte contemporânea, de tendência mais empírica e materialista¹⁰¹. Esta última, emancipada pela visão geocêntrica da filosofia aristotélica, empenha-se em reforçar o vínculo com o local em que se inscreve. Nessa perspectiva, os experimentos de Waltercio Caldas acabariam por resolver a dualidade contida em ambas as concepções de espaço e lugar, lançando mão de figuras geométricas primárias sem, no entanto, abdicar da especificidade do local em que se encontram.

⁹⁹ DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. São Paulo: Editora CosacNaify, 2001. Pág.29.

¹⁰⁰ Id. Ibid. pág. 29

¹⁰¹ Id. Ibid. pág. 29

O que se destaca nessa leitura proposta pelo crítico é a peculiar dialética presente na obra do artista, fazendo confluir correntes de pensamento distintas, senão opostas. De fato, muito da eficácia das esculturas de Waltercio é fruto da relação que elas guardam com o espaço em que se encontram. Essas esculturas acabam *formando* o espaço, tecendo uma relação discreta com o ambiente¹⁰². E na medida em que o espaço é integrado à lógica dos trabalhos, ele adquire a qualidade estética de lugar.

Quando Waltercio observa que gostaria que suas obras “se confundissem com o local em que se encontram”, não está apenas fazendo apelo retórico a uma nova objetivação da forma. Muito menos devemos achar que seu interesse é fazer com que seus experimentos sejam indistintos do mobiliário comum com o qual dividem um pedaço no mundo. Ainda que sua linguagem escultórica se queira próxima do apetrecho (e, sobretudo, do imaginário) popular, nada mais contrário à sua proposta do que se igualar à promiscuidade generalizada do estado de coisas. Sua intenção é infundir os trabalhos nos locais em que se encontram, tornando as condições de cada ambiente um elemento intrínseco à sua lógica formal. Em outras palavras, o espaço é o que substancia a escultura, e seu sentido está nesse *lugar* que a obra produz.

Sabemos, com Rosalind Krauss, que o deslocamento do núcleo de significação da escultura, de sua interioridade para sua exterioridade, consiste em uma das mudanças centrais do momento recente da arte ocidental¹⁰³. Parte desse argumento condiz ao fenômeno de secularização da cultura moderna e ao complexo conjunto de mudanças ocasionadas por ele. As transformações sociais, políticas e culturais vividas pelo ocidente, sobretudo a partir de meados do século XIX, teriam esgotado os tradicionais papéis simbólicos cumpridos pela escultura, em particular, sua função de monumento, vigente desde o renascimento. Na medida em que se livra do tradicional paradigma mimético e do papel celebrativo o qual lhe era atribuído, a escultura moderna aprofunda a investigação sobre suas

¹⁰² FARIAS, Agnaldo. *Esculpindo o espaço – A escultura contemporânea e a busca de novas relações com o espaço: os casos Waltercio Caldas e Carlos Fajardo*. São Paulo: USP Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Tese de Doutorado. 1997.

¹⁰³ Sobre a mudança de funcionamento da forma da escultura moderna, com sua gradual superação dos padrões miméticos naturalistas, e sua exasperação nas linguagens contemporâneas ver a tese exposta por Rosalind Krauss em: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

propriedades formais. O movimento iniciado com Auguste Rodin, elidindo o pedestal e lançando diretamente a escultura no âmbito de nossas vidas, é refeito por Constantin Brancusi, que radicaliza a pesquisa sobre sua sintaxe. A par das colocações da estética cubista, Brancusi abrevia os temas e sublima o esquema natural de representação, elevando a exuberância formal e convertendo toda a escultura em um sintagma autorreferencial. Tal tratamento desidratado da linguagem escultórica acaba por elidir o conteúdo simbólico e referencial da qual era investida, para manipulá-la no regime do signo. A partir dos anos 1950, essa abordagem crítica dos gêneros artísticos (que se abatia também sobre a pintura) tende a se radicalizar, pondo abaixo as restrições que ambos imprimiam sobre o modo de se fazer e pensar arte. O resultado disso é a integração entre Forma e o espaço empírico, promovida pelos novos experimentos de linguagens.

Certamente a imensa variedade desses experimentos ocasionou uma incapacidade de traçar aspectos gerais da escultura contemporânea, que a cada momento, em cada poética lida com assuntos e conceitos os mais distintos. No entanto, o desempenho espacial, a maneira como se inscreve e tangencia as circunstâncias imediatas da vida é uma das marcas mais relevantes de tais trabalhos¹⁰⁴. O ponto nevrálgico dessa operação reside, portanto, na relação que as esculturas estabelecem com o ambiente em que são produzidas ou inseridas. Em sua atuação, essa escultura já não se vê apartada do espaço em que seu observador implementa sua vida sócio-cultural. Se a sintaxe da escultura moderna ainda conserva, como resquício dos monumentos, a demarcação de um lugar (ainda que não se trate propriamente de um lugar totêmico ou simbólico), a escultura contemporânea não apenas supera tal lógica de demarcação no espaço, como também passa a entender-se “*como lugar*”¹⁰⁵.

Certamente tal ideia de lugar¹⁰⁶ confere novo regime de funcionamento à forma junto ao espaço. E em sua essência, essa ideia abrange um complexo processo de sintaxe e semantização dos trabalhos contemporâneos, dado que seu sentido não pode ser idealmente encerrado nos trabalhos, tal como ocorria na

¹⁰⁴ É o que o crítico Agnaldo Farias sugere em sua tese de doutorado. Ver FARIAS, Agnaldo. Op. Cit.

¹⁰⁵ Ibidem. Pág. 22. O grifo é meu.

¹⁰⁶ Alberto Tassinari em seu estudo sobre a espacialidade da arte contemporânea conceitua esse lugar como “espaço em obra”. Sobre isso ver TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

modernidade. Ora, dadas as novas exigências, o *sentido* das obras incorpora instâncias que lhes são extrínsecas e que atuam na sua repercussão social, não bastando apenas cifrar um novo código no espaço. Buscando reagir às injunções que recaem sobre o fenômeno artístico, os experimentos incorporam em sua ação os expedientes de mediação do mundo da arte. Como observou Paulo Sérgio Duarte, em relação às linguagens contemporâneas a noção de “lugar passa a polarizar determinações que vão desde a escolha da localização física dos trabalhos até as construções míticas e fantasmáticas dos discursos subjacentes a cada obra.”¹⁰⁷

A propósito desse lugar, sua principal característica, é que ele não consiste numa resultante, e sim na própria a ação desempenhada pela obra. O espaço formado não é um produto passivo, ocupado simbolicamente pelas esculturas, mas sim um elemento que atua em sua configuração plástica e formal. No caso de Waltercio, a relação da obra com o espaço não se dá espontaneamente, mas irrompe de modo deliberado em sua pesquisa. Esse questionamento vem muito da atenção do artista à lógica da percepção, digo ao modo como compreendemos as coisas e o espaço ao nosso redor¹⁰⁸. Daí a maneira como explora noções de distância, projeção de reflexos, transparência dos materiais, influência da gravidade etc..

O uso de espelhos na elaboração de muitos de seus trabalhos é um bom exemplo disso. Seja recorrendo diretamente ao objeto, seja mencionando seu nome, ou ainda reproduzindo sua lógica operacional, os espelhos são mais que metáfora perversa da natureza perceptiva; eles são um dos signos de que o artista se vale, e encarnam a estrutura das identidades, exteriorizam e desmistificam a produção da subjetividade. Assim, podemos dizer que esse interesse pelo espaço baliza o curso da pesquisa escultórica do artista, levando-o, inclusive, a um uso mais despojado dos materiais e ideias a eles associadas.

Uma obra como *Jardim instantâneo* (fig.14) esclarece alguns desses aspectos que viemos tratando aqui. Por consistir em um “mirante”, essa escultura já anuncia grande parte do que pretende pôr em jogo. Primeiramente, por se tratar

¹⁰⁷ DUARTE. Op. Cit. pág.32.

¹⁰⁸ Como observa Waltercio, “mais que percepção de objetos, esculturas e desenhos, o trabalho especula a percepção e o olhar sobre as coisas, com as coisas”. CALDAS, 2006. Pág.18.

de uma “escultura” que se “materializa” sob os nossos pés. A obra acaba invertendo a tradicional lógica dos monumentos: somos nós que estamos em destaque no trabalho. Ele só se mostra plenamente quando nos encontramos no ponto mais elevado de seus platôs. Somente ao atravessarmos a escultura, caminhando por seus degraus, é que sua lógica se cumpre, correlacionando a obra à paisagem e ao corpo do observador. Ao contrário do que possa parecer, tal envolvimento com o trabalho não pretende oferecer uma interatividade lúdica com o observador. Antes, o que está em questão é a espacialização do olhar, com os limites (físicos e imaginários) que lhes são inerentes.

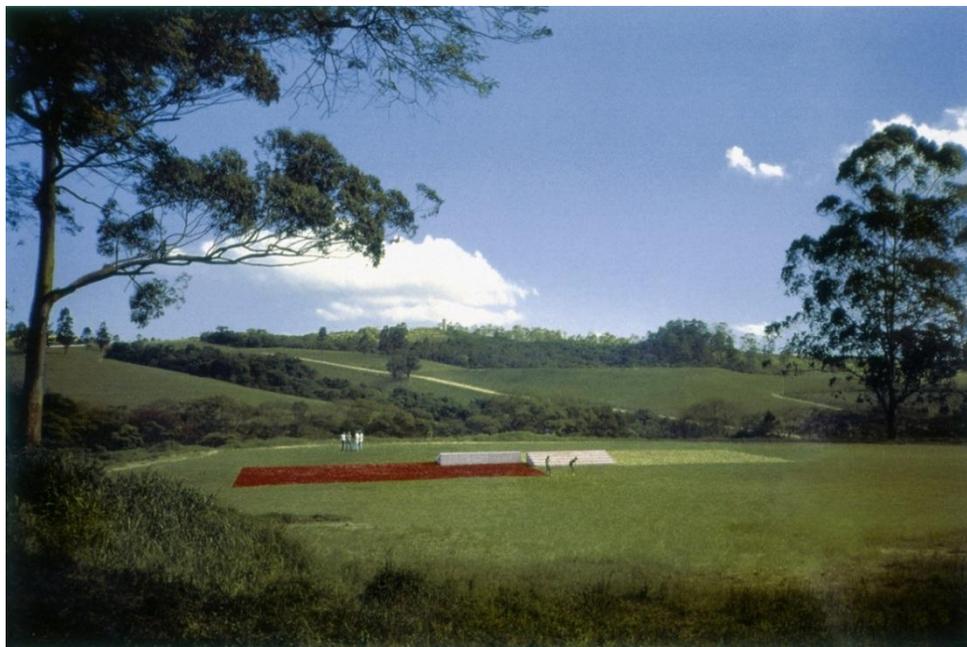


Figura 14 – Waltercio Caldas, *Jardim Instatâneo*, 1989

A possibilidade de visão que a obra aciona está em perfeita sintonia com o interesse de Waltercio em explorar poeticamente o que conhecemos como linha do horizonte, momento fronteiro além do qual nosso olho só é capaz de imaginar. Se o horizonte define todo o instante do espaço em que nos encontramos, ele, no entanto, não é mais limite do mundo. Numa era de sistemas em rede e comunicação via-satélite, quando o mundo se faz cada vez mais visível, e cada vez menos estranho ao olhar, é o horizonte que parece estar esgarçado. E também esvaziado, racionalizado, desprovido de mistérios.

Esgotados aquela vontade de futuro que tanto marcou o *telos* moderno¹⁰⁹, atualmente nosso horizonte parece não exigir mais que a consciência efetiva do lugar. Em *Jardim instantâneo*, o lugar que se encontra em jogo é tanto o da extensão urbana, quanto aquele que reside em seu limite, este *outro* que é o mundo “natural”. Talvez isso se dê pelo fato de que a obra leve em consideração os “limites” para os quais aponta, entendendo por “limites” aqueles relativos ao espaço, ao olhar e à semântica do trabalho, não havendo distinções entre tais.

A fenomenalidade do horizonte, portanto, não é metáfora para os limites de nossa visão. Antes, é expressão sensível (e poética) desse limite. A forma do trabalho, transparente ao ambiente e ao nosso olhar torna esse espaço que se forma um espaço-óptico, uma *obra* de visão. Como o limite de algo não significa necessariamente seu fim, aqui, o limite da obra (que é o limite do olhar) pode mesmo ser entendido como uma espécie de forma inacabada da realidade da arte, sobretudo. O trabalho expõe, assim, nossa situação no mundo, tornando indistintos os limites do espaço e o da subjetividade que o vivencia.

Uma vez que a formação do espaço é extensiva ao corpo (e, portanto, ao espírito) do observador, a obra harmoniza objetividade e subjetividade, sem hierarquia entre ambos. Dissolvendo as tradicionais dualidades entre sujeito e objeto, ela acaba por embaralhá-las, urdindo, com sua topologia, uma relação dialética entre aquilo que é público e comum e o que é íntimo e singular.

O espaço se compreende em um quiasma entre seu estado “natural” (transcendental enquanto forma a priori de nossa intuição), e sua premência antropológica, ambiente específico do cotidiano em que produzimos nossa existência. Apesar de *Jardim instantâneo* ser um instante legítimo do mundo, sua forma precisa estar dialeticamente dentro e fora dele. Iluminada por um senso construtivo de funcionamento, a obra se sabe pertencente e alheia à realidade, nessa tensão silenciosa que faz o *lugar* da arte.

A relação entre as áreas retangulares discriminadas pela vegetação que compõem a obra, e a edificação dos “mirantes”, que se localizam antepostos e

¹⁰⁹ Que marcou nossa história cultural com a influência dos ideais construtivistas na arquitetura (de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reid entre outros) e nos movimentos concreto (artístico e literário) e neoconcreto.

brevemente deslocados enfatizam esse senso. O aspecto construtivo do jardim está todo ali presente. Um pedaço de natureza na cultura, um instante de cultura na natureza.

Jardim instantâneo suscita, portanto a questão do público e do privado no trabalho de Waltercio. Paulo Sergio Duarte, ao tratar da obra destaca um ponto importante sobre essa questão:

“Essa ‘naturalidade’ da delimitação de seu lugar contraria a própria essência da relação do jardim com seus visitantes. (...) Visualmente em harmonia com a paisagem, o movimento que ele exige no deslocamento do corpo do espectador lembra a diferença entre a linguagem oral e a escrita, quando nesta a frase se estende, toma corpo, e contraria o ritmo fisiológico da respiração daquela, forçando uma fala antinatural. O desenho e a ocupação do jardim são públicos, mas a percepção de seu movimento interno é íntima. Os degraus do *Jardim instantâneo* são diversos lugares num só lugar do espaço público.”¹¹⁰



Figura 15 – Waltercio Caldas, *Omkring (Around)*, 1994

¹¹⁰ DUARTE. Op. Cit. pág.52.

Não só as relações ajustadas com o espaço ao ar livre, mas também o tratamento formal alcançado nos trabalhos de pequeno e médio porte acabavam por redefinir o alcance público de sua escala. Nunca foi intenção do artista aderir a essa factualidade pública¹¹¹, ou, como ele próprio afirma, alcançar essa entidade abstrata chamada “público”¹¹². Ao contrário, seus experimentos se destinavam mesmo a travar um embate pessoal, mobilizando o imaginário subjetivo do observador, como fica observado no trecho acima. Até mesmo propostas como *Omkring* (fig.15), também conhecida como *Around*, obra com destinação eminentemente pública, já se via implicada com esse interesse de uma recepção individual da forma. Ao externalizar seu funcionamento, *Omkring* tira partido da circunstância espacial sem deixar de convocar nossa subjetividade em sua fruição. A própria condição “segregada” do trabalho, situado a meio caminho entre duas cidades da região de Leirfjord, na Noruega, parecia reforçar essa relação pessoal com o observador.

O endereçamento subjetivo da forma não pressupõe, contudo, um sujeito solipsista, apartado das circunstâncias materiais com as quais ajusta seus compromissos e desejos. Ele apela à imaginação desse homem histórico, sabendo que a reflexão estética tem um papel cognitivo a cumprir em sua vida cultural. A obra está endereçada a esse olho especializado, que tem como limite o horizonte de mundo que ele articula, incessantemente, para si mesmo.

A dimensão física dos trabalhos está sempre emanando algo de uma escala pública, mas é necessário observar de que modo isso procede nos trabalhos, afinal, o papel da subjetividade em seu processo de formalização é determinante. Mais uma vez, Paulo Sérgio Duarte esclarece esse pormenor dos trabalhos de Waltercio Caldas com as seguintes palavras:

“O trabalho se torna tanto mais público quanto mais reserva para si a obediência exclusiva às suas regras internas até sua forma final, sem se permitir qualquer contágio com o repertório das coisas comuns. Aqui,

¹¹¹ Sobre isso ver entrevista de Waltercio Caldas a Sonia Salzstein em “Waltercio Caldas”. Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX. São Paulo. Instituto Cultural Itaú - CosacNaify Edições, 1999. Pág. 212-235.

¹¹² Sobre a relação da obra com o público ver, além da entrevista acima, CALDAS, Waltercio. *O Atelier Transparente*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006.

de novo, vemos o trabalho agir em duas camadas simultâneas. Numa a forma potencializa sua escala; noutra, essa mesma forma se diferencia e conquista maior individualidade, inscrevendo sua identidade no mundo. Essa dupla ação é que está na base de sua dimensão monumental e pública. Não é monumental e pública porque cresce em duas dimensões, cresce porque é monumental e pública”¹¹³.

A relação que as esculturas de menores dimensões físicas estabelecem com aquelas destinadas às áreas comunitárias é autorizada, antes de tudo, pelo caráter autônomo que viemos apontando nas obras. De fato, muitos trabalhos de Waltercio permitem um trânsito entre âmbitos públicos e privados. Mas é improvável que essas obras se queiram monumentais. Ainda que a escala dos trabalhos se ajuste aos nossos espaços públicos e privados, seu funcionamento nunca deixa de engajar a imaginação pessoal do observador em sua formalização. As orientações de suas propostas atendem a uma exigência intrínseca à *forma* e as circunstâncias físicas e espaciais aparecem segundo o interesse dessas orientações. Nesse sentido, é como se a escala dos trabalhos fosse nula, definida somente a posteriori, na relação simultânea entre o Eu e o mundo, isto é, na capacidade que seu “anonimato formal” dispõe de mediar esse encontro.

Além disso, há que se levar em consideração que o sentido dos trabalhos reside no tempo e na lógica de sua percepção, bem como no modo como eles substantivam o espaço¹¹⁴. Isso faz com que cada uma de suas esculturas seja tratada tanto em sua elementaridade, a partir de uma simples evidência dos corpos, quanto face ao contexto urbano ou tectônico constituído. Recusando o idealismo da negatividade crítica da forma moderna, estas obras articulam outros meios de objetivação (leia-se materialização) de seu sentido estético. Por isso sua intenção poética está toda empenhada em engendrar esse lugar “crítico”, imaginativo, que é o lugar da arte em nossas vidas, refazendo, no jogo com o espaço, a relação entre forma e mundo.

Mas tanto essas esculturas quanto os objetos sofrem o contrapeso de sua estrutura monádica. De fato, a autonomia (monádica), a obediência cega às

¹¹³ DUARTE. Op. Cit. pág.141.

¹¹⁴ É pelo conceito de “espaço substantivado” que Paulo Sérgio Duarte procura atender a algumas exigências que Waltercio parece se colocar diante dessa situação. Ver DUARTE. Op. Cit. pág.32.

exigências internas da obra, parece conferir a ela uma presença arredia do mundo. Em sua dialética com o espaço, os trabalhos podem até não compartilhar das condições e contingências que se apresentam nesse processo, mas tampouco as negam. Atuando de modo mais sutil, sua peculiaridade face ao contexto acaba explicitando os traços de sua postura moral para com o público e a realidade. Uma moral explícita na franqueza e simplicidade aparentes das esculturas e objetos, cuja singularidade só faz destacar seu comportamento no espaço.

A autonomia vigente em uma obra como *Escultura Godard* (fig.23), por exemplo, é produto dessa simplicidade. Por isso, o núcleo significativo desse e de outros trabalhos, apresenta um aspecto um tanto indefinido e distante. Quando Waltercio recorre a certas reduções esquemáticas em seus desenhos, objetos e esculturas, ele parece inviabilizar qualquer entendimento que possamos de saída ter sobre eles. Tudo ocorre como se recusassem, insistentemente, um acordo definitivo com o mundo em que são produzidos.

A autonomia dos trabalhos de Waltercio Caldas é, portanto, produto do tipo de *diferença* que produzem – um *desejo pela diferença* que acaba se tornando importante fonte de energia para sua poética, sobretudo na maneira como se apresentam nos trabalhos mais recentes. O próprio artista, aliás, sempre confessou ter atração por artefatos distintos e incomuns¹¹⁵, o que, inclusive, o leva a elaborar coisas “exóticas” (no sentido preciso do termo, isto é, “fora de óptica”, “estranho”). É claro que, de modo geral, podemos considerar o *desejo de diferença* uma espécie de núcleo neurótico de toda subjetividade artística moderna e contemporânea. Mas, no caso de Waltercio, é crucial observar que essa vontade se especifica sobre uma base conceitual que está a serviço do vir-a-ser de seus trabalhos.

Sabemos que com sua mania de redução, Waltercio explora tanto as “relações de unidades”, quanto a “ocupação elementar de uma superfície”¹¹⁶ etc.. Estratégia de redução que se apresenta através de estruturas básicas e indefinidas, e acaba tornando análogos o lugar da obra e seu processo de significação. A

¹¹⁵ Como fica observado em algumas de suas entrevistas, e que me foi confirmado pessoalmente em uma conversa.

¹¹⁶ DUARTE. Op. Cit. pág,134.

diferença produzida pelos trabalhos se dá no vir-a-ser das formas, fazendo de seu encontro e desencontro com o mundo o campo processual da arte.



Figura 16 – Waltercio Caldas, *Escultura para todos os materiais não transparentes*, 1985.

Tal esforço fica evidente, por exemplo, em *Esculturas para todos os materiais não transparentes* (fig.16). Constituída basicamente de duas esferas com dimensões e materiais semelhantes, a obra põe em evidência a superfície e o espaço que age para além dela. O vetor de energia entre as esferas, oriundo do corte seco de suas superfícies, as converte em uma espécie de pré-sinais. “Orientadas”, elas se conjugam como um quase-signo, ativando o espaço em que se encontram. A vivacidade analógica de sua forma explicita a qualidade de sua ação no mundo.

O volume e a massa de sua matéria são contrabalançados com a quantidade de espaço que a obra produz, atribuindo-lhe certa leveza. Leveza que se reforça na relação entre a força rolante de suas superfícies e a estabilidade de seu arranjo. Ela parece, assim, reagir à dinâmica natural dos fatos, ao movimento mais ou menos involuntário do mundo.

O vetor de força entre as esferas explicita a qualidade de seu diálogo com o real. Um pouco dessa ação desempenhada pelo trabalho advém do valor construtivo de sua superfície. Valor que se demonstra, sobretudo, em sua elementaridade. Movida por uma ação construtora, a obra intervém em nosso ambiente e esclarece o fator de presença no qual se constitui o espaço. Como ocorre em outros trabalhos, essa fenomenologia do espaço aponta para os dois polos entre os quais o homem implementa sua existência: a coisa natural e o fato cultural. A obra apela a ambas as instâncias. Sabendo que não pertence completamente ao estado natural das coisas, no entanto, ela não deixa de nos lembrar de que somos atravessados pela natureza.

É a desenvoltura formal do trabalho que assegura a relação axial entre a natureza que o envolve e a cultura que o legitima. Liberta de um código figurativo (o fato de ser uma esfera incompleta), reduzida a seus aspectos estruturais (a relação massa, volume e espaço), *Escultura para todos os materiais não transparentes* interpõe ao espaço natural sua versão cultural. Um pouco dessa capacidade de converter a natureza e a cultura faz com que os trabalhos de Waltercio realizem algo mais do que pretenderam alguns de nossos primeiros artistas modernistas, como, por exemplo, Tarsila do Amaral, onde o espaço “natural” e o “cultural” aparecem em suas telas de modo ilustrativo e anedótico¹¹⁷.

No caso de Waltercio, os trabalhos articulam essas duas áreas de modo mais intrincado e inteligente. Sem fazer pesar sua presença sobre cada uma dessas instâncias, *Escultura para todos os materiais não transparentes* parece a meio caminho entre uma e outra instância. Assim, o trabalho não deixa de trazer em si uma marca de nossa formação social, onde a natureza parece interferir

¹¹⁷ Sobre o sistema das telas de Tarsila do Amaral ver a análise feita por Carlos Zilio em seu *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997. Pág. 79-85.

constantemente seja na morfologia e visualidade urbana (da cidade do Rio de Janeiro, em especial), seja na caracterização cultural de nossa gente.

Quando exposta em uma área construída, seja um ambiente arquitetônico, seja o adro de uma praça, a obra confronta esse ambiente edificado a uma situação que lhe parece um tanto *antecipada*, como que recuada à natureza. Quando vista em um espaço natural, ela se eleva e assinala ali algo de cultural.

Deixando emanar algo do pragmatismo minimalista com sua ênfase formal, esses trabalhos são pensados em face do afluxo da cultura. Mas não pretendem se dispor a caprichos sociais. Ao contrário, eles fazem de sua diferença e autonomia uma reação sutil a muitos interesses em circulação.

Atividades no espaço

A dialética da autonomia das obras de Waltercio gerou por parte da crítica entendimentos estranhos e paradoxais. Um exemplo é a bem intencionada ideia de “negatividade espacial”, elaborada para caracterizar o tipo de relação entre as esculturas e o local que elas produzem¹¹⁸. Tal leitura remete, digamos, a um espaço conceitual que pouco ou nada tem a ver com a repercussão produzida pelos experimentos escultóricos do artista. Sua formulação defende a ideia de que se trata de uma apreensão subjetiva da espacialidade dos trabalhos, através de uma experiência cujos sentidos se realizam plenamente no âmbito mental¹¹⁹. Em parte, esse cerebralismo se justificaria pelo jogo que a obra trava com nossa percepção. Seja em um trabalho instalado numa sala de museu, seja naquele destinado à esfera pública, o que se tem é o jogo entre o sensível e o inteligível.

Mas a dificuldade da ideia de um “espaço negativo” está em subtrair o lastro objetivo dos trabalhos. Tal ideia traz consigo um teor metafísico que, por

¹¹⁸ Esse entendimento é exposto por Úrsula Davila-Villa em seu *Horizonte no piscar dos cegos: o trabalho de Waltercio Caldas*. E: Waltercio Caldas o ar mais próximo e outras matérias. PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. (org.). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. Pág. 32. Ver também BRETT, Guy. *Transcontinental: an investigation of reality*. Londres - Nova York, 1990.

¹¹⁹ DAVILA-VILLA. Id. Ibidem.

vezes, aparece nos experimentos de Waltercio, mas não é superestimada em sua forma. O que acaba ficando de fora é o reconhecimento da obra como algo vinculado ao nosso espaço existencial, elidindo a eficácia de sua “diferença estética”. É como se a obra estivesse sendo despojada daquilo por que ela mais prima: a sua atividade no espaço, sua significação no nível imanente da realidade, distinguindo-se de tudo o que a cerca. A dialética das esculturas consiste em aceitar e recusar esse espaço aculturado, e ao fazer isso, nos coloca em uma relação mais profunda com ele.

Se a obra oferece a transcendência desse espaço, ela não perde, contudo, de vista o horizonte factual no qual se inscreve. Produzindo seu *lugar* no mundo, as obras se veem às voltas com a trivialidade e a relatividade dos fatos. O modo como Waltercio desenvolve seus trabalhos contribui muito para que resistam a essa situação. O que persiste do experimentalismo dos anos 70 é a necessidade de se esclarecer o fenômeno artístico a partir de seus vínculos dialéticos com a realidade. Somente através desses vínculos a obra se distingue de suas adjacências. Isso porque os trabalhos compreendem sua razão de ser em face das mediações culturais.

No plano semântico, é o sucessivo questionamento dos trabalhos que nos permite acessar e entender sua forma, convocando, em alguns momentos, os problemas metafísicos de sua natureza mimética. Em todo caso, essas obras não requisitam nenhum tipo de parâmetro conceitual para sua fruição. Ao contrário, exigem apenas a disponibilidade de seu observador. Não é por acaso que o próprio artista observa ser necessário acrescentar ao jogo da obra nosso próprio jogo, pois os trabalhos não ofereceriam outra perspectiva de fruição. E conclui alertando que para experienciá-los é necessário somente “ter ‘vontade’ de contemplação”¹²⁰.

Principiada e desenvolvida sob a propalada morte da arte, a obra de Waltercio Caldas surge vacinada daquilo que podemos chamar de a tarefa do luto¹²¹ da arte, quando sua morte já se convertera num *topos* do debate estético.

¹²⁰ Em Salsztein, *Fronteiras*. São Paulo: Editora Contracapa/Itaú Cultural, 2005. Pág. 222.

¹²¹ Para Arthur Danto, por exemplo, trata-se uma *morte* subscrita em toda em toda produção contemporânea, consistindo no próprio modo de ser dessa arte. ver: DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2010. Já o termo psicanalítico é empregado pelo crítico Yves-Alain Bois ao examinar a pintura contemporânea. Os

Isso faz com que assimile os desafios impostos à sua produção e as incorpore à sua forma. Daí que tratem, poeticamente, tudo aquilo que obstaculariza sua compreensão. Sob a ameaça de restar esquizofrênica na arena da cultura, os trabalhos precisam afirmar sua presença (e espacialidade, portanto) sem abrir mão de sua autonomia. Tal poesia do espaço e da matéria reitera a diferença da arte, especulando sobre seu lugar e sua razão de ser em nossos dias, face a ânsia de compensação do público. Sabemos que esses atos de percepção pública consistem em uma espécie de vontade de poder sobre a arte, mas são também eles que asseguram o princípio de realidade dos fenômenos artísticos.



Figura 17 – Waltercio Caldas, *Escultura para o Rio*, 1996

Uma obra como *Escultura para o Rio* (fig.17), instalada em regime de permanência em um trecho da via pública da cidade do Rio de Janeiro, nos fornece elementos para compreendermos essas questões. O trabalho põe em atividade o espaço a partir de uma ação realizada sobre o tecido urbano, em nítido contraponto à rigidez construtiva dos prédios e a funcionalidade das vias de

dilemas que recaem sobre a escultura em virtude dos feitos experimentais da década de 70 são apontados por Rosalind Krauss. Ver BOIS, Yves-Alain. *Pintura: a tarefa do luto*. Em: *A Pintura como Modelo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009. Pág. 275-298. E KRAUSS. OP. CIT. 2001, e 2006.

locomoção, se valendo de uma estrutura fluida, lúdica até. Sendo um prosseguimento da via pública, a obra envolve em sua forma os eixos horizontal (da circulação terrestre) e vertical (que se eleva com as hastes), interferindo de súbito na visualidade e na espacialidade local.

Waltercio, ao comentá-la, informa que “sessenta por cento de sua estrutura está debaixo da terra”. Do ponto de vista físico, isto quer dizer que de seu peso total, atingindo a marca de 25 toneladas, somente 8 t. se encontram acima do solo¹²². Toda essa infraestrutura oculta demandou um preciso cálculo de engenharia para atender a inclinação das hastes: “a obra é como a ponta de um iceberg. Mas do ponto de vista da percepção ela é apenas o que vemos surgir do chão”¹²³.

O que *Escultura para o Rio* sugere é uma espécie de atividade que emerge e se destaque do contexto local. Mas em sua estruturação ela não se quer alienada de tal contexto; antes, efetua aí sua estranha realidade. Ao longo de sua produção, Waltercio Caldas sempre se viu diante do modelo de racionalidade vigente no plano social. O artista reage a esse tipo de racionalidade evocando, entre outras coisas, a essência “hipotética” da verdade estética, e, ao compreendê-la como hipótese, recusa tanto as certezas científicas quanto as demais racionalidades discursivas instituídas¹²⁴.

Essa aparência ignota e hipotética do trabalho reforça uma relação subjetiva com a obra. Isto porque uma vez tornada livre de sentidos apriorísticos, a obra mantém-se distante de qualquer referência pública universal, abrindo caminho para uma fruição mais pessoal de sua forma. Paralelo a isso, a redução esquemática da estrutura enfatiza o encontro objetivo do trabalho com a realidade. O que está em pauta é, portanto, o tipo de inserção e sentido da obra no espaço, seu agenciamento simbólico no mundo. Essa contradição é o móvel dos trabalhos, o combustível que alimenta a energia formal da escultura.

¹²² Tal como descreveu Waltercio Caldas. Ver SCOVINO, Felipe (org.). *Arquivo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2009. Pág. 104.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Um filósofo como Theodor Adorno mostrou que esses discursos é que formam a base ideológica do sistema cultural dentro do qual os trabalhos artísticos são produzidos. Ver sobre isso ADORNO, Theodor W. *La ideologia como linguagem*. Madrid: Editora Taurus, 1971.

Mas, no caso em questão não podemos deixar de perceber que há em sua forma algo de suspensão do tempo que a torna ainda mais evidente ao nosso olhar. A capacidade de resistir ao nosso tempo de vivência cotidiana, é uma dos problemas enfrentados pelos trabalhos. Até porque a suspensão do tempo, no tocante ao olhar, consiste em um importante componente lírico de sua poética. Daí que muito da eficácia dos experimentos escultóricos de Waltercio derive dessa maneira de engendrar seu próprio tempo.

Aqui, entretanto, essa temporalidade suspensa está implicada com a desenvoltura da obra no espaço, ao promover sobre o pavimento da calçada um deslocamento ascensional, uma delicada ativação da superfície urbana. O tempo é posto entre parênteses, rompendo com o fluxo de consciência do observador, e convocando, com sua aparência insólita, com sua presença produtiva, nossa imaginação.

No centro dessa lírica movem-se as tensões da forma e do sujeito no mundo. Assim, na experiência com o trabalho, abstraímos quase todas as injunções impostas pelo ambiente. A própria obra nos impele a transcendê-las, através da leveza de seu movimento ascensional e a breve inclinação diagonal de seus mastros¹²⁵. O estatuto dessa transcendência, que observaremos em diversos outros trabalhos, é dada pela expressividade da forma, que empenha uma energia plástica estranha ao funcionamento da urbe.

Realizada a convite da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, integrando o projeto Esculturas Urbanas, a obra foi instalada em regime de permanência onde se encontra na Av. Beira Mar, por sugestão do próprio Waltercio Caldas, o que causou estranhamento nos proponentes por se tratar na época de uma localidade desprivilegiada, sem oferecer qualquer atrativo ou destaque à obra. O que eles não sabiam é que tal sugestão estava diretamente comprometida com conceitos e questões de interesse do artista. Waltercio pressupunha que num ambiente indiferente, com baixo índice de circulação, a presença de sua escultura seria inerente a ele. Mais que isso, ela o fundaria, produzindo o seu lugar.

¹²⁵ Cada haste apresenta uma leve inclinação de 4º que acentua a atividade que elas desempenham no espaço. Somente a partir de um ângulo de visão é que esses “obeliscos” parecem exatamente colaterais.

A ideia de uma forma que rebenta no espaço está, portanto, em estreita proximidade com a intenção do artista. O desejo de produzir o lugar pela própria presença da obra é recorrente na produção de Waltercio. Em *Escultura para o Rio*, essa presença acaba propiciando, a um só tempo, um prelúdio e uma fuga da realidade: esta, a moral do trabalho. De fato, quando observada ao lado dos demais elementos e mobiliários urbanos, a obra parece dispor de vontade própria, ignorando as convenções comportamentais do espaço citadino com seus acidentes e texturas.



Figura 18 – Oscar Niemeyer, *Palácio da Alvorada*, Brasília

Mantendo fortes vínculos com a estética construtiva, o princípio motivacional da lírica de Waltercio parece compartilhar, não sem irreverência, as marcas da pureza arquitetônica de Brasília (fig.18), e da exuberância formal de alguns projetos de Oscar Niemeyer (fig.19). Destaquemos, como exemplo, a sensualidade da forma arquitetônica, empenhada em fundar um ambiente

decididamente moderno, depurando nosso senso de realidade. Sabemos que na poética de Oscar Niemeyer, o sensualismo da forma em arquitetura vem associada a uma “busca por unidade orgânica e instintiva harmonia entre os impulsos criativos do homem e seu meio”¹²⁶. As estruturas curvilíneas, que tanto distanciavam do racionalismo europeu do Estilo Internacional¹²⁷, com seu traço retilíneo e mecanizado, tem haver com seu desejo por uma forma que ressaltasse os elementos da visualidade brasileira.

Algo dessa vontade de integração harmônica do trabalho com o espaço e paisagem local, reconectando o homem ao mundo, está presente em Waltercio Caldas. Mas o movimento ascensional dessa obra não faz o elogio à razão do progresso, que, de certo modo, acompanhava o lirismo de Niemeyer. Não haveria, a essa altura, espaço para reviver o entusiasmo pelos ideais progressistas que tanto substanciaram as produções construtivas europeias e mesmo as brasileiras.

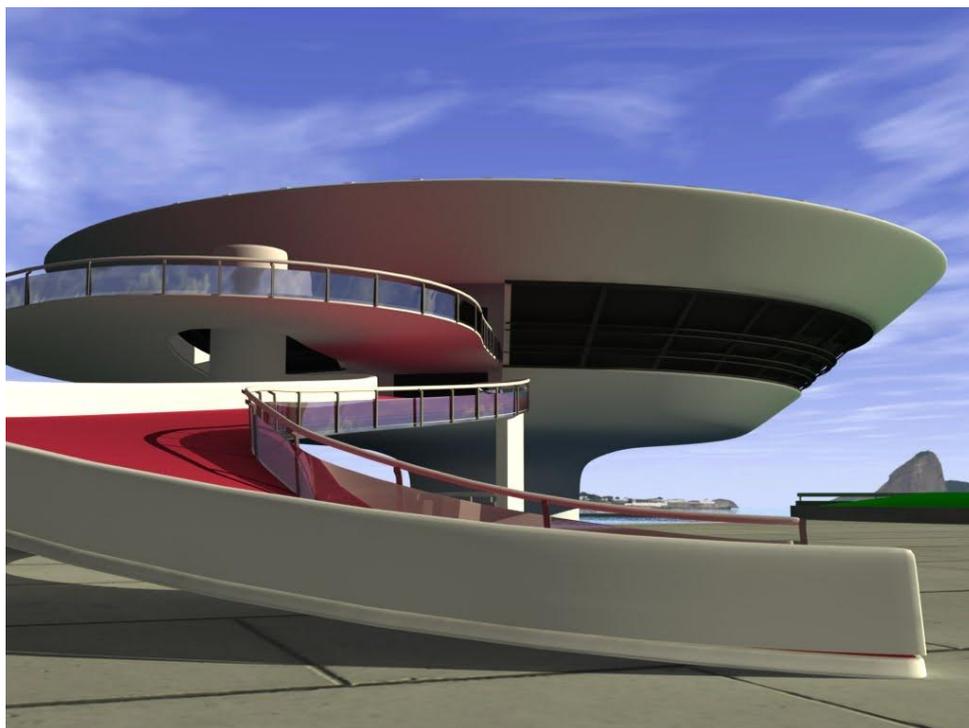


Figura 19 – Oscar Niemeyer, *Museu de Arte Contemporânea*, Niterói

¹²⁶ UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Editora CosacNaify, 2010. Pág. 45.

¹²⁷ Id. *Ibidem*.

Os “obeliscos” de Waltercio dialogam com a liberdade formal do traço de Niemeyer, integrando e redefinindo a paisagem, participando de modo singular da produção de nossa realidade. Tal semelhança é ainda mais marcante na ênfase no caráter expressivo da estrutura, que ganha, em ambos os casos, uma espécie de qualidade construtiva. Neste sentido, *Escultura para o Rio* e a arquitetura de Niemeyer tomavam a forma como o princípio ativo do espaço.

A poética de Niemeyer ambiciona “congelar o sonho, tornando-o assim permanente”, e, no entanto, a imagem de sua arquitetura, “como a natureza e a própria vida, permanece fluida e mutante”¹²⁸. A ambição de tomar partido no processo de produção do real estimula essa “vontade de permanência”¹²⁹, vontade que se exprime em uma linguagem que se quer insistentemente atual. Sem se oferecer como paradigma do que quer que seja, a obra de Waltercio Caldas faz dessa permanência sua lógica de funcionamento. Mas, no seu caso, tal decisão de permanência condiz com os impasses de uma lírica formal contemporânea que se exprime pela distinção da forma. Por isso, suas esculturas procuram associar a depuração da aparência à vitalidade da forma. Essa é uma depuração que dá energia ao trabalho.

Aquilo que podemos chamar de caráter moderno da lírica arquitetônica de Oscar Niemeyer, sua autonomia formal (que tanto relativiza o compromisso da construção com suas necessidades funcionais) adquire nos trabalhos de Waltercio um sentido mais sóbrio. Se no caso de Niemeyer, a “audácia” estética pretendia redefinir o imaginário moderno brasileiro, nas esculturas de Waltercio o aspecto inusitado conferirá um traço mais provocativo à forma, sabendo-a agente da imaginação, em processando-se com o simbólico, portanto.

De todo modo, nesse estado de permanência, a obra de Waltercio explicita sua contemporaneidade. Contemporaneidade que, como já foi observado, não se orienta por uma teleologia, mas tampouco se deixa marcar pelo drama existencial da arte¹³⁰. Podemos ainda suspeitar que exista certo grau de parentesco com a vocação para o “novo” que marcou o pensamento moderno no Brasil, e até mesmo

¹²⁸ Id. Ibidem. Pág. 98.

¹²⁹ Id. Ibidem. Pág. 82.

¹³⁰ DUARTE. Op. Cit. pág. 194.

a uma suposta fatalidade moderna a que estaríamos condenados¹³¹. Uma fatalidade que nos imporia como desafio garantir as condições de persistência da forma diante do espetáculo da realidade.

Tudo ocorre como se às distorções da velocidade que predomina no sistema de informação do mundo contemporâneo, com sua comunicação em rede e tecnologia de produção, essa forma oferecesse a vertigem de sua protelação, de seu tempo desacelerado, ou suspenso¹³². Ao “*ser*” moderno, com suas implicações ontológicas, Waltercio Caldas parece responder com um desencantado *ethos* histórico, criticamente destilado na forma de suas esculturas a partir dos anos 80.

Linhas líricas

O uso lírico da linha aparece também em trabalhos escultóricos como *O ar mais próximo* (fig.20), quando o artista intervém na sala de exposição com fios de algodão de diferentes cores, pendendo do teto. Ora Waltercio fixa as duas pontas dos fios, explorando os volumes virtuais gerados pelas catenárias; ora mantém apenas uma das pontas das linhas presas, deixando a outra solta no espaço. Elimina-se, nesse caso, qualquer vestígio de volume sugerido pela curva das catenárias, reduzindo a massa escultórica à espessura do fio.

Aqui a relação entre curvas e retas explicita bem a atividade que o trabalho efetua no espaço. Uma relação que está próxima dos desenhos, onde Waltercio se vale da área do papel para gerar volumes e espaços insólitos. De fato, *O ar mais próximo* parece ser um desenho no espaço¹³³, o que enfatizaria o caráter gráfico das esculturas, e confirmaria a proposta do artista de superar a relação dual entre o sensível e o inteligível. Waltercio trata esse dualismo com habilidade, trazendo

¹³¹ E nesse caso, me refiro aqui à vontade modernista que se manifestou em diversos momentos de nossa produção artística ao longo do século XX, e até em particular à nossa condenação ao moderno, como intuiu Mário Pedrosa.

¹³² DUARTE. Op. Cit.

¹³³ Essa relação dos desenhos com as esculturas foi sugerida em algumas leituras sobre o trabalho de Waltercio. ver SALZSTEIN. *Esculturas, desenhos no espaço*. e LAGNADO, Lisette. *Entre desenho e escultura*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1995.

para o espaço empírico, onde a plástica escultórica desempenha o seu papel, a idealidade do desenho.



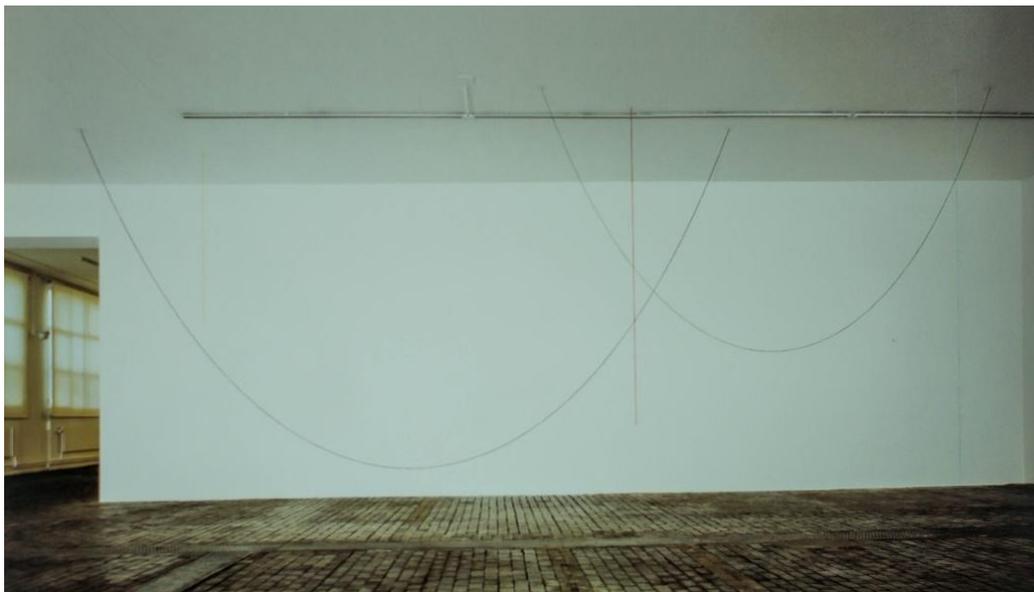


Figura 20 – Waltercio Caldas, *O ar mais próximo*, 1995

A presença dos fios de lã e a ação da gravidade, neste caso, dão o tom lírico do trabalho. Inseridas tranquilamente nesses ambientes, as linhas sugerem um estado de presença mínima, porém plena, no espaço. Seja em seu percurso curvilíneo, seja na presença delgada do fio pendente, a atividade espacial faz de sua presença o momento crucial de espacialização da forma. Com sua leveza, dialoga tanto com a estrutura arquitetônica, quanto com a companhia de nossos corpos.

Mas o trabalho parece convergir duas poéticas radicalmente distintas entre si: de um lado, as estruturas formadas pelas linhas evocam a lembrança do traçado de Brasília, com seus jogos de curvas e retas; de outro, ela conserva algo da dimensão ética das esculturas de Alberto Giacometti. Em mais de uma ocasião, aliás, Waltercio assinala essa proximidade entre a elementaridade da figura sugerida em seus trabalhos (ver fig.21) e a estatuária de Giacometti (fig.22).

A integridade das figuras longilíneas do escultor suíço adquire em Waltercio um sinal positivo, motivacional até. Mas a delicadeza dos fios que compõem *O ar mais próximo* insinua também algo da fragilidade da figura na arte, sua própria viabilidade numa época de mudanças bruscas, anomia e imprevisibilidade (política, econômica e social). No polo oposto da “figuratividade” dos trabalhos de Giacometti, com o peso existencial que marcou

sua poética, no pós-guerra, em Waltercio a integridade da figura vê-se também ameaçada, só que pelo espetáculo do mundo no qual ela aparece. Atentas à atual situação, sem se resignarem, essas esculturas carregam a consciência dessa ameaça e fazem dela seu *leitmotiv*.

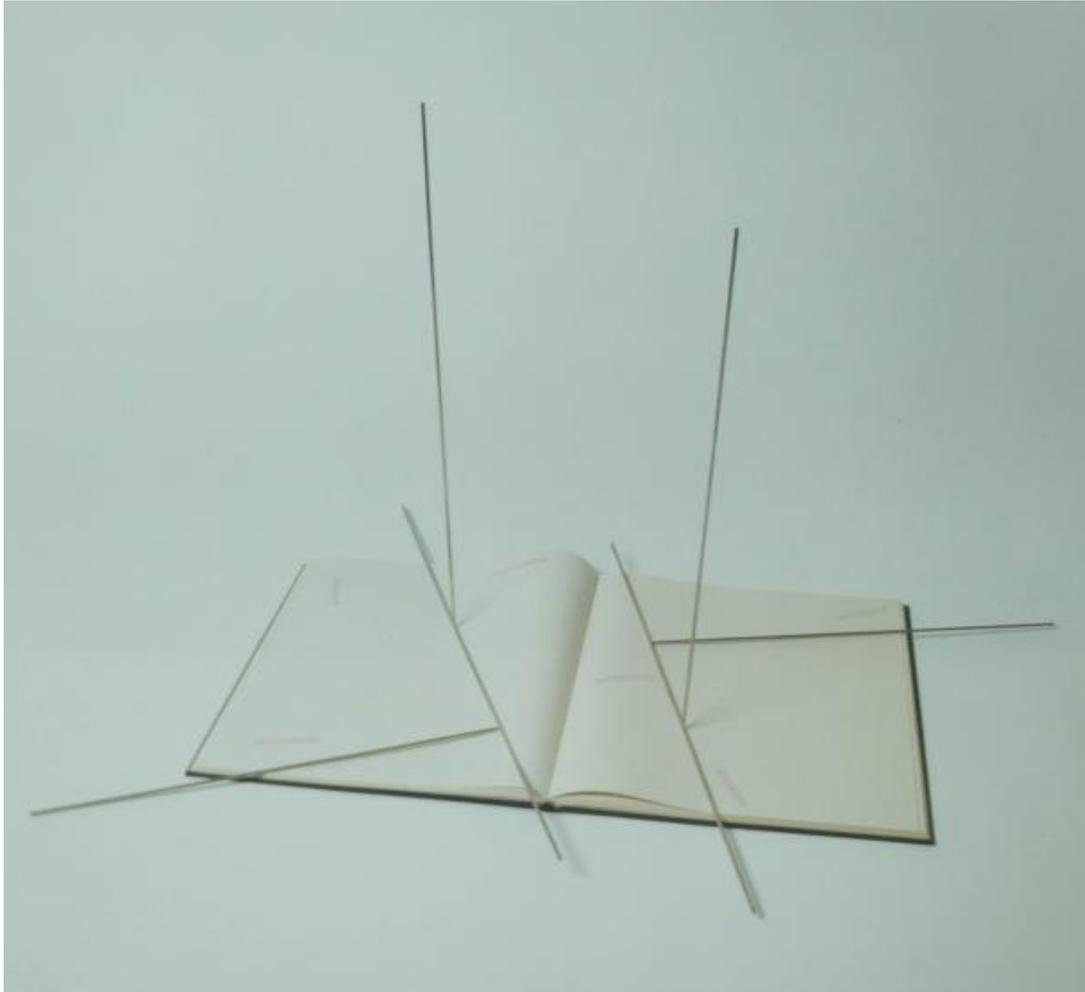


Figura 21 – Waltercio Caldas, *O livro Giacometti*, 1998

Ainda que essas poéticas operem com sinais inversos, ambas tratam das condições de aparecimento da figura. Frutos dos impasses históricos que se apresentam em cada caso, as condições de figuração conferem energia aos trabalhos. Em Giacometti, tal dilema tem origem na superação da forma

naturalista empreendida pelo cubismo. Já em Waltercio, o tratamento da figura é tingido por uma sobriedade conquistada em sua fase experimentalista, nos anos 70, responsável por desideologizar o funcionamento da arte na sociedade de consumo.



Figura 22 – Alberto Giacometti, *Four women on a base*, 1950

Há, no entanto, na formalização de seus trabalhos uma vontade de inserir no mundo uma forma que se distinga por sua beleza. Ou seja, algo da lírica arquitetônica de Brasília. Não é nada arbitrário propor essa proximidade, pois Waltercio Caldas confessa até ser a capital federal, ao lado de uma réplica do avião *14Bis*, uma das obras que mais o impressionaram em sua juventude¹³⁴. Em todo caso, a presença de Brasília em sua poética se dá de modo mais ou menos espontâneo, sem esquecer que, do ponto de vista cultural brasileiro, a capital desempenhava um papel simbólico relevante no imaginário da década de 60.

Brasília era motivada por uma qualificação formal que, sob diversos aspectos, se aproxima da plástica de Waltercio. É claro que, no seu caso, tal qualificação pela forma acaba apresentando uma postura crítica e desiludida, o que não significa que abandone de todo o compromisso de transformação social. Não que os trabalhos aspirassem transformar a sociedade – a essa altura qualquer artista avisado encontra-se perfeitamente consciente dos limites do impacto de alcance do fenômeno artístico no campo da cultura. É certo, contudo, que se querem uma parte intencionalmente integrada ao processo de transformação histórico. Para tanto, a eficácia social da forma reside na qualidade dos trabalhos, sua capacidade de distinguir e refazer, constantemente, a relação com a realidade.

Portanto, é o problema da evidência de sua arte e o estatuto de sua novidade que acabam sendo postos em questão pelo artista. Isso porque é a propriedade do *novo* moderno que há de ser refeita, dado o desgaste sofrido entre as décadas de 50 e 70. Um desgaste que, em nossos dias, se justifica menos pela quantidade de artistas e agentes em atuação no mundo da arte do que pelo ritmo cada vez mais intenso com que as obras de arte vão sendo consumidas.

Diante dessa demanda, a evidência (obtida pela aparência, transparência e presença) vem a se tornar um ponto central da poética de Waltercio. O que escapa de sua *novidade* é o traço purificador e expiatório que marcaram as poéticas modernas¹³⁵. Já há um bom tempo que a novidade da arte terá que exercer crítica ao uso ideológico do “novo” moderno, desencantando-o. A obra entende que faz

¹³⁴ CALDAS, OP. CIT. 2006.

¹³⁵ Harold Rosenberg observa que dentre os léxicos vinculados ao *novo* moderno estão vanguarda, transformação, pioneirismo, experiência, com seus valores calcados sobre a ousadia, a purificação, a *expição do mal* etc. Ver ROSENBERG, Harold. *O Objeto Ansioso*. São Paulo: Editora Cosac e Naify, 2004. Pág. 238.

parte de sua natureza artística proporcionar uma estranheza originária, uma novidade vinculada ao resultado da experimentalidade da qual é fruto. Tal estranheza é a um só tempo, o sintoma e a resposta à crise estrutural da arte na sociedade ocidental contemporânea. Crise que, em parte, é vivenciada na dificuldade de reconhecimento do lugar da arte em meio às demais produções simbólicas. Ora, coube à arte acompanhar a seu modo o processo de crise que caracteriza a própria sociedade moderna. No caso de Waltercio, trata-se da crise de sentido da arte em uma cultura que insiste em reduzi-la, a todo custo, ao entretenimento e ao consumo. Seja como for, essa estranheza não se confunde com um sentimento obscurantista, que só facilitaria a manipulação ideológica dos trabalhos. Ao contrário, é por meio dela que os experimentos de Waltercio Caldas nos convidam a pensar sobre cada problema insinuado em suas formas, cada questão levantada por sua evidência. Somente este pensamento pode reconectar os trabalhos ao nosso ambiente sensível e imaginário.

A duração da Forma

Destacando a economia formal presente nos trabalhos de Waltercio Caldas, a crítica e historiadora da arte Sônia Salzstein observa que o artista procura menos “acrescentar e desenvolver objetos que subtrair e abreviar o advento deles no território da permissibilidade ilimitada da arte contemporânea”¹³⁶. O laconismo do trabalho, segundo ela, está vinculado a uma questão central nesta produção: a duração da forma, digo, a persistência da arte em nosso imaginário.

As intuições do tempo e do espaço, já vimos, são constantes na poética de Waltercio. Elas carregam a consciência das dificuldades que se impõem à apreciação das obras, pois o artista sabe o quão precioso e vital é o momento de relação com a arte. Em certa ocasião, inclusive, ele se manifestou sobre esse aspecto observando que “o tempo de atuação [dos trabalhos] conforma-se em ser

¹³⁶ SALZSTEIN. Op. Cit. pág. 58.

instante, fração mínima de permanência”¹³⁷. Esse breve instante estético dos trabalhos responde bem às agitações de uma época em que a dinâmica do meio artístico ameaça converter as obras de arte em mero espetáculo. A presença dos trabalhos é marcada pela duração, que tem como consequência a breve identidade de sua imagem. Essa consciência da brevidade do sentido que a arte imprime ao imaginário será determinante para que os experimentos do artista acrescentem ao mundo o seu jogo.

Não se trata de recusar aos trabalhos certa imagem conceitual. Antes, a questão é elaborar, identificar e perfazer constantemente o itinerário de problemas que cada um deles vem nos oferecer. Daí que Waltercio se valha de um repertório técnico relativamente restrito, acolhendo materiais e adotando recursos simples na elaboração de sua obra. Sabemos que sua plástica eliminava tudo o que pudesse haver de retórico tanto na forma quanto no emprego dos materiais, e até mesmo algo sugestivo custa a se manifestar nos trabalhos. Movidos por essa estratégia, eles contrastam com nossa realidade de modo sóbrio e instigante¹³⁸.

Através de sintagmas absurdos produz-se relações que almejam a simplicidade e a estranheza do encontro (ver, por exemplo, a relação entre o título e a obra em *Escultura Godard* fig.23). Está implícito aí o modo como cada obra faz de sua aparência algo a mais e a menos do que vemos nas circunstâncias corriqueiras de nossas vidas.

Essa intuição do tempo e do espaço Waltercio problematiza de modo distinto no trabalho *A velocidade* (fig.24), instalação exposta por ocasião da décima sétima Bienal Internacional de São Paulo, ocorrida no ano de 1983. Nela uma série de caixinhas de chiclete é disposta em uma determinada ordem sobre duas paredes brancas de uma sala elaborada para esse fim. O ritmo gerado pela repetição das caixinhas dá a sensação de distorção dos corpos quando submetidos à experiência da velocidade, dissolvendo os detalhes em linhas de fugas.

¹³⁷ CALDAS. Pág. 24

¹³⁸ É o que observou o crítico Paulo Sergio Duarte. Ver DUARTE. 2009. Pág. 61.



Figura 23 – Waltercio Caldas, *Escultura Godard*, 1986



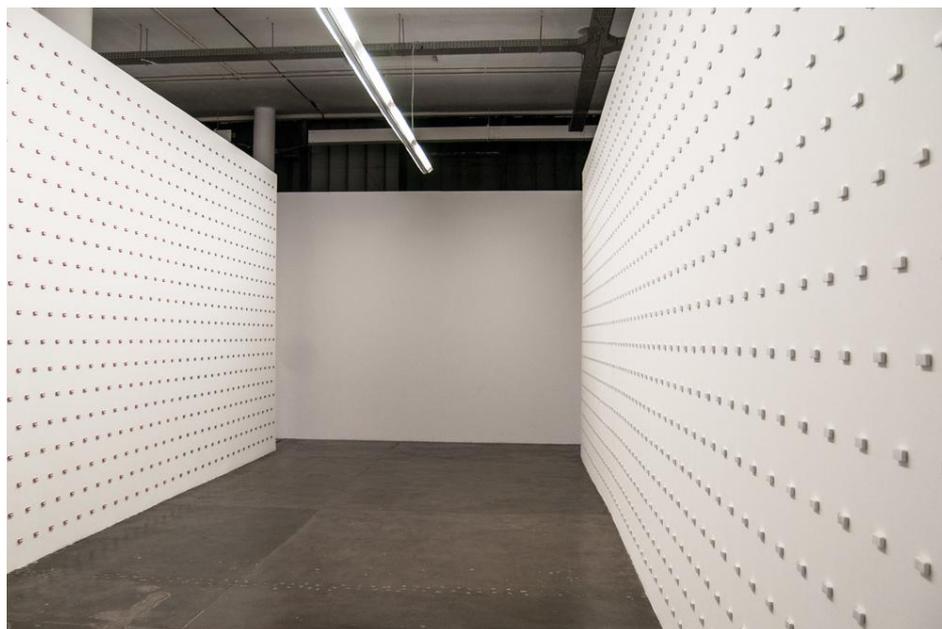


Figura 24 – Waltercio Caldas, *A velocidade*, 1983

Em contraponto ao efeito de deslocamento está a referência ao chiclete, produto cujo consumo consiste na ação repetitiva de mascar, um ciclo vicioso que, como tal, se esgota em si mesmo. O trabalho aponta os sinais opostos de duas experiências físicas, onde uma envolve o movimento de externalização e deslocamento e outro de permanência ensimesmada. Não é à toa que são dois fenômenos que caracterizam a vivência chapada da cultura de massa contemporânea.

Mas não tentemos, aqui, resolver os problemas sugeridos pela obra tomando somente seus aspectos formais, ainda que estejam em consonância com os problemas que ocupam o artista. Consideremos também que o fator velocidade compreende uma importante camada na significação dos trabalhos.

Sabemos que Waltercio pede dos materiais apenas o que eles podem oferecer. Eles são empregados de modo sincero, sem cargas simbólicas ou idílicas¹³⁹. Eliminando todo artifício descritivo, o artista expõe apenas as relações que são intrínsecas às suas qualidades. Basta observarmos trabalhos como *Próximos* (fig.), ou *Ambos* (fig.28) para que esse procedimento fique claro. O próprio artista observa que o volume de tecnologia empregada atualmente na

¹³⁹ CANONGIA. Op. Cit. 1998.

extração de matérias-primas para a produção industrial só nos permite fazer uso de um instante desses materiais, “de uma circunstância, uma velocidade”¹⁴⁰. O próprio ritmo do atual sistema de produção industrial elimina dos materiais qualquer tipo de investimento simbólico. Sua distinção em nossa sociedade obedece, no máximo, ao valor de troca que lhe é atribuído. Quando recorre a materiais bastante comuns em nosso ambiente social, a despeito da diversidade empregada em seus experimentos, Waltercio não só está fazendo crítica ao virtuosismo técnico, como também procura qualificar os materiais pelas características que lhes são inerentes¹⁴¹.

Mas se, de um lado, o uso que fazemos dos materiais devém do modo como a velocidade se impõe à nossa relação com o mundo, de outro, não é menor o problema que ele acarreta sobre a duração das imagens. Em um texto curto, e de alto teor poético, Waltercio expõe uma interessante reflexão sobre as condições e a própria natureza das imagens e da escultura, enfatizando o aspecto meramente instrumental com que fazemos uso dessas categorias. Ali ele se exprime assim:

“Esta palavra ‘escultura’, um anacronismo, esta ideia quase visível na linguagem é apenas metáfora, nome de um vasto campo para o qual não se conhece nome nenhum. Esta palavra não consegue mais corporificar presenças habitadas de si mesmas, apenas confunde o ar com as partes de um todo incomponível, partes de coisas com peles de presença, deflagradas apenas por possibilidades. Trata-se pois de aprender do espaço vendo tempo.

Só uma imagem dissolve a imagem anterior. Só uma imagem dissolve a imagem anterior.”¹⁴²

¹⁴⁰ CALDAS. Op.cit. 2006. Pág. 11

¹⁴¹ Em uma entrevista o artista afirma que trabalha “com 60 tipos de materiais distintos, e o fato de a relação entre eles ser também importante em minha poética.” Ver CYPRIANO, Fábio. *Arte não era contemplação, mas sim enfrentamento*. Folha de São Paulo, 06/02/2013.

¹⁴² CALDAS, Waltercio. *Só uma imagem*. Em: CANONGIA, Ligia. *Waltercio Caldas 1985-2000*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. Pág. 121.

O texto se encontra em perfeita consonância não apenas com *A velocidade*, mas também com as questões poeticamente tratadas pelo artista em muitas de suas obras. Mas o que mais nos importa, no momento, é o parágrafo final: só uma imagem dissolve a imagem anterior.

Com sua tautologia provocativa, o parágrafo soa vertiginoso. Sua repetição não apenas simula aquilo que cada frase enuncia, como se quisesse apenas figurar, com seu conteúdo, uma metáfora. O texto sabe que, no processo de leitura, cada imagem sugerida em uma frase será dissolvida pela imagem gerada na frase seguinte. Por esse motivo, sua redundância quase minimalista, enrijece o sentido do enunciado, tornando-o límpido, transparente, acabando por tocar a verdade da imagem, ou pelo menos, por deixar ressoar uma de suas características centrais: sua permanência, sua durabilidade em nossa vida psíquica.

Waltercio sabe que a relação com a imagem deve se tornar cada vez mais crítica na medida em que sofremos no dia-a-dia um gradativo aumento da velocidade. A primeira consequência lógica desse fenômeno é a sensação de fantasmagoria, uma relativização da dimensão sensível e, em particular, das evidências, que, doravante, se estenderá ao que se convencionou chamar de anomia social¹⁴³.

Subentendido a esse processo está a mudança de nossa relação com o espaço, a fragilização do tempo e das aparências com as quais sua lírica vive às voltas. O trabalho *A velocidade*, entre outros, materializa a condição que se impõe sobre essas três intuições decisivas para o artista. Entre elas, o estatuto da presença artística, e sua precária situação em nossa sociedade. De acordo com esse pensamento, a ideia de velocidade corresponderia à lógica do presente e, consequentemente, à propriedade de todo o aparente. No limite, exprime um sintoma da crise do signo, e a mudança de seu estatuto em nosso senso atual de realidade.

¹⁴³ Sobre o fenômeno da anomia e seu impacto sobre a sociedade moderna ver o ensaio de Émile Durkheim, *O suicídio*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000. Em especial o capítulo o Suicídio anômico, pág. 303- 380.

Diante de tais circunstâncias, a arte de Waltercio se arrisca em meio à complexa dinâmica social, e deixa mais uma vez exposto seu olhar crítico à razão do progresso, que encontrou na alta-modernidade sua apoteose¹⁴⁴.

Cabe ao artista repor a cada momento o problema da arte, contabilizando todas as questões que incorrem na elaboração de qualquer linguagem. Frentes aos crescentes apelos que o mundo da arte (com seus megaeventos, mercados, instituições etc.) impõe às obras, há que eliminar do processo criador qualquer dado ou princípio que não compreenda o desejo de gerar distâncias, tanto entre o trabalho e as demais matérias sociais, quanto entre cada um dos experimentos que integra o conjunto da produção. Se já não é viável adotar o experimentalismo nos mesmos termos que animaram tanto a sua quanto outras produções dos anos 70, tampouco existe um receituário que legitime de antemão a artisticidade das obras.

No caso de Waltercio, é o processo produtivo que vitaliza sua poética, mantendo ativo o desenvolvimento de suas indagações. Sem portar uma memória fixa, suas esculturas e objetos oferecem, quando muito, um esquema sugestivo, esquivo a qualquer princípio identitário. Cada experimento se apresenta de modo único, singular, afirmando, na distância que produzem face ao estado de coisas, seu sentido e lugar no mundo. Na verdade, elas se querem signos do atual e até do anacrônico, vivendo pessoal e liricamente a contemporaneidade de sua forma.

¹⁴⁴ Me refiro particularmente ao movimento futurista e seu entusiasmo ébrio pela lógica do progresso. Sabemos que nele o fenômeno da velocidade consistia em um importante primado estético.