



A entrevista a seguir foi realizada no ateliê de Waltercio Caldas, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, em 4 de agosto de 2004. Contraria o caráter jornalístico e a lógica específica desse tipo de texto. Surgiu de inquietações suscitadas pela obra do artista e de indagações ligadas à arte contemporânea. Seu roteiro foi planejado entre o segundo semestre de 2003 e o primeiro de 2004. As questões abordam obras realizadas na última década e têm como interesse central interrogar a experiência particular de tempo que elas protagonizam, como ocorre em “Meio-Ato” e “Figura de linguagem”, ambas de 2002. A primeira foi exibida na “Mostra Sesc de Artes Ares e Pensares”, evento de âmbito internacional promovido pelo Sesc São Paulo, e a segunda integrou a terceira edição do projeto “Arte/Cidade - Zona Leste”, que convidou artistas a intervirem em diversos locais da região leste da capital paulista.

Agostinho – *Que te parece que queremos levar a efeito, quando falamos?*

Adeodato – *Quanto precisamente me ocorre agora, ou ensinar ou aprender.*

Agostinho – *Vejo e concordo com uma das partes, pois é evidente que quando falamos queremos ensinar. Mas aprender, como?*

Adeodato – *Como te parece enfim que é, senão interrogando?*

Agostinho – *Pois eu entendo que mesmo neste caso não pretendemos outra coisa que não seja ensinar. Com efeito, pergunto-te se interrogas por outro motivo, senão o de dar a conhecer o que queres àquele que interrogas?*¹

1. S. AGOSTINHO.
O Mestre. São Paulo:
Landy, 2002.

T. Honório – *O trabalho “Meio-Ato” – realizado no âmbito da mostra “Ares e Pensares”, no teatro do Sesc Belenzinho, em São Paulo, em 2002 – problematizava noções como as de evento, lugar, escala pública. Digo “evento” pois a inserção desse trabalho dava-se no quadro de uma megaexposição temática, com toda a espetacularização que inevitavelmente acompanha iniciativas desse tipo. Revelando uma experiência de tempo singular, a obra parece discutir a situação passageira, fugidia, na qual a exposição tendia a submergir os trabalhos. Pareceu-me também questionar centralmente a noção do trabalho como espetáculo, exatamente por colocar como que em suspensão o lugar no qual ele aparece: o teatro. Gostaria que você comentasse o caráter de evento, de espetáculo das grandes exposições de arte contemporânea, que “Meio-Ato” pareceu discutir com despojamento formal e em sua própria estrutura interna.*

W. Caldas – *Quando fui convidado para a exposição, a primeira idéia que me veio à cabeça foi a realização de “Meio-Ato”. O Sesc tinha, ao lado da exposição, um teatro que poderia ser utilizado e eu queria tratar a idéia de espaço de uma maneira mais dinâmica, não tão passiva quanto com um trabalho inflável². Num teatro nada é passivo. O ar, o palco, a platéia são ativos. A inserção do trabalho nessa exposição enfatiza não somente um*

2. A exposição reunia
infláveis, objetos com ar
dentro.

espaço, mas um tempo relacionado ao espaço, uma circunstância, alguma coisa que aconteceria em intervalos durante determinado período. “Meio-Ato” foi pensado muitos anos antes e a mostra do Sesc me pareceu a situação adequada para realizá-lo. Tenho tratado nesse e em outros trabalhos da “idéia” de platéia. Planejei uma trilogia que colocaria entre parênteses três platéias diversas: a dos auditórios, a dos teatros e a dos cinemas. No que se refere aos auditórios, o trabalho “Figura de linguagem” é a referência. “Meio-Ato” tematiza a platéia dos teatros e um outro projeto diz respeito à platéia dos cinemas. Por que as platéias me interessam? Tenho uma desconfiança de que o conceito de multidão está sendo substituído pelo conceito de platéia. A força gerada por uma multidão está sendo lentamente substituída pela energia passiva das platéias. O espectador de arte, por outro lado, não faz parte de uma “platéia”, é um fruidor solitário, está sempre só diante do trabalho de arte. Já um integrante de platéia conta com a cumplicidade do indivíduo que está ao seu lado. A platéia tende a reagir como um todo, às vezes se comporta como um bloco. Isso leva esse espectador a ter dois pontos de vista: um individual, e mesmo este dependendo da platéia, e outro do grupo, muito mais forte que o individual. De certa forma, esses “eventos” que hoje predominam na arte inoculam no espectador solitário um gregarismo novo. Os *vernissages*, pouco a pouco, tornam-se “eventos” e deixam de ser simplesmente a abertura de uma exposição. A tendência é que a fruição individual transforme-se numa fruição pública – coletiva seria um termo melhor. Essa questão me interessa porque um valor importante na percepção da obra de arte está sendo substituído pela segurança que o espectador parece buscar quando usufrui coletivamente de um valor cultural.

“Meio-Ato” também movimentava as cortinas do palco do teatro do Sesc Belenzinho numa espécie de dinâmica circular. Produzido por um dispositivo mecânico, aquele bailado incessante das cortinas que não se entreabriam criava um suspense, elemento recorrente em sua produção. Atiçava a espera no espectador, provocava nele um “estado de suspensão”, uma vez que a ele, o espectador, não restava senão a atitude de aguardar a abertura, a cena, o descortinar, o “início” do espetáculo, um esquete teatral etc. Gostaria que você comentasse esse estado de suspensão e a experiência do tempo em “Meio-Ato”, questões tão presentes em sua obra.

A abertura das cortinas é elemento central em “Meio-Ato”. O trabalho incorpora vários outros elementos teatrais e faz com que cada um deles apresente uma performance específica. A luz, a narração e o texto têm uma performance, assim como a cortina. A expectativa que a cortina produz é parte da performance. Diante de uma cortina fechada, espera-se alguma coisa *a priori*. O que a cortina em “Meio-Ato” faz é construir uma ponte entre uma imagem visível e outra imagem possível. Uma imagem sugerida pelo texto, outra pela música e ainda outra pela tensão posterior na qual submerge o espectador. “Meio-Ato” começa com a narração de um texto que escrevi: “Muito do que vai ser visto aqui já adormeceu ou continua adormecendo. Nada mais espantoso do que uma sombra projetando-se sobre um fato consumado...”. O texto apresenta

sugestões de imagens que não se completam. Figurar um fato consumado, “figurar” o lento avançar de uma sombra sobre o fato é uma ação pressuposta no funcionamento da cortina. A última frase diz: “Por serem simples matéria, as imagens podem resistir sorrindo às verdades cínicas da aparência”. Então, a construção da imagem já se dá nesse texto. Ela surge em cena acompanhada de uma projeção de luz no palco onde presumivelmente estaria o narrador. O narrador está ausente, mas ouvimos sua voz, sua ausência insinua-se como imagem, ou melhor, sua voz é sua imagem. Na seqüência ouvimos a abertura do balé de Stravinsky (1882-1971)³ com a finalidade de introduzir o assunto musicalmente, constituindo, portanto, um novo elemento da expectativa. O que se segue é o começo de uma ópera. Bem a propósito uma ópera: uma voz sugerindo imagens, e a imagem sugerida nessa ópera é a de uma ovelha num pasto. Há uma pastora que a observa e, a certa altura, uma voz canta *Pasce un agnello* – pasta uma ovelha, um cordeiro. Temos aí a sugestão de um panorama e, no momento em que o canto sugere a cena, a cortina começa a abrir. A ópera então descreve a pastora entrando no bosque, sorrindo. Nesse trecho aparece uma mancha sobre a cortina, que será a palavra *imagem*; mas como algo mais do que uma palavra escrita – ela tem três dimensões, aparece fora de seu espaço gráfico habitual, começa a se contorcer nessa terceira dimensão que lhe dá um novo corpo. A música é sutilmente substituída por outra, quase mecânica, porque soa como se produzida por uma máquina musical. Tudo se passa como se houvesse uma máquina funcionando musicalmente. A essa altura, ouve-se um trecho de uma música de Nino Rota (1911-1979) feita para o filme “Casanova”⁴. No filme, o som da caixinha de música que acompanha a personagem Casanova sugere, pelo ritmo, uma ligação com a cópula.

Pareceu-me que “Meio-Ato” problematiza a relação palco-platéia-espectador, e também, em alguma medida, a idéia do que pode ser “público” em arte. Há uma redução de elementos no mecanismo de funcionamento da obra, e a tal redução corresponde um máximo de atividade. Há também a presença de um repertório musical específico. Gostaria que você comentasse as referências à música em seu trabalho e, particularmente, a escolha do repertório de “Meio-Ato”.

Estamos diante de uma situação em que nenhum dos elementos que participa da ação é mais importante do que o outro. “Meio-Ato” sugere uma crítica à atividade passiva do espectador, mas estabelece uma harmonia entre o que se vê, o que se ouve e o que se experimenta, de forma tal que nenhum desses elementos seja percebido em detrimento dos outros. Não gostaria que a cortina roubasse a cena, embora ela tenha valor espetacular naquela situação; estou interessado no processo, no surgimento de uma imagem. Tratei o evento como se fosse uma grande máquina óptica. Essa máquina óptica gera funcionamento, imagens, expectativas. A música não está ali para ilustrar algo visual. É parte de um mecanismo visual. Assim, a música não é simplesmente uma trilha. É geradora de imagem. E a imagem, por sua vez, gera sonoridade. O movimento da cortina é produção de imagem, de expectativa e de tempo, que

3. “*Petrushka*”, de 1911. É uma das três composições que o compositor Igor Fiodorovitch Stravinsky (1882-1971) produziu para a companhia dos Ballets Russes de Sergei Diaghilev (1872-1929), em Paris. As outras duas são “*O pássaro de fogo*” (1910) e “*A sagração da primavera*” (1913).

4. FELLINI. *Casanova*. 35 mm, 170 min, cor, Itália, 1976. Livre adaptação do livro *Storia della mia vita*, de Giacomo Casanova. Roteiro de Federico Fellini (1920-1993) e Bernardino Zapponi (1927-2000).

5. Ver nota 3.

seria a quarta dimensão dessa situação. A narração tem finalidade musical; ela aparece durante os intervalos de um som grave e repetitivo. De fato, essa pontuação grave antecede a narrativa. A voz inicia: “Muito do que vai ser visto aqui...”. Essa é a primeira música, a que surge como um texto acompanhado de marcação grave. A segunda música é a abertura “Petrushka”⁵, do balé de Stravinsky, a terceira é a seqüência desta na ópera. A quarta música é instrumental, quase mecânica; nesse momento, a palavra “imagem” começa a ser filtrada por ela mesma – e os termos não poderiam ser outros. Projetada, essa palavra funciona como um filtro óptico. A última música é “Barqueiro de São Francisco”⁶, cantada por Dick Farney (1921-1987), imagem forte de um barqueiro atravessando um rio, sugerindo amplidão: “Uma canoa vai, correndo no rio vai... Veio de Minas e agora atravessa a Bahia de Nosso Senhor...”. O trabalho se abre, então, outra vez, para o exterior. Lembremos que no início havia também uma imagem de amplidão, a sugestão de um campo aberto. A essa altura, acompanhamos a palavra *imagem* projetada do lado direito da cortina, “navegando”, digamos assim, na mesma velocidade do movimento da cortina. No momento em que a letra da canção descreve a felicidade do barqueiro navegando no rio, a palavra *imagem* começa a se dissolver. A “imagem” – ou a palavra *imagem* – finalmente se dissolve nesse processo. Ocorre algo como a trituração da palavra pelo tempo da imagem.

“Meio-Ato” parece fortemente ligado à espécie de antiauditório que você realizou no âmbito do projeto “Arte/Cidade – Zona Leste”, em 2002, no qual se via a palavra figura projetada, de maneira desfocada, em uma tela, e inúmeras cadeiras vazias compondo o que seria a “platéia”. Você afirmou que, nessa obra, estava em questão o esvaziamento do espaço público na cidade contemporânea e, como em “Meio-Ato”, a volatilidade dos aparecimentos da arte nesse ambiente. O que interessa sublinhar é que o trabalho não realiza uma “crítica externa” a tal situação; tira proveito máximo dela, assimilando-a em sua lógica interna, como questão... Gostaria que você confrontasse a idéia – tão corrente na atualidade – de que o trabalho de arte “faz crítica da cultura”, à premissa – que vejo como central em sua obra – de que se há algo que podemos nomear de “crítica” no trabalho de arte, ela é sempre interna a ele, é seu modo mesmo de operar, modo que ademais seria intransitivo, não redutível a um objeto específico...

Uma pergunta complexa, inteligente e difícil de ser respondida de forma simples. É que não conheço nenhum trabalho de arte que não tenha sido crítico da própria arte. Estou me referindo à arte e não à cultura. Acho que aí você se refere à cultura, como se as obras fizessem uma crítica à cultura.

Também.

A obra de arte que traz em seu surgimento uma ruptura faz a crítica da arte e da cultura ao mesmo tempo, na medida em que expande esses territórios. Há uma clara e sabida diferença entre a operação da arte e a da cultura. Vejo a arte como exceção, a cultura como regra, ou, melhor dizendo, sabe-se o que é cultura, mas não se sabe claramente o que é arte. E essa indefinição é seu ele-

mento corrosivo. Mas se a arte, ou qualquer manifestação artística, for crítica da cultura, ela certamente o fará com arte, fora da cultura. Do ponto de vista dos trabalhos, cultura é alguma coisa que acontece *a posteriori*. O trabalho não pode fazer, sem a linguagem, a crítica de uma inserção da qual ele faz parte, mas pode manifestar interesse na maneira como inserções anteriores alteram sua capacidade de atuação. Qualquer artista no Brasil sabe das dificuldades de produzir o trabalho e a circunstância para encontrar a condição poética ideal. Há uma “dificuldade” na forma como um trabalho se insere no mundo. Alguns trabalhos tratam dessa questão como linguagem, não a ignoram. Talvez todos os meus trabalhos tenham uma desconfiança crítica da forma como se inserem no mundo. “Meio-Ato” ou “Figura de linguagem” não poderiam ter outro comportamento. Mas o desafio era este também na “sala dos chicletes”⁷, montada na Bienal de São Paulo, em 1983, ou em “Ping Ping” (1980)⁸.

Parece-me que “Meio-Ato” atua deslocando o seu próprio lugar. Gostaria que você comentasse essa espécie de condição “em trânsito” do trabalho.

O lugar se faz. Uma situação se constrói. Essa construção se dá quando o trabalho tem a possibilidade de apresentar sua inserção como atributo, como possibilidade poética. Um trabalho pode até se inserir de forma passiva no projeto curatorial de uma exposição de grande porte. Mas quando é crítico em relação a isso, vai produzir o seu próprio espaço no interior da limitação curatorial. O caráter transitório de “Meio-Ato” – é transitório, mas não efêmero – refere-se ao fato de ele estar claramente em direção a uma outra coisa, outra possibilidade. Realizo alguns trabalhos com a intenção de criar terreno para trabalhos posteriores: aí está a liberdade do “artista plástico”, um termo paradoxalmente cada vez mais limitado. É uma liberdade relativa, porque há uma crença de que a arte se expande para diversas áreas; de que se beneficia da tecnologia, de que pode agregar valor com a psicologia, com a sociologia, e outras “variedades” do conhecimento. De certa forma, a necessidade que o artista sente hoje de ampliar ainda mais a sua condição de liberdade tem a ver com o fato de que um espaço foi perdido e agora há um novo espaço a conquistar. Ou talvez todos os espaços tenham se perdido. Não terá sido sempre assim? Estaremos, portanto, sempre inclinados a produzir novas possibilidades para algo que não conhecemos. Mas esse fluxo constante acaba, ironicamente, inviabilizando a poética dos trabalhos. Trabalhos com características transitórias – aqueles que permanecem durante algum tempo e depois desaparecem na mídia, na memória, no tempo – restam como registros. A experiência deles deixa de ser física e/ou artística e passa a ser cultural ou histórica. Temos informações sobre aqueles trabalhos como se fossem algo póstumo; como se ganhassem uma terceira vida, a primeira tendo sido a possibilidade de realizá-lo, a segunda, a realização em si, e a terceira, o que resulta disso tudo, seu resíduo cultural. Se o trabalho puder sobreviver a essa terceira deformação, digamos assim, talvez seja capaz de demonstrar a efetividade de sua poética. “Meio-Ato” e “Figura de linguagem” trazem em sua essência a temporalidade como questão. É o tempo em seu espaço, utilizado como elemento físico do trabalho. O trabalho que realizei com o coração de touro e leite⁹, que

7. Trata-se da obra “A velocidade”, composta por centenas de embalagens de Chiclete Adams. Esse trabalho foi realizado em 1983 e apresentado, em sala especial, na “XVII Bienal Internacional de São Paulo”.

8. A obra “Ping Ping” foi realizada em 1980 na Galeria Saramenha, na cidade do Rio de Janeiro, cuja exposição fora acompanhada de um catálogo específico composto por um ensaio gráfico e um poema, ambos realizados pelo próprio artista.

9. Trata-se da obra “A matéria tem dois corações”, composta por matérias orgânicas: uma estrutura vazada de aço com dois metros de altura, um recipiente de vidro preenchido com leite e um coração de touro nele submerso, alterando-se mutuamente. O trabalho, realizado em 1994, integrou a segunda edição do projeto “Arte/Cidade – A cidade e seus fluxos”, tendo sido instalado no Edifício Guanabara, no centro da cidade de São Paulo.

10. IONESCO, Eugène. A lição e as cadeiras. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Coleção Os Grandes Dramaturgos); ESSLIN, Marin. O teatro do absurdo. Trad. Barbara Heliodora, intr. Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

11. A peça “A lição”, escrita em 1951 pelo dramaturgo romeno Eugène Ionesco (1909-1994), foi apresentada pela primeira vez em 1953, num único ato. Trata-se de uma “hilariante sátira” ao ensino, apresentando as contradições de uma relação entre aluno e professor. Ionesco escreveu várias peças, cujas idéias “antilógicas” desenvolvem-se, na maioria, num só ato,

sofreu durante um mês aquelas alterações todas, também lidava com essas questões. Ele não está “utilizando” o tempo, o tempo é tão parte dele quanto o aço inoxidável. Não foi feito para ser temporário ou transitório, mas é um trabalho que trata disto.

Em 1967, você entrou em contato com a obra de um dos grandes nomes da cenografia mundial. Refiro-me ao cenógrafo checo Joseph Svoboda (1920-2001). Naquele ano, Svoboda havia participado da “IX Bienal de São Paulo”, e já havia sido premiado em 1961, na sexta edição da mostra. Reporto-me também a 1970, ano em que você realizou os cenários para a peça “A lição”, de Eugène Ionesco (1909-1994), dirigida por Ronaldo Tapajós e montada no Conservatório Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro. Gostaria que você comentasse o seu interesse pelas cenografias de Svoboda, a cenografia que você realizou para a peça, o “drama cômico”¹⁰ de Ionesco, e o seu contato, naquele momento, com o “teatro do absurdo”.

É curioso que meu primeiro trabalho público tenha sido uma peça de teatro. Eu já havia participado de exposições coletivas como “desenhista”, e realizando objetos. Naquela época o ambiente teatral no Brasil era dinâmico e muito criativo. Peças inesquecíveis foram apresentadas: “Selva das cidades”, “O arquiteto e o imperador da Assíria”, “O rei da vela”. O teatro era renovador e estimulante. Os cenários me chamavam muita atenção. A “interpretação” passava por duras provas. Discutia-se se o ator deveria ser brechtiano, stanislavskiano. O teatro me proporcionou uma abertura e mudou o foco do que eu estava fazendo naquele período. Foi uma espécie de desvio de uma condição intimista para uma condição extrovertida. Entretanto, chego hoje à conclusão de que o meu trabalho é intimista mesmo sendo público; os dois exemplos que você mencionou anteriormente são evidentemente de trabalhos intimistas e, de fato, vejo que em nenhum desses trabalhos falo do ou para o “público”. O conceito de “público” me parece abstrato, irresponsável até, porque eu me vejo, antes, tentando falar a cada um em particular. Afinal, o espectador de arte é basicamente um solitário. Daí talvez a minha crítica das platéias. O contato com os cenários de Svoboda foi uma experiência espantosa. Eu estava visitando a Bienal e ele apresentava uma série de pequenas maquetes. A construção do espaço cênico em Svoboda era tão fascinante, as possibilidades espaciais que ele criava eram tantas que se podia entrar em cena por cinquenta marcações diferentes... E me chamou a atenção a precariedade dos materiais, materiais completamente novos. Construía paredes imensas com folhas de jornal, e estas eram iluminadas por detrás. Eram muitas as informações: parede, jornal, notícia, espaço. Num simples movimento de matérias, ele ampliava a percepção daquele espaço de forma extraordinária. É como se o cubismo estivesse em ação ali dentro. Na época eu não conhecia os cenários construtivos russos, mas acredito que Svoboda apresentava uma questão nova: a possibilidade de um espaço cubista abrigar um corpo humano em movimento. Aquilo me fez suspeitar que o objeto pode ter um espaço próprio. Realizei, então, junto com Ronaldo Tapajós, o cenário para a peça “A lição”¹¹; estabelecemos alguns princípios de movimentação de atores,

que deveriam se confundir com o próprio palco. Concluímos que, durante uma boa parte da peça, nenhum ator cruzaria o centro do palco a partir do lado esquerdo. Se não me falha a memória, todas as marcações eram feitas do centro do palco para a direita. Depois de algum tempo, essa situação impregnava o lado esquerdo de uma “ausência” significativa. Mas, subitamente, ao ator era permitido avançar naquele lugar que havia sido preservado. A peça era de suspense, culminava em um assassinato. Outra situação criada foi transformar a luz numa presença atuante no cenário. A iluminação, que de início era fria, no decorrer da peça mudava numa velocidade muito lenta, de sorte que o espectador não percebia a transição dos tons frios aos quentes. No final da peça, ele se surpreenderia com as tonalidades quentes da iluminação, porque não havia ocorrido ali propriamente uma mudança. Lembro-me que estas eram duas questões centrais da cenografia, embora existissem objetos em cena. Eu lia Sartre (1905-1980) e naquele momento “Huis clos”¹² estava no centro dos debates. Havia também “Seis personagens à procura de um autor”, de Luigi Pirandello (1867-1936), peças de Henrik Ibsen (1828-1906), e “As moscas”, do Sartre. Líamos também alguns gregos, como Aristófanes (450? a.C.- 385? a.C.). Era comum a leitura de textos de teatro, e as peças de Oscar Wilde (1854-1900), por exemplo, despertavam meu interesse.

Como surgem referências à história da arte em sua obra? É claro que isso não se dá como comentário, como citacionismo, mas inversamente, como espécie de apagamento...

Apagamento é uma palavra interessante. Procuro o fluxo produzido por uma quantidade finita de significados. Considero a arte um fluxo, um rio que cada artista faz movimentar um pouco. Por outro lado, vejo a história da arte como uma matéria contínua, resultado desse fluxo, onde um ou outro trabalho me interessa particularmente. Muito do que ocorre em arte foi produzido por rupturas, e estas não podem simplesmente ser substituídas por novas rupturas porque hoje há um fluxo constante de rupturas. Não mais como nas vanguardas históricas, em que um “ismo” desatualizava outro. Aliás, quando nasci, em 1946, a arte já tinha “morrido” há mais de trinta anos. Ou a discussão sobre a morte da arte já havia chegado a um bom termo. Qualquer artista nascido no século XX sabe que a arte é uma possibilidade, apesar dos “ismos”, que se atualizam. Creio que os artistas se desvencilham dos novos “ismos” com bom humor. Costumo dizer que o último “ismo” do século foi o “curadorismo”. Apenas evoluímos para uma maior velocidade dos problemas. Não mais rupturas, mas mudanças mais velozes. No livro *Velázquez*¹³ sugiro que as questões impressionistas foram prematuramente tratadas por esse artista (1599-1660), que pintava imaginando que o espectador veria suas imagens de uma distância maior. A pintura impressionista nublava ainda mais o olhar, abstraía mais. Velázquez, de certa maneira, revelava um “desfoque” peculiar em sua pintura – “desfoque” que o impressionismo utilizará depois. Faço essa digressão para ilustrar minha idéia de fluxo nas questões da arte. Considerando os livros em uma biblioteca, notaremos que um livro sobre a Gruta de Lascaux está próximo a um livro sobre Matisse ou Picasso, e estes junto a outros livros

e criou o “antiteatro”, com “A cantora careca” – sua estréia foi em 1950 –, considerada a peça inaugural da vertente do “teatro do absurdo”, onde despojamento e a origem estão no mal-estar e no existencialismo. As personagens desse teatro são seres “imóveis” que brotam de uma atmosfera grotesca. A morte e o medo surgem como temas recorrentes em grande parte das peças, como “As cadeiras”, de 1952, “A lição”, de 1953 e “O novo inquilino”, de 1955. Uma das questões caras às peças, ao “drama cômico” – como as chamou Ionesco –, é a incapacidade de comunicação entre os seres humanos. IONESCO Eugène. Op. cit.

12. A peça “Huis clos”, do filósofo Jean Paul Sartre (1905-1980), escrita em 1944, cuja história se passa depois da morte dos três personagens fechados num recinto: “inferno”, que, para cada um dos três, são os dois outros. “L'enfer c'est les autres” (“o inferno são os outros”).

13. Velázquez é um “livro-obra”, publicado em 1996 pela Editora Anônima, em São Paulo. A intervenção realizada pelo artista em suas páginas consistiu em desfocar todas as suas imagens e textos, embaçando-os, tornando-os turvos, portanto, e impossibilitando assim a sua “leitura”. CALDAS, Waltercio. Velázquez. São Paulo: Anônima, 1996.

de arte do século XVIII e assim por diante. A tendência é que todos esses conhecimentos sigam se acumulando de forma atribulada. Minha intenção ao utilizar a história da arte como matéria plástica é dar crédito a esse fluxo. Materializá-lo de modo que o reconhecimento dessas mudanças se torne assunto do trabalho, considerando, por exemplo, a operação de Rembrandt (1606-1669) ao deslocar a figura principal do centro da tela. Há um esforço na tentativa desse artista para deslocar o centro em direção às laterais. Isso o leva, acredito, a repensar toda a iluminação do quadro. Por meio da luz, Rembrandt estabeleceu novas relações espaciais no interior do quadro: pinta espacialmente, com a luz. Os cubistas, por sua vez, mudam o lugar do espectador. Este passa a ter uma multiplicidade de pontos de observação em uma mesma imagem, em uma mesma cena. Acho que todas essas questões estão presentes em qualquer trabalho de qualquer artista. É impossível achar que o artista *pop* fez o que fez sem ter tido antes a experiência de outros, de conquistas anteriores.

Algo como uma “força gravitacional do silêncio” envolve alguns de seus trabalhos, como, por exemplo, “A emoção estética”, de 1977¹⁴, “Omkring (Around)”, de 1994¹⁵, e “Escultura para o Rio”, de 1996¹⁶. Gostaria que você discutisse a noção de espaço em sua obra, na medida em que se tem a impressão de que nela o silêncio dissolve o espaço, submerge a obra em leveza e transparência.

A idéia de que o silêncio dissolve o espaço me interessa, porque o silêncio e o espaço encontram no trabalho uma nova maneira de se relacionar. O silêncio sugere uma matéria sonora. O espaço sugere uma metáfora de lugar. Isso me lembra uma frase de Novalis (1772-1801): “Tempo é espaço interior. Espaço é tempo exterior”. Por mais que o artista conheça o seu trabalho, ele sempre sabe pouco, porque o espaço a ser preenchido pela vontade de fazer é muito grande, e o que já foi feito conta no processo. É freqüente ouvir dos artistas que o seu melhor trabalho é aquele que virá. Depois do trabalho realizado eu me volto imediatamente para algo desconhecido, porque o desconhecido é o meu “tema”. A possibilidade poética está relacionada ao poder desse vazio. Imagine o trabalho que não contivesse essa suspensão silenciosa ou esse tempo paralisado, que não conseguisse perder a memória de todos os trabalhos anteriores... Um objeto é “um estado de presença” com outro tempo, um tempo mais lento. Quando olhamos para os objetos não nos identificamos com o tempo deles. É essa “desidentificação” que confere ao objeto a capacidade de ter um mundo próprio.

Roberto Pontual em 1976 compara as suas obras realizadas na exposição no MAM do Rio de Janeiro, também naquele ano, com a seqüência final do filme “O eclipse”¹⁷, de Michelangelo Antonioni (1912). Segundo ele, “a câmara, já sem qualquer som, como que cansada do esforço de tratar da existência dos objetos, mostra uma a uma, pausada e rapidísimamente, as coisas e detalhes das coisas antes avivadas na narrativa do filme. Agora, isoladas, fixas no seu silêncio, elas são as mesmas, sem nada que as tenha mudado”. Gostaria que você comentasse essa passagem.

É pertinente. Escrevi no “Manual de ciência popular” que o cinema é o último dos sólidos geométricos. O que está demonstrado nas palavras do Roberto Pontual é meu interesse na utilização do tempo, não só como elemento do trabalho, mas também na organização de uma exposição. Os problemas envolvidos na montagem de uma exposição sempre me atraíram: trabalhos de épocas diferentes, trazendo questões diversas, mas tendo de conviver uns com os outros num determinado espaço, temporariamente. Essa situação me leva a trabalhar em duas frentes: no tempo próprio de cada trabalho, e na produção de um tempo novo, criado pela relação entre coisas heterogêneas. Mesmo que fossem homogêneas, ainda restaria a possibilidade de dilatar o espaço entre elas. A realização de uma exposição sempre foi um desafio, porque é possível trabalhar com o espaço ainda uma outra vez, e de uma nova maneira. Aqui não me refiro a nada que se aproxime daquilo que o senso comum chama de “instalação”.

Instalações, site-specific etc.: jargões...

De fato. O desafio é realocar presenças no mais alto grau de sua individualidade, produzindo um novo elemento poético. Os objetos resistem, resistem, mas acabam achando uma forma de aparecer. Tento não dificultar essa aparição.

Em 1966, Andy Warhol (1928-1987) realiza a obra “Silver clouds”; lança no interior de uma galeria balões prateados, em formato de travesseiro, inflados com quantidades diferentes de gás hélio, de modo que respondem de maneira diversa às oscilações do ar – alguns chegaram a escapar para o espaço externo. Há também uma poética do ar em Mira Schendel (1919-1988), cujo trabalho parece potencializar o “entre” as coisas, a possibilidade de atravessá-las. Cito como exemplos as obras “Trenzinhos” (também realizada em 1966) e “Ondas paradas de probabilidade”¹⁸ (1969). No caso desta última, chama a atenção um espaço de estruturação aberta, permeável, ventilado, que tem propriamente o ar como matéria. Essa dimensão atmosférica, digamos assim, também parece estar presente no conjunto de sua obra. Gostaria que comentasse a questão, já que, certa ocasião, referiu-se a seu trabalho da seguinte maneira: “quando escrevo ‘escultura’, o que quero realmente dizer é o ar”¹⁹.

A obra do primeiro (Warhol) é uma peça de teatro. Alguns artistas podem lidar com questões dessemelhantes, outros podem usar referências, mas cada artista tem uma “gramática” específica. Essa gramática é o que importa. A palavra *ar* tem um sentido especial para poetas como Höelderlin (1770-1843) e Rilke (1875-1926). Cada poeta tratará dela à sua maneira, embora a palavra seja a mesma. Grande parte da obra de Franz Post (1612-1680), por exemplo, “pintava” o ar da paisagem. O ar nas paisagens de Franz Post é tão importante quanto o ar no trabalho de Mira Schendel. Entretanto, cada artista tem uma maneira diferente de “ver” o ar e de dar-lhe uma forma. Minha expectativa poética em relação ao ar é que ele reverbere e tilinte como um corpo sólido. Minha intenção é fazer com que o ar seja o mais visível possível, quase um som que necessita de um corpo transparente, fundamental. Um ar óptico. Rilke sugere, em um poema, que a música habita o outro lado do ar.

biomorficamente, em direção ao céu. O padrão decorativo utilizado no trabalho com pedras brancas e pretas é envolvido por uma majestosa linha que, em seu trajeto, se vê acentuada pela sinuosidade e animada por uma espécie de cinetismo espiralado. “Escultura para o Rio” está instalada na Avenida Beira-Mar, Rio de Janeiro, RJ; realizada em 1996, nas dimensões de 1000cm x 1000cm x 600cm, no âmbito de projeto da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, que convidou os artistas Amílcar de Castro (1920-2002), Angelo Venosa (1954), Franz Weissmann (1911-2005), Ivens Machado (1942), José Resende (1945) e Waltercio Caldas (1946) a produzirem obras em diversos locais da capital carioca.

17. O filme “O eclipse”, de Michelangelo Antonioni, é a última parte da célebre “trilogia da incomunicabilidade”, formada ainda por “A noite” e “A aventura”. O eclipse. 126min, preto e branco, Itália/França, 1962.

18. Obra apresentada na “X Bienal de São Paulo”, SP, em 1969, em sala especial. Em 1994 foi remontada por Paulo Malta Campos na Sala Especial Mira Schendel, na “XXII Bienal de São Paulo”.

19. Apud CANONGIA, Lígia (Org.). Waltercio Caldas 1985/2000. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

20. CALDAS, Waltercio. *Só uma imagem. In: CANONGIA, Ligia (Org.). Op. cit.*

A idéia de “nitidez”²⁰ está presente de maneira aguda no conjunto de sua produção, que no entanto é enigmática e elusiva. Você poderia comentar esse aparente paradoxo?

Tenho uma obsessão pela nitidez das coisas, coisas em foco. Cuido para que todas as matérias sejam tratadas de forma a não esconder suas características próprias. Quando utilizo o metal, não espero que faça outro papel que não o do metal; ao utilizar o vidro, este estará presente como vidro, e assim por diante. A escultura teria então dois focos: um óptico, e outro significativo. O primeiro deriva do fato de que aquela matéria é significativa em si mesma, não é metáfora. A cor, por exemplo, é um corpo sólido no trabalho. Quando ela é aplicada a um objeto, não deve predominar nem se subjugar. Nesse caso, importa tanto a cor quanto a matéria, a ponto de a cor, às vezes, confundir-se com a matéria. Pensemos no trabalho dos fios de lã, em que matéria e cor são a mesma coisa. Não há operação de pintura. Quando aplico cor no objeto, as características da matéria desse objeto estão preservadas na cor; esta não desfigura o objeto, ao contrário, realça a sua estrutura. A nitidez das coisas está ligada ao fato de os objetos serem a pele deles mesmos. Qual o semblante de um objeto, de uma estátua grega, por exemplo? A estátua grega só se realiza porque apresenta uma noção diferente de semblante – semblante como consequência da sua própria presença. Ao invés de resumir-se ao rosto, o semblante é a quantidade de presença que a estátua consegue produzir. Não é por acaso que a “Vitória de Samotrácia” tem semblante sem ter cabeça. Busco esse semblante como o corpo mesmo das coisas, esse transbordamento.

Alguns autores destacam a presença de uma fina ironia em sua obra – a ironia que opera como desvio, deslocamento. Em vez de ironia talvez fosse mais preciso dizermos humor, um humor peculiar... Essa “ironia” ou “humor” não estaria presente em “Meio-Ato”²¹ e, bem antes, já na obra “A emoção estética”, de 1977?

Sem dúvida. Acho que quase todos os trabalhos possuem um humor às vezes tão surpreendente para mim quanto para o espectador. Veja, o humor não é uma coisa num objeto; é um acontecimento, surge de forma inesperada. O trabalho é marcado pela presença desse sorriso na matéria, a presença desse semblante a que me referi há pouco, e nesse caso o semblante sorri sempre. O humor é aquilo que o objeto me ensina a respeito dele mesmo. A obra “A emoção estética” é a visão bem-humorada de uma sensação de suspensão instantânea. A palavra “instantânea” me vem à cabeça em muitos trabalhos, como se aquele exato momento da percepção, no qual você reconhece um objeto à sua presença, fosse, paradoxalmente, o momento em que você o perde para sempre. Recapitulemos: aquele objeto que não existia passa a existir naquele instante, tira a sua força do fato de passar a existir. Depois que ele existe, torna-se uma outra coisa, passa da inexistência ao aparecimento. Tendo a acreditar que o significado é a capacidade que o objeto tem de preservar sua capacidade de aparecer; capacidade que ele próprio produz com uma energia inventada de presença.

Sua obra tem confrontado com frequência a permissividade das imagens na cultura contemporânea. Gostaria que você comentasse essa questão que aparece tão centralmente em “Figura de linguagem”, obra realizada no âmbito do projeto “Arte/Cidade – Zona Leste”, na Torre Leste do Sesc Belenzinho, em São Paulo, em 2002.

Paulo Sergio Duarte fala muito bem a respeito disso. Ele se refere a um universo cheio de informações e vazio de significados. Como se a vertigem da velocidade estivesse substituindo a idéia – não importando, portanto, as idéias, mas a velocidade em que são transmitidas. Resisto a esse fluxo desumano de informações visuais. O que é interessante em alguns autores – como o Heidegger (1889-1976), por exemplo – é que parecem achar necessário diminuir a velocidade da idéia para entendê-la melhor. Heidegger procura desacelerar a velocidade. Imagine a seguinte situação: você está prestando atenção em alguma coisa e então desloca seu olhar para outra, mais distante; seu olho passa do objeto 1 ao objeto 2. A questão é: na passagem daquele a este, distante, às vezes, quinze, vinte metros, o cérebro terá registrado todas as imagens que se interpõem entre ambos? Ou terá se protegido delas? Esse “entre” contém coisas, mas seu cérebro não registra. Ele fixa a atenção aqui e ali. Tenho a impressão de que já não se focaliza aqui ou ali, e que todo o percurso tem a mesma ênfase. Focaliza-se tudo, o espectro todo, ou “desfocaliza-se” tudo. Esse fenômeno tende a saturar a preferência; desregular a hierarquia das coisas. Quando tudo aparece com a mesma importância, então tudo passa a ter importância nenhuma.

Obras como “O ar mais próximo” (1991) ou “O quarto amarelo” (1999) – ambas utilizando o fio de lã – parecem desestabilizar a dimensão tectônica do espaço²². Desses fios de lã, que são “linhas”, poderíamos esperar que “delimitassem” o espaço, mas, inversamente, tornam flutuantes e indecisos os contornos das formas geométricas “aplicadas” no plano da parede, parecem expandi-las no espaço. Gostaria que você comentasse esse processo. Parece-me que a linha, ao contrário do que ocorre na tradição clássica, onde ela é a personificação do logos, da possibilidade da medida, sugere, nesse caso, o intangível, o incomensurável.

Consideremos a importância da gravidade nesse trabalho das linhas. As catenárias produzidas são resultantes da caída natural dos fios. A forma que tomam não é decidida por mim, mas a sua localização, sim. A catenária tem o mesmo peso em toda a sua extensão, e isso faz com que caia sempre da mesma forma. Essas obras lidam com duas possibilidades: uma é a quantidade de inesperado que um trabalho pode conter apesar do artista, e outra é a quantidade de deliberações que o artista pode tomar em face de uma ação inesperada. Criam uma tensão entre o que posso realizar com os elementos que tenho e a quantidade de formas que elas logram produzir apesar da minha deliberação. Você disse que o fio não se contém no seu limite; de fato, estão ali, literalmente, forças maiores que a decisão de um artista. Há o movimento do ar, a gravidade, a variação do peso da lã, a variação da matéria desta, seu local no espaço e, no entanto, o que está ali surgindo de uma deliberação.

22. As obras citadas foram realizadas com fios de lã coloridos, de alturas e traçados diferentes, pendendo do teto de uma sala, e estabelecem entre si um jogo de proximidades distintas, como que dissolvendo a noção de espaço. O desenho, no caso dessas instalações compostas unicamente por fios de lã, que embaçam os “contornos” ao invés de se inserirem como balizas de “demarcação espacial”, paradoxalmente, privilegia relações de alternâncias entre o estar presente e o estar ausente, ao turvarem o espaço, desestabilizando-o. Os fios de lã

não se encontram tensionados; ao contrário, pendendo do teto, permanecem soltos, passíveis de oscilações provocadas pelo ar, pelo movimento dos corpos dos espectadores que, involuntariamente, alteram o fluxo da corrente de ar. Nesse caso, o ponto de localização de cada fio colorido, ou o intervalo entre eles, acentua um trânsito entre o virtual e a presença dessas pontuações espaciais, pois às vezes eles se trespassam, colocando em dúvida o percurso da linha, bem como o prumo de quem a percorre e a observa; tem-se aí a impressão de que se mergulha numa vaga dispersão. “O ar mais próximo”, realizada em 1991, exposta na Galeria Celma Albuquerque, em Belo Horizonte - MG, ou mesmo posteriormente “O quarto amarelo”, realizada em 1999, exposta no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo - SP, ambas utilizando o fio de lã como matéria determinante, parecem, desse modo, reverberar, desestabilizando a dimensão tectônica do espaço. Partem de representação de uma forma literal do recorte de tinta e da relação estabelecida, com este, pelo fio de lã fixado apenas em um ponto, revelando os tais contornos indecisos e uma feição flutuante. A linha, ao contrário do que ocorre na tradição clássica, onde é tomada como relação de medida, sugere, nesse caso, o intangível.

Você trabalhou como desenhista técnico, programador visual e também como artista gráfico. Acredito que algo da precisão e do rigor técnico exigidos nessas atividades ecoaram em sua produção. Gostaria que você comentasse a questão do desenho (que tomo em termos amplos) em seu trabalho.

Nunca considere o desenho como estágio para uma outra coisa. O desenho é um objeto final. Poderia dizer mais uma vez que um papel em branco é mais vazio – e por isso, para mim, mais interessante – do que uma tela em branco. Uma superfície mais profunda, mais transparente. Numa superfície transparente a linha tem três dimensões e estabelece relações com o espaço. Uma folha em branco não é espaço ainda; passa a ser quando uma linha a atravessa. Uma linha bem-sucedida nunca reduz o papel à condição de suporte.

Você vê certa “matriz construtiva” em sua obra?

Sem dúvida. Já me referi a dois momentos marcantes dessa memória construtiva. Um deles está ligado ao impacto que me causou, aos 8 anos de idade, uma réplica em tamanho natural do avião 14-Bis. A construção de Brasília, que pude acompanhar em minha infância, também foi um fato cultural de dimensões plásticas fundamentais em meu trabalho. O momento cultural brasileiro na década de 1950 apontava para uma “questão construtiva”. Talvez para nós, brasileiros, a presença da natureza fosse um elemento muito forte; e talvez estivéssemos à busca, não propriamente de uma ordem, mas de uma possibilidade de compreensão. São coisas diferentes. Minha questão é procurar uma densidade possível, não uma ordem.

O crítico Ronaldo Brito foi um dos primeiros a notar "...a surpreendente correspondência entre o traço simples das paisagens de Tarsila e a monumentalidade de inspiração mimética do risco de Oscar Niemeyer..."²³. Os semi-arcos, as formas ondulantes dos desenhos da artista de fato parecem remanescer nas curvas do arquiteto moderno. Os desenhos de Tarsila revelam uma percepção generosa do espaço, espécie de expansão contínua, não somente da linha do horizonte, mas da amplitude mesma do espaço. A natureza é experimentada como vastidão, distância. Gostaria que você comentasse essa experiência da vastidão, que de algum modo também parece estar presente em seu trabalho.

O horizonte é um elemento fundamental em meu trabalho. Primeiro, porque é um lugar que não existe, sobretudo evocativo. Está sempre lá, mais adiante, qual uma miragem, ou um abismo. Segundo, porque o horizonte configura uma linha da qual não se sabe ao certo se é curva ou reta. Certa vez li uma declaração de Mondrian (1872-1944): “a linha reta é uma linha curva em sua maior tensão”. Este lugar, o horizonte, apenas sugerido pelos olhos, mas inexistente, me lembra o destino da arte.

Gostaria que você comentasse a relação de sua obra com a paisagem e a arquitetura. Em seu trabalho, a linha, a transparência parecem “desmanchar” a arquitetura, “dissolver” o espaço, como vejo ocorrer na “Escultura para o Rio”²⁴.

No caso de “Escultura para o Rio”, uma das coisas que sua realização me ensinou foi que uma escultura pública se impõe à vista, de modo quase excessivo. Ela é vista mesmo quando as pessoas não querem vê-la. O excesso de visibilidade constitui um problema. A estranheza de um objeto de arte num local urbano se deve ao fato de pertencer àquele lugar fazendo parte de outro mundo. Algumas de minhas esculturas levam o olhar do espectador a um lugar mais distante, talvez porque acredite que esse mesmo olhar que se projeta para além do observador a ele retorna: o olhar como metáfora do bumerangue que, arremessado longe, retorna.

Em 1989, você produziu uma espécie de mirante que também se relacionava com a linha do horizonte e com a idéia de vastidão. Refiro-me ao “Jardim instantâneo”²⁵, que surgiu no âmbito de um projeto da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e previa a realização de instalações em locais públicos da capital. O “Jardim instantâneo” foi construído no Parque do Carmo, com plataforma e escadarias de pedras e diferentes gramados. Gostaria que você comentasse esse trabalho, o lugar indiferenciado que ele ocupa, a sua relação com obras posteriores como “Around”, na Noruega, e “Momento de fronteira”²⁶, em Itapiranga, no estado de Santa Catarina, às margens do Rio Uruguai.

Muito boa a expressão: “lugar indiferenciado”. Curiosamente, a escolha desse lugar “indiferenciado” é fundamental no trabalho. Eu buscava um local que fosse plano e do qual se pudesse avistar uma linha de horizonte qualquer. Em São Paulo, isso é uma façanha. Passei um tempo procurando de helicóptero, e era raro encontrar uma situação favorável. Acabei encontrando a situação ideal no Parque do Carmo, na Zona Leste da cidade. Uma pequena colina com cerca de oito, dez metros de altura, não mais, de curvatura suave. Ao redor dessa colina havia um terreno em declive e mais adiante se podia ver o horizonte. Eu tinha em mente uma escada, muito delicada, suave, um local para se subir, uma relação de tensão entre o que se experimenta fisicamente e o que vê: a experiência de olhar e a experiência física de andar, de caminhar. Busquei, por isso, alterar o passo natural. A escada foi construída de maneira que o ritmo dos passos fosse descontínuo. Interferi em elementos simples, tentando extrair ao máximo uma situação física. “Jardim instantâneo” apresenta uma situação natural e temporal, mas que considero fundamental tratar num trabalho dessas características; tematizar no espaço o que é o passo humano e o olhar que o acompanha.

Gostaria de retomar a questão da natureza indiferenciada do lugar, que aparece também, em alguma medida, no trabalho instalado na Noruega e na obra de Itapiranga.

No caso da Noruega, o trabalho foi sugerido por outros fatores. A implantação das casas na região onde trabalhei obedece a um padrão muito diferente daquele com o qual eu estava habituado. A experiência de intimidade relacionada a essa “proximidade” das casas naquele país foi para mim surpreendente. Fiz questão de situar a escultura não numa cidade, mas entre

Poderíamos aqui sugerir um diálogo com a obra do artista norte-americano Fred Sandback (1943-2003), mas a obra desse artista, diferentemente da de Waltercio, parece privilegiar uma imaginária e inesgotável volumetria do espaço, uma gestalt precisa.

23. BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. Revista Gávea. n. 10. Rio de Janeiro, PUC/RJ, mar. 1993.

24. O trabalho encontra-se numa situação onde a cidade, a paisagem urbana parecem sugadas por esses “caules” que, embora estabeleçam com aquele contexto um diálogo propriamente dito, não abrem mão de uma lógica interna de funcionamento, em face das pressões do entorno. A obra, realizando-se como uma intervenção que parece ao mesmo tempo buscar esse diálogo com o espaço público e furtar-se a ele, não assoma, em todo caso, como simples “adição” ao espaço da cidade. Ela problematiza a situação na qual se insere, conferindo ao material do qual é construída – o concreto – leveza e sugestivo deslocamento.

25. O “*Jardim instantâneo*” foi realizado em 1989, no Parque do Carmo, situado na região leste da cidade de São Paulo, e fez parte do projeto “A escala pública” – promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Também participaram desse projeto, com instalações temporárias que ocorreram em agosto de 1989, os artistas Cildo Meireles (1948), Guto Lacaz (1948) e Siron Franco (1947). Cildo Meireles com uma instalação realizada na Galeria Prestes Maia, Guto Lacaz com “Pipopaparaz”, no Parque do Ibirapuera, e Siron Franco com “Cela protegida” e “Cela Forte”, instaladas nos terminais Santana e Jabaquara do metrô.

26. A obra “Momento de fronteira”, realizada entre 1999/2000, é composta por uma estrutura de aço inoxidável nas dimensões de 700cm x 600cm x 400cm. Foi realizada no âmbito do “Projeto Fronteiras”, proporcionado pelo Itaú Cultural, e foi instalada no município de Itapiranga, em Santa Catarina, fronteira com a Argentina, às margens do Rio Uruguai.

27. *Idem.*

uma cidade e outra, para que as pessoas pudessem ter a visão da obra de passagem. Evitei a exposição em excesso, a presença impositiva, especialmente sendo eu estrangeiro num país que acabava de conhecer. Escolhi um local em que as pessoas vão por opção. Vindo de uma cidade populosa como o Rio de Janeiro, observei no primeiro momento que havia uma distância considerável entre as casas da cidade, as pessoas moravam muito longe umas das outras. Mas o tempo que passei em Leirfjord me fez mudar completamente de idéia. Bastaram quinze dias para que eu concluísse que, de fato, eles moravam o mais próximo possível um dos outros. Pude aí ter acesso a um novo padrão de escala e de percepção. Foi esse padrão que procurei utilizar na escultura; um tipo de experiência óptica que incorporasse essa noção nova de distância que acabava de conhecer. Quais as possibilidades de se produzir distância a partir da experiência de caminhar num fiorde? Esta foi minha principal motivação poética, além, é claro, da amplidão e do silêncio no local. Os fiordes são como catedrais apenas com o lado de fora.

Preocupação que se repõe em “Momento de fronteira”²⁷...

Sem dúvida. Em “Momento de fronteira” busquei uma proximidade com o rio, queria incorporar um componente sonoro à escultura, um ruído de água. Voltamos, neste ponto, à sua pergunta sobre a circunstância alterar o trabalho. Isso sempre acontece, mas ocorre que o trabalho também procura uma situação que lhe seja favorável. No caso do fiorde na Noruega, procurei um local que me permitisse lançar um terço da escultura para fora do penhasco, projetando-a no ar. Há no trabalho um aspecto que talvez não esteja claro nas fotos: para se chegar até ele, é preciso fazer uma caminhada sobre as rochas. Mas nessas rochas cresce uma vegetação macia. A vista do mar é extraordinária, o mar é muito parado, sem ondas, e reflete as montanhas. O penhasco parece ser mais vertiginoso do que de fato é, a sensação de vertigem é causada pelo reflexo das nuvens naquele espelho d’água.

A relação dessas obras com o ambiente é, portanto, decisiva. O ambiente parece centrifugado para o interior delas, como ocorre em “Momento de fronteira”, em que os “retângulos” vazados como que reverberam no entorno, estabelecendo com ele uma continuidade.

Sim, uma continuidade. Um infinito. Pode-se realizar uma peça quase imaterial em um ambiente monumental, se ela, de alguma maneira, puder dialogar com essaimensidão.

Guy Brett (1942), referindo-se à obra “Condutores de percepção”, de 1969, notou que “esse objeto pode ser colocado de uma maneira muito irônica no contexto da problemática do ‘corpo’ e da ‘participação do espectador’”. Gostaria que você comentasse essa observação.

Você selecionou muito bem as citações que está utilizando. Está pertinente e pontuais. “Condutores de percepção” surgiu da vontade de fazer um objeto que pudesse estar contido no interior de outro. Abrir a caixa, essa

operação física de denunciar um conteúdo – presente em todos os trabalhos que eu realizei na época – era a razão de ser desse objeto. Mas esse trabalho trazia uma contradição que me ensinou muita coisa: o fato de que era mostrado aberto, mas dentro de uma urna transparente. O trabalho era inacessível ao corpo, mas acessível aos olhos. Se as pessoas pudessem ter a experiência de abrir, elas próprias, a caixa, o trabalho continuaria o mesmo. Mas “Condutores de percepção” instala uma distância ainda maior entre você e a expectativa, uma distância maior entre o que você espera e o que acaba realizando. É um infinito outra vez, mas desta vez o infinito é interno. Na época, leitor de ficção científica, recordo-me de um livro em que a personagem entrava furtivamente num depósito de objetos oriundos de diversos planetas da galáxia. Cada um desses objetos tinha uma característica. O autor descreve alguns deles: um objeto composto de pequenas esferas que mudam continuamente de lugar, mantendo, entretanto, uma forma constante. Acho que “Condutores de percepção” teria algo desse objeto. É uma máquina ininterrupta em direção a um lugar mais longe, uma caixa que se abre sempre, mas nunca para dentro. Seu conteúdo vai além, como um pequeno abismo dentro de uma caixa.

É curioso que quando começamos a conversar sobre teatro – conversa não gravada – logo chegamos a “Meio-Ato”, ao fato de a obra não “se abrir” e de ter, afinal de contas, o formato de uma espécie de caixote, do qual se esperaria a irrupção de uma narrativa, um conteúdo que entretanto não se realiza...

“Meio-Ato” destitui de interesse as imagens do outro lado da cortina. Vê-se logo que a cortina é pura superfície significante, e nessa superfície se passa muita coisa. Acontece até uma experiência de profundidade sem que necessariamente a cortina se abra, mas que torna possível ver algo através dela.

Daí sua menção a Paul Valéry (1871-1945)²⁸.

“O mais profundo é a pele”. Uma bela sentença, numa poética precisa.

“A emoção estética” e “Meio-Ato” apresentam-se como frações de acontecimentos que parecem propagar-se para além de si mesmos. Pode-se falar na presença de uma dimensão “projetual” em seu trabalho?

Respondo com uma frase de Steinbeck²⁹ a esse respeito: “Você já percebeu que um minutinho é muito maior que um minuto?”

É notável a ênfase na natureza transitória dos objetos que você produz. Esse interesse teria se manifestado pela primeira vez em “Dado no gelo”, de 1976?

De certo modo, você pergunta como um trabalho permanece, como um trabalho adota cada uma de suas interpretações, devendo ao mesmo tempo agregar e apagar suas versões. Aí está uma questão fundamental. Arriscaria dizer que meu trabalho se beneficia de suas limitações, ampliando-as. Não trato simplesmente de realizar objetos. Minha liberdade poética incorpora desenhos, esculturas, o teatro, esculturas públicas, livros e até mesmo um

28. Trata-se da frase “O mais profundo é a pele”, do poeta Paul Valéry. VALÉRY, Paul. Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1991.

29. John Steinbeck (1902-1968), escritor norte-americano, autor de A leste do paraíso e As vinhas da ira, ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1962.

jardim. É fundamental, portanto, o processo específico capaz de conectar esses objetos, todas essas partes. Vejo esse processo fazendo parte da trama invisível que envolve e justifica o trabalho; estou atento para a relação criada entre determinados trabalhos, mesmo os produzidos em épocas muito diferentes, que revelam preocupações diversas. A distância entre eles, essa proporção invisível entre um e outro é parte da minha poética. Reflito sobre a maneira como o próximo trabalho irá desmentir ou confirmar o trabalho anterior. Reflito sobre a forma como determinado trabalho pode fazer aparecer uma nova questão e como o trabalho que faço hoje pode garantir minha liberdade no futuro. É instigante não saber o que estarei realizando daqui a três, quatro anos. Os artistas dependem do desconhecido à sua frente. Por isso tento, com bom humor, adivinhar quais são as minhas secretas intenções.

Em 1973, você realiza uma primeira exposição individual no MAM do Rio de Janeiro, na qual apresenta desenhos e “objetos-caixa”. A mostra foi acompanhada de um catálogo, cujo texto você construiu a partir de extratos do livro Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll (1832-1898). Gostaria que comentasse esse material, a relação do texto de Carroll com sua obra.

Trata-se de uma transcrição de parte do texto de *Alice no País das Maravilhas*. O catálogo tinha três partes: o texto, uma seqüência fotográfica de um espirro meu e duas plaquinhas com as frases: *Eu sou você* e *Eu não sou você*. O que chama a atenção nesse catálogo é a desproporção calculada entre as partes, atitude relativa à exposição que apresentava. Foi o catálogo adequado para aquela produção composta de caixas, objetos, esculturas – não se sabia exatamente o que eram – e os desenhos que eram pequenos verbetes de um dicionário visual. Esses desenhos correspondiam a palavras: “Ciência”, por exemplo, ou “Abismo”. No ambiente ao lado apresentei caixas e objetos bastante intimistas, iluminados individualmente, em uma sala escura.

Gostaria que você comentasse a idéia de que sua obra não individualiza cada uma de suas manifestações, mas parece “pulsar” em pontos de concentração, situação em que não se definem objetos, mas antes, um fluxo de relações, um livre trânsito entre eles. Exemplo disso seria, a meu ver, a “Série Veneza”, realizada em 1997, exposta no pavilhão brasileiro da “47ª Bienal de Veneza”.

A “Série Veneza” reúne quatro momentos congelados de uma história da arte, escolhidos de modo arbitrário. Não observo a história da arte como historiador, sociólogo ou cientista, mas com a liberdade poética dos artistas. Aqui, num fluxo histórico, são escolhidos alguns momentos de densidade que se transformam em objetos artísticos que os refletem. Esses trabalhos projetam muitas perspectivas ao mesmo tempo, sugerem uma unidade, convivem numa espécie de sistema. Assim, cada parte está impregnada do todo. A totalidade sugerida é sempre desconhecida. E é importante que seja desconhecida, porque assim posso alterar as distâncias entre as partes como se essas lacunas fossem, digamos, maleáveis.

Há algo no trabalho como uma noção de circulação.

Não sei se é uma circulação ou expansão contínua; uma produção ininterrupta de possibilidades o justifica. Não tenho uma noção linear do processo. Penso-o mais granularmente, como fragmentos de espelhos projetando-se num espaço.

Santa Teresa, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 2004.

* "Meio-Ato/ Entrevista com Waltercio Caldas" – que aparece aqui em versão reduzida – foi realizada como parte de minha pesquisa de mestrado em História da Arte, junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. A entrevista foi publicada integralmente em HONÓRIO, Thiago. *Ensaio*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, 2006.

Thiago Honório é artista plástico. Participou de exposições no Instituto Tomie Ohtake (2004), Centro Universitário Mariantonia (2003), MAM/SP (2003), Centro Cultural São Paulo (2001), 8ª e 9ª Bienal de Santos (2002 e 2004), galeria Casa Triângulo (2006), entre outras. Mestre em Teoria e História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da ECA/USP, trabalha na Diretoria de Projetos Especiais - DPE da Fundação para o Desenvolvimento da Educação - FDE / Secretaria Estadual da Educação - SEE e leciona na Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP. Sua produção plástica está publicada no site/link: www.canalcontemporaneo.art.br/thiagohonorio.