

Entrevista concedida a Ligia Canongia. Rio de Janeiro, dezembro de 1997.

Ligia Canongia – Brancusi diz que a arte é um “crime perfeito”, momento de equilíbrio entre uma grande tensão emocional e uma ação extremamente calculada. Ele diz que é a sintonia entre o drama e a austeridade. Queria saber como você situa a questão do drama em seu trabalho.

Waltercio Caldas – São duas coisas. Primeiro, temos que saber que tipo de proporção existe entre o que o artista faz e o que ele fala. Quando pensamos a respeito do que Brancusi falou, na realidade, estamos tentando relacionar com o que ele fez. E parece que, nesse momento, a relação que fazemos é rica, porque tenta estabelecer uma certa sintonia entre o que foi dito e o que acabou sendo realizado. A segunda, é que tenho uma certa resistência a considerar que existe o drama do artista, se é que existe realmente esse drama *a priori*, como se fosse um *parti-pris* na arte. Acho que o único *parti-pris* da arte é o fato de estar em processo. É um fluxo que se modifica e transcende seus limites constantemente. Quando um artista se defronta com a idéia de produzir um objeto, sabe que nunca vai realizar um objeto *novo*, pois ele sempre vai fazer parte de um contínuo de relações. Ao mesmo tempo, o que o artista espera é que o objeto possa lhe dizer alguma coisa nova. A questão é: como inserir um objeto, uma pintura, ou uma idéia, nesse fluxo, sabendo que o significado será simplesmente mais uma parte do complexo de relações? Ao mesmo tempo, como encontrar uma nova relação que desequilibre a expectativa do passado, e o faça defrontar-se com uma outra coisa, mais terrível, que seria o futuro da arte?

LC – A troca entre você e o que você faz é sempre lógica, prevista? Ou o acaso pode interferir na relação?

WC – O acaso não deve ser considerado, na arte, como um elemento mais importante do que outros incluídos na produção de um trabalho. O acaso é um aspecto da realidade como qualquer outro. Hoje, o acaso frequenta a ciência de

forma habitual e tem servido como álibi para uma certa “espontaneidade” criativa. Segundo essa leitura superficial, o acaso justificaria a espontaneidade do artista em relação a seu trabalho. Mas, se existe algo espontâneo no ser humano, não acontece necessariamente da mesma maneira sempre.

LC – Mas, pode acontecer nesse fluxo algo que seja uma surpresa, que você não previa no processo?

WC – Não só pode ocorrer, como espero que o trabalho me diga alguma coisa nova, mesmo que tenha pretendido controle sobre ele. Não é esse controle que o faz ser significativo. É preciso estar atento ao que acontece no decorrer do caminho. O trabalho pode trazer uma noção não prevista. Se o artista decide incluir no processo do trabalho algo que ocorreu por acaso, isso já não é casual; a deliberação não faz parte da casualidade. Talvez o desconhecido seja mais importante do que essa suposta espontaneidade, pois uma das características da arte está no fato de se procurar uma coisa sem saber se ela existe...

LC – ...porque você não viu...

WC – ...você tem que estar atento para perceber quando uma “coisa” passa pela porta e não necessariamente entra no ambiente. E essa busca não termina quando o objeto está realizado, ao contrário, ela o projeta mais ainda em direção a um desconhecido. Arte é a vontade do seguinte.

LC – Como a porta do Duchamp, que abre para os dois lados (*Porte, II, rue Larrey*), em que não se sabe para onde ela abre, ou o que ela fecha. O espaço está varado ali...

WC – ...é, vários artistas trataram desse abismo, como sendo um abismo produtivo. Os surrealistas o chamaram de “acaso objetivo”; arte, no sentido de algo que produz mais visão, processo de conhecimento ativo. A arte está sempre em um lugar onde não se espera. E se, por acaso, a vimos parada em uma esquina, e voltarmos no momento seguinte, não vai estar mais lá. (risos) O objeto resiste sempre à apro-



priação, inclusive à do próprio artista. Uma vez, escrevi: “é da natureza do objeto de arte preservar, mesmo depois de concluído, seu destino de hipótese”.

LC – Seu trabalho tem alguma ligação com a idéia de infinito?

WC – Interessa-me a idéia de abismo, mais do que a de infinito. Sempre tive a imagem da arte como a de um abismo para a frente, para onde se é atraído pelo desconhecido. O grande desafio não é freqüentar o desconhecido, mas conseguir voltar de lá. Esse “local”, esse abismo, é mais material, menos metafísico, que a idéia de infinito.

LC – ...uma força gravitacional nova...

WC – Exatamente. Algo sem conhecimento, ainda...

LC – Como é que você lida com as matérias? Como é a relação com esse conjunto variado de matérias que você usa?

WC – Mais importante do que as matérias é poder emigrar de uma para a outra. Nunca o idílio com a matéria, mas uma relação profunda entre as matérias. Hoje, quase todas as matérias estão esgotadas, devido à prática excessiva de seu uso, e mesmo a descoberta de novas matérias já vem sobrecarregada de múltiplas aplicações. A busca da diferença acabou, pertence à tradição. O que não está esgotada é a relação, por exemplo, entre o peso de uma matéria e a transparência de outra; entre a poética de uma estrutura e a vertigem da gravidade. E por trabalhar mais com relações, talvez o núcleo de meu trabalho seja exatamente a passagem de uma matéria para outra. Uma das matérias que mais uso, hoje, é a história da arte. As relações sempre estiveram presentes e latentes na história da arte, mas a vertigem do tempo não nos permite enxergar. É fator fundamental no que faço não só a significação de cada peça, mas a ligação invisível que cada uma tem com as outras, uma espécie de invisibilidade que une todas as partes, uma invisibilidade que o olhar atravessa, mas não consegue apreender.

LC – A fotografia desses trabalhos seria, portanto, uma outra matéria?

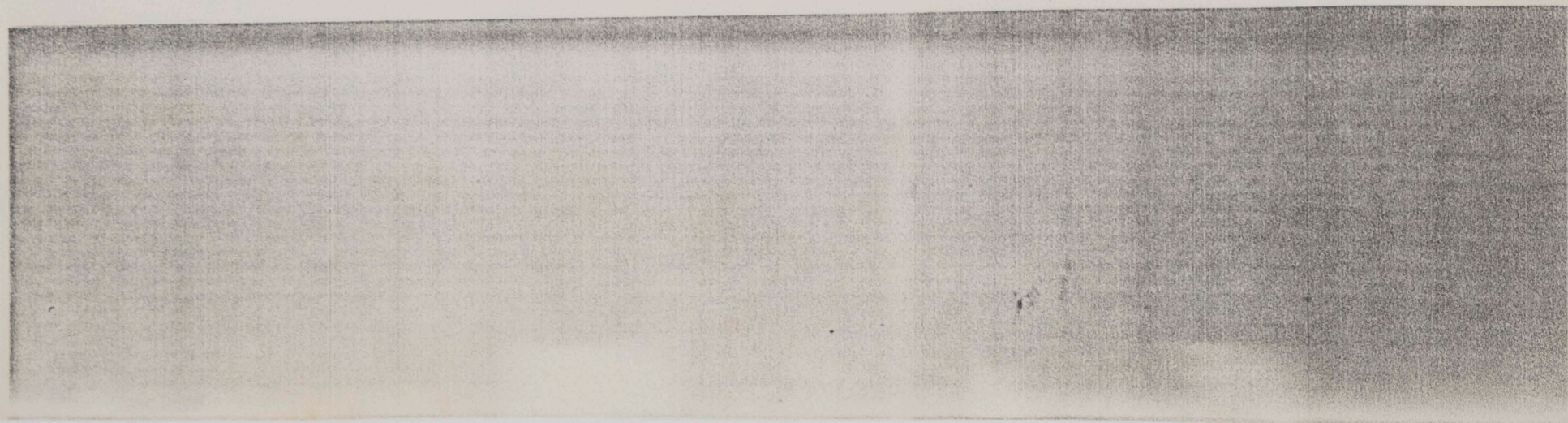
WC – O olhar atravessa (ou não) o corpo físico de um objeto, mas não atravessa uma fotografia. O que é vazio em um objeto, na fotografia será uma parede, um fundo, um foco qualquer. Meus objetos são focados na circunstância plástica de sua presença, ou seja, o foco não é óptico, é físico. Na reprodução gráfica, a matéria transparente sofre de uma doença opaca. É necessário preservar a saúde impressa do objeto, operando de maneira a manter sua transparência, mesmo sendo reprodução.

LC – Brancusi foi o primeiro a usar o polimento do metal como um dispositivo escultórico. Esse polimento torna o objeto transparente, captando o ambiente, indefinindo-o. Você também usa o metal polido em busca de transparência?

WC – As esculturas polidas de Brancusi absorvem e repelem ao mesmo tempo; tensionam a luz para que os volumes se justifiquem na periferia. No meu caso, o metal é geralmente tubular e, por ser tubular, não capta as imagens ambientais, capta apenas a luz. O que quero, na realidade, é uma superfície limítrofe, como se a matéria fosse um estado entre o que o objeto é e o que o circunda. A pele do objeto é o limite do próprio objeto. A matéria poderia ter volume, e, no entanto, ela é simplesmente uma passagem de luz, como um condutor. Isso pode ser visto nos trabalhos dos fios de lã, onde os volumes são dados pelo vértice, sendo a luz o vértice dos volumes sugeridos.

LC – Le Corbusier e Mies van der Rohe, com a arquitetura dos grandes planos de vidro, também consideravam essas superfícies “peles de vidro”. Que ligação tem seu trabalho com a arquitetura?

WC – Nos anos 50, o Brasil criava uma cidade específica para sua vontade de modernidade. A arquitetura de Brasília pode ter-me influenciado desde criança. Ainda hoje, procuro uma relação entre o espaço e a vontade de significação. Os anos 60 foram os anos da Land Art, quando se desejou que o







objeto de arte saísse do museu e partisse em direção a um espaço maior; como se o artista, na época, estivesse buscando uma escala de pensamento, mais do que uma escala de objeto. Era o pensamento indo para o mundo, e não o objeto para dentro do museu. Surpreendo-me com a facilidade e com o prazer de projetar uma escultura pública, como se tivesse sido sempre essa a minha vontade. Em 1967, realizei vários projetos para esculturas ao ar livre. Duas dessas maquetes estão reproduzidas no livro *Aparelhos*.

LC – Nos trabalhos apresentados na Bienal de Veneza, podemos perceber encadeamentos surpreendentes, mas com repetição de elementos, de partes combinadas...

WC – O que houve ali foi uma tentativa de fazer quatro objetos parecidos, mas diferentes entre si, e isso apresentou novas dificuldades. Todos os trabalhos dessa série utilizam a história da arte como matéria, tratando a visão retrospectiva como um dado físico. O local ocupado por cada uma das peças sugere um espaço contínuo. Mas, se aparece aí uma ilusão de continuidade, onde seria possível interrompê-la, preservando a identidade de cada uma delas? O primeiro trabalho, denominado *Sem título*, remete à época em que o homem não tinha linguagem, e mesmo *pedra* não tinha nome. Essa “aparência”, nesse estado, surge da falta do nome que um objeto possa ter. Os nomes acrescentam linguagem aos objetos.

O segundo trabalho fala da distância que existe entre a operação “rodiniana” e a operação “brancusiana”; uma distância que se apresenta como descontínua, por um lado, e contínua, por outro. A passagem de Rodin para Brancusi apresenta dois aspectos, e parece-me significativo não só a relação entre eles, como também a ruptura que existiu aí. Essa passagem é exemplar, e propiciou à arte moderna a idéia de um rompimento que preserva o fluxo.

O terceiro trabalho, que eu chamaria de “espaço entre”, “distância entre”, trata da deformação que se produz quando olhamos retrospectivamente para a história da arte e não configuramos as proporções. Lembro-me de um filósofo

afirmando que, com a distância, o espaço e o tempo encolhem. Por exemplo, se artistas, vivendo na mesma época, moraram a 200 quilômetros um do outro sem se conhecerem, e, hoje, temos a informação de que o trabalho deles é semelhante, embora não tivessem consciência, um do trabalho do outro, isso é inquietante. É uma deformação produzida pela história, quando olhamos com uma teleobjetiva para o passado e vemos as coisas mais relacionadas do que, na realidade, foram. Essa deformação é o elemento do terceiro trabalho.

O quarto trabalho é o momento em que o objeto transcende o produtor, isto é, trata do que você não sabia que sabia: “eu sei mais do que você”. Esse *outro lado*, que fala, amplia a consciência da passagem entre o que não existe e um trabalho possível... o próximo. Estariam, portanto, aí congelados, quatro instantes de uma *estória* da arte.

LC – Mas, como eles não estão isolados uns dos outros...

WC – ...ao contrário, estão ligados, são dependentes um do outro. Este seria o lado contínuo dos objetos. O que está sendo mostrado ali é que o todo é feito por partes, que entre uma parte e outra existe um intervalo, que passa a ser incorporado a essa seqüência. É como se o combustível da arte fosse aquilo que você não conhece. O que liga as coisas são as não-coisas. O que liga um corpo a outro corpo é um espaço. Qual é a distância entre o que é visto pelo olho esquerdo e o direito? Os olhos vêem, ao mesmo tempo, duas imagens diferentes, mas acaba-se vendo a somatória delas, uma imagem que teria perspectiva, que teria volume. A câmera fotográfica só tem uma objetiva e não registra volumetrias ou lacunas. A câmera não ilumina o espaço, apenas se submete à imagem.

LC – Se eu entendi, o trabalho inclui essas distâncias, os espaços entre uma coisa e outra, o que está e o que não está ali.

WC – Veja bem, um objeto nunca está *ali*. É difícil dizer: o objeto está *ali*, o objeto está *aqui*. Onde termina o *aqui* e



começa o *ali*? Giacometti dizia: quando se olha a árvore, não se olha a folha; quando se olha a folha, não se olha a árvore. Este é um típico pensamento escultórico. Qual é o *local* da escultura? Esse *local* é o nosso, ou essa escultura está em outro lugar? Se ela está no mesmo lugar em que nós estamos, isso é um problema. Se não está, é outro problema. Qualquer um deles remete à transparência das relações entre o meu corpo físico e o corpo físico de outro objeto, de outra *coisa*, uma *coisa* de origem artificial, que compartilha da naturalidade, porque feita pelo homem.

LC – Você costuma dizer que, nas suas esculturas, o movimento é a distância entre o olho do espectador e o objeto, é a tentativa desse olho chegar lá, embora ele encontre uma coisa transparente. O objeto não nos dá um fundo...

WC – ...não procuro cinetismo no trabalho. Gosto mais do movimento sugerido do que do aplicado. O movimento sugerido é mais verdadeiro e mais adequado à natureza de uma escultura porque, na realidade, quando um objeto se move, não é ele que está se movendo, é uma força que está sendo aplicada a ele, e essa força é estranha ao objeto. Pretendo que o objeto se mova por uma força gerada por ele mesmo. Gostaria que o objeto se movesse baseado somente na quantidade de energia que ele conseguisse despendar.

LC – Brancusi disse que o que ele sempre buscou foi o vôo. Poeticamente, seria essa a idéia?

WC – O que fez o homem inventar o avião? Ou melhor, conseguir voar? Isso se deu somente a partir do momento em que percebeu que não podia mimetizar o vôo do pássaro, mas que tinha que produzir um motor, e que, do pássaro, só poderia ter a vontade do vôo. Ter visto o *14-Bis*, por exemplo, no saguão do aeroporto Santos Dumont, quando criança, foi, para mim, fundamental. Primeiro, porque pude ver um objeto construtivo, anos antes de saber o que isso significava, e segundo, porque é objeto de uma beleza poética quase absurda.

LC – Não que Brancusi quisesse o vôo, assim, literal, mas a luz...

WC – ...eu acho que o pássaro de Brancusi queria se confundir com o espaço...

LC – ...mas, os espelhos, a luz, as matérias transparentes, tudo isso tem a ver com a idéia, vamos dizer, de um "gás"...

WC – ...sim, é quando Rodin, por exemplo, procura tornar o mármore uma matéria aquosa; quando procura liquidificar a solidez do mármore está buscando para a matéria uma situação mais confortável.

LC – Queria voltar a Brancusi, por causa da escultura *Leda*, que é uma peça que varia segundo as condições de luz em que é exposta, e que, por estar sobre uma superfície de espelho, multiplica as suas perspectivas de visão, altera a maneira de se perceber o objeto. Essa flutuação não é o que acontece na série dos trabalhos de Veneza?

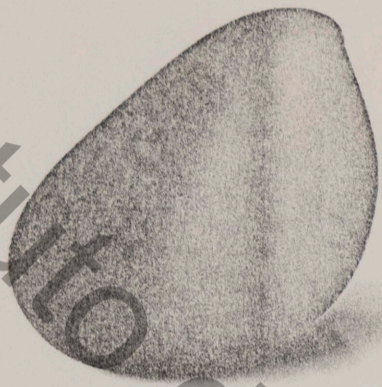
WC – É como se a dinâmica fosse mais importante do que a coisa vista, como se o movimento tivesse uma qualidade plástica necessária para observarmos a transparência dos objetos. Porque só com a velocidade observamos a transparência.

LC – Há um sentido musical no seu trabalho? O que é, para você, o ritmo?

WC – Ritmo é uma relação entre partes, uma espécie de passagem entre momentos proporcionais uns aos outros. O trabalho não quer ser música, mas reivindica certas liberdades da música. Talvez queira compartilhar com a música de um outro lado do ar, esse outro ar que a escultura pode produzir antes ou depois da percepção do objeto, um ar criado por sua própria presença. Por exemplo, é possível testemunhar a metamorfose de um objeto? Quando se olha uma flor, sabe-se que ela está crescendo, que se modifica constantemente, mas olhamos maravilhados, porque não podemos ver o movimento que acontece ali. Se parecemos estar descompassados com esse movimento, é porque os objetos não têm, necessariamente, uma relação com o nosso tempo. São muitíssimo mais lentos.



instituto de arte



LC – Faz parte da origem deles, é vital neles...

WC – É que o rosto de um objeto pode ser seu próprio corpo. Qual é o rosto de uma escultura de Rodin? O semblante da escultura de Rodin está na imagem toda. Não é na figura da estátua que está o rosto da figura, quer dizer, o semblante de uma escultura está no objeto-escultura. Eis a passagem: a “face física” do objeto apresenta-se no movimento, pois este objeto é inteiro.

LC – Que papel têm os nomes dos artistas gravados em uma das peças mostradas em Veneza?

WC – Esses nomes foram utilizados como coisas planas, como objetos físicos. Simplesmente transposição de uma referência histórica para um objeto físico. Na realidade, os artistas mencionados estão todos ali sem obra. São só palavras, tão significativas quanto a palavra “entretanto”, ou “todavia”. Matisse é uma soma de letras. Um M, A, T, I, S, S, e E. O nome, agora usado como matéria, não está ali como uma referência histórica, simplesmente. Às vezes, receio que, num futuro sombrio, a arte seja substituída por seu próprio nome.

LC – O uso da figura da garrafa e do copo, no quarto trabalho, alude à natureza-morta, que é um gênero histórico. Por que, exatamente, a natureza-morta?

WC – Nesse caso, a natureza-morta está sendo usada como paisagem. Mas o que está mesmo entre parênteses é a idéia de assunto. Uso uma imagem de natureza-morta, uma ânfora que, na realidade, é figura de ânfora. Não se diz que uma escultura é uma paisagem. Normalmente, a escultura remete ao corpo, pode estar na paisagem, mas não é paisagem. A idéia é fazer com que esses limites compartilhem a mesma fronteira, para que a paisagem possa tirar da natureza-morta alguns referenciais e vice-versa. Essas categorias, hoje completamente anacrônicas, podem emigrar de uma região para outra, carregando características próprias. O uso escultórico as devolveria à condição de matéria.

LC – E a cor? Como ela chegou a acontecer nesse trabalho?

WC – A cor é um ponto no trajeto, um instante, servindo apenas para fixar duas áreas transparentes. Como uma cola, ela une dois corpos indefinidos. Um ponto luminoso. Cor é sempre luz.

LC – Mas, o vermelho parece, ao contrário, um ponto opaco.

WC – Nesses pontos vermelhos, o trabalho escoia de um lado para outro. Ao impedir a transparência, demonstram, ao contrário, que ali existe uma passagem. A cor compartilha da mesma materialidade de uma sombra, como se fosse um vértice da luz. Uma luz que entra por debaixo da porta, ou pela fechadura.

LC – Os trabalhos de Veneza são acidentados, têm um grande número de elementos, lidam com muitas relações simultaneamente, as coisas estão em várias direções. Parece que existe um excesso de acidentes naquele fluxo...

WC – ...e esse excesso nos lembra que classificar também é um risco, ordens não precisam ser *racionais*, pode haver uma ordem poética. Existe nestes trabalhos uma ordem que não se apresenta, é desconhecida mas tem características de ordenação. Hoje, ironicamente, utiliza-se mais *raciocínio* para compreender os objetos de arte. A leitores conceituais correspondem artistas conceituais. De certa maneira, o espectador tornou-se mais conceitual do que o artista. (risos) Antigamente, perguntava-se: “qual é a mensagem?” Hoje, pergunta-se: “o que significa?”. A pergunta ficou mais abstrata. Trabalho, de certa forma, rindo dessa situação. Uma vez, alguém disse que não existe maior delírio do que as novas descobertas da matemática. Dizer que o artista é aquele que está condenado à emoção é um conceito, como outro qualquer. Essa suposta sensibilidade do artista é também um conceito. O trabalho quer ser coisa, objeto no mundo. Não quero simplesmente fazer uma escultura, mas produzir algo que esclareça a circunstância espacial desse objeto, por sua presença. Algo assim como um objeto semelhante ao espaço que ocupa.