

LIVROS, SUPERFÍCIES ROLANTES

SÔNIA SALZSTEIN

[Professora MS-3 da USP]

Uma “forma-livro” tem envolvido o trabalho de Waltercio Caldas de diversas maneiras, desde o princípio da carreira do artista, no final da década de 1960. Muitos dos objetos que ele produziu desde então recorreriam explicitamente a essa forma: *Vôo noturno* (1967), *Talco sobre livro ilustrado de Henri Matisse* (1978), *Manual da ciência popular* (1982), *O livro mais rápido* (1982), *Velázquez* (1996) e o mais recente *É = (o espelho) um véu?* (1997), entre muitos outros. Mas mesmo estes revelariam modos bastante distintos de lidar com a questão, de sorte que seria inútil tentar agrupá-los sob uma possível “categoria” livro, como se esta definisse um ramo paralelo da atividade do artista, como se constituísse motivações poéticas e linguagem que pudessem ser diversas das do “restante” do trabalho.

Lembremos, ademais, que esses livros foram surgindo de modo esparso, no curso de muitos anos – sem, portanto, caracterizarem uma especialidade “gráfica” do artista – e que às vezes é mais fácil estabelecer seu parentesco com outros trabalhos, não-livros, do que entre eles mesmos. *Próximos* (1991), por exemplo, é uma das esculturas de Waltercio que mais se aproxima de uma forma-livro. Tal como os livros, que podem recolher materiais heterogêneos do ambiente social e processá-los numa superfície única, contínua e em permanente movimento, também *Próximos* consome a ordem espacial ordinária em que a princípio se instala para se desdobrar numa superfície infinitamente prolongável, de hastes que se desenvolvem simultaneamente e em múltiplas direções. E, do mesmo modo que a narrativa de um livro pode infundir na textura quase imaterial de palavras e imagens uma multiplicidade de lugares, temporalidades e pontos de vista, colocando esses elementos em movimento sob

uma intensa energia psíquica, *Próximos*, que é um objeto esqualido e praticamente desprovido de massa, progride como um feixe de relações, desconstruindo o espaço empírico e em seu lugar precipitando uma complexidade espaço-temporal de superfícies rolantes, totalmente emancipadas do ambiente.

É ainda o caso de certas esculturas e objetos do artista que tendem a anular volumes e materiais e a constituir-se em uma dinâmica de interação entre texto e imagem, daí resultando um tipo de espaço virtual, como ocorre em *A série Veneza* (1997), por exemplo. Mais do que um enorme arcabouço de hastes metálicas e de plaquetas com legendas que se interceptam no espaço, o trabalho consiste nos rebatimentos mútuos e incessantes da matéria luminosa que se irradia dos elementos “literários” que o compõem: “Rodin”, “Giotto”, “Vantongerloo”, “Velázquez”, “Caravaggio”, “Senza Titolo”, “Morandi”... *A série Veneza* parece, enfim, emprestar dos livros uma forma que permite acelerar e dilatar o tempo e des-hierarquizar a ordem empírica com que os materiais se dispõem no tempo e no espaço, de modo a privilegiar conexões estruturais entre eles, como as que poderiam brotar, talvez, entre as experiências de espaço nos afrescos de Giotto e na pintura de Morandi.

Se é certo, então, que o trabalho de Waltercio inclina-se por uma forma-livro mais do que por um elenco de procedimentos e técnicas de produção gráfica, ou pela linguagem específica que estes encerram, é uma modalidade de espaço contínuo, uma *configuração de superfície* que ele parece reter dessa forma-livro. E é tal configuração de superfície o elemento de ligação entre os vários livros mencionados há pouco, e destes com outros trabalhos, como *A série Veneza* e *Próximos*. De resto, sabemos que superfícies lisas, transparentes e polidas sempre foram uma marca distintiva da obra do artista – tal como o espaço giratório dos livros, elas obrigam as coisas a fluir, não revelam os objetos senão arrastados em um sistema circulatório

que envolve todo o ambiente, e em seu movimento contínuo ramificam-se em múltiplos veios que colocam esses objetos num ritmo frenético e complexo de relações.

Superfícies clarividentes como as que aparecem nos objetos de Waltercio – madeiras perfeitamente polidas, metais, vidros, mármore (sem falar nos líquidos, nos vapores e nos vazios que são a matéria crucial de muitos de seus trabalhos) – são também lugares refratários a qualquer expectativa de “desempenho” que venha a se projetar sobre elas, a tudo o que na tradição da arte evoque uma noção de *fazer*. Compactado nessas superfícies, o trabalho terá se reduzido a um mínimo de procedimentos e neutralizado a noção de técnica – e também a dimensão instrumental avançada desta, a noção de tecnologia – para assomar sobretudo como energia, motricidade, não importando sob qual morfologia, sob qual classe de objetos ele o faça.

A forma-livro surge assim como a mais poderosa e envolvente de todas as superfícies. Não por acaso, *Ingres* é o título de um dos livros do artista – e de fato ninguém mais do que esse pintor experimentou a idéia de superfície como uma filigrana de relações, a idéia de que não são os objetos que se deslocam perante nossos olhos, mas que é o espaço inteiro que não cessa de se mover e reordenar como um tecido vivo, elástico. Tome-se, por exemplo, a célebre *Banhista de Valpinçon* (1808). Lá estão a banhista, as cortinas, uma nesga da banheira, o divã envolto em panejamentos – uma variedade de motivos volumétricos, que, entretanto, se projetam quase diagramaticamente na lâmina cristalina da superfície, sem que nenhuma forma se saliente ou rompa uma espécie de membrana diáfana que assegura a continuidade da superfície.

Não é que se trate de uma superfície homogênea; ao contrário, tudo aí são valores, mediações, mas de fato não há solução de continuidade entre uma forma e outra. Da cabeça imersa na semi-

obscuridade ao dorso suavemente iluminado da banhista, deste ao panejamento do divã e à cortina, e daí à luz fria do piso o que há são ondulações de superfície, uma transferência de substância de uma área a outra, de modo que todos esses elementos revelarão o mesmo grão, parecerão irrigados pela mesma substância leitosa e translúcida que anima a superfície. O que o livro *Ingres* traz justamente são silhuetas ocas, túneis de ar que não descrevem senão uma transferência contínua de matéria de um ponto a outro. A rotação das imagens das odaliscas produz deslocamentos poderosos de uma matéria “Ingres” –, descargas de pontos luminosos, um espiralar de elementos lineares que, entretanto, jamais abandonam o regime estritamente plano da “página” do livro. O contraponto perfeito de *Ingres* é *Giacometti*: neste, trata-se também do espaço como uma espécie de câmara de ar agitada por redemoinhos, só que agora o plano da “página” vai sendo tragado no movimento ascensional das delgadas hastes metálicas; tudo aí quer se estirar, resvalar, negar uma matéria “Giacometti”, continuamente propulsada para cima e volatizada.

A superfície é também um ambiente abstrato que suspende as relações convencionais que os objetos entretêm no espaço empírico. Desdobra-se com as incertezas e riscos de um processo, emancipando o trabalho de uma forma fixa e mantendo-o rente a essa espécie de campo mental que o instaura. Às vezes – especialmente no caso de certos objetos que parecem evocar obscuramente uma idéia de funcionalidade – o trabalho mimetiza, mas de maneira *descompassada* e enigmática, as formas e os materiais heterogêneos que compõem o espaço empírico. O resultado é que muitos desses objetos podem lembrar móveis, estranhos artefatos de *design*, que se demonstrariam esquisitamente familiares não fosse o fato de pulsarem num regime de tempo autônomo, dilatado e reflexivo, que os projeta como uma imagem realista mas invertida dos objetos instrumentais.

Cabe notar que não há nada de paródia, de simulacro, de atitude *pop* enfim, nessas referências ocasionais à racionalidade imamente do universo dos objetos – esses trabalhos, que são poderosos nichos energéticos, desenvolvem-se segundo uma economia simbólica e psíquica própria, alheia aos pressupostos de função e de causalidade que governam os objetos ordinários, e têm, nesse sentido, uma relação provisória com a noção de objeto. O *Manual da ciência popular* (“...todo objeto é sobressalente”, ele nos informa) toca nessa questão; também o fato de o artista ter nomeado um de seus livros *Aparelhos* (1978) parece uma referência mordaz a certa pedagogia da comunicação e da utilidade da arte que viceja no mundo da cultura – e este não deixa de ser um mundo de objetos.

O *Manual...*, como o título sugere, anuncia uma espécie de glossário do trabalho do artista, que surge em ilustrações deliberadamente toscas e “não-artísticas”, como se apenas preenchessem de maneira convencional o lugar que num livro se reserva às figuras, lugar que geralmente se reporta às “explicações” de uma legenda ou comentário. À guisa de legenda, cada uma dessas ilustrações traz um pequeno texto, que entretanto apenas tergiversa sobre elas ou as descredencia: ou porque seus enunciados são tão perfeitamente literais que se assumem como algo que poderia substituir-se a elas, ou porque, ao contrário, traem as imagens com explicações que não explicam, que resvalam da face “conotativa” das legendas com uma untuosidade colorida e maliciosa, muitas vezes descrevendo-as segundo um funcionamento ardiloso, do qual elas surgiriam como o instrumento cego.

Usando uma das instâncias mais poderosas de propagação de imagens da arte, que é o livro de arte, o *Manual...* estira aos limites a noção de imagem – problematiza a idéia de que haja algo mais leve e portátil do que o próprio trabalho, de que se possa desonerar o trabalho de arte da dimensão da experiência e redirecioná-lo para

a função comunicativa da imagem. Como se fosse possível operar essa noção às avessas, isto é, fazer a imagem do trabalho retornar ao trabalho, o “livro” (ou meta-livro) anarquicamente vai apagando, de página em página, as demandas de transparência e comunicabilidade dirigidas ao trabalho de arte, e assim reconduzindo-o à sua opacidade originária. Sabe-se que todo o trabalho de Waltercio lida com a idéia de uma opacidade intrínseca das imagens – as imagens “nos vêem”, vêem-se a si próprias, mas de modo algum são entidades transparentes através das quais o mundo se descortinaria perante nossos olhos. Sendo assim, para o artista é simplesmente impensável esse momento externo, que seria o da “recepção” – admiti-lo equivaleria a admitir que há algo como o “trabalho em si”, inescrutável, e a imagem do trabalho, única instância à que teríamos acesso. Aliás, por que não dizer que do ponto de vista do trabalho tudo são imagens? Não é ele uma complexidade de energias físicas e psíquicas ininterruptamente consumida e repostas, numa dinâmica que o reendereça sempre a uma condição originária? Mas neste caso, é preciso ver que estaríamos diante de imagens que não estão a serviço de nada fora delas: imagens auto-evidentes.

Objetos, livros, esculturas, instalações, desenhos, filmes – não são mais do que modos pontuais de inserção do trabalho no espaço. Constituem, por assim dizer, sua evidência fenomenológica. Mas a imprevisibilidade das configurações que ele vai tomando (e que acrescentam um toque de enigma ao modo como se desenvolve), somada à ausência de gestos ou materiais idiossincráticos e à ausência, enfim, de qualquer antropomorfismo, acaba por reduzi-lo a qualidades tão abstratas como as do próprio pensamento – fluidez, velocidade, energia. Notemos, entretanto: o adelgaçamento do trabalho a elementos tão descarnados não indica ascetismo intelectual ou solidão reflexiva; ao contrário, aponta para a busca dessa inserção mais imediata e vital no ambiente – justamente o vazio ativo da

forma-livro, espécie de práxis mental que não requer a mediação de formas fixas e institucionalizadas para se realizar.

E aqui retornamos à noção de superfície como esse teor mínimo de matéria que preserva o devir do trabalho, sua contigüidade com o ambiente. A superfície será o lugar do estreitamento drástico da distância entre o olho e os objetos, o lugar onde o olho adere por completo a seus objetos até neles se fundir, o lugar, poder-se-ia dizer, onde o olho terá sido finalmente interiorizado, de sorte que ela própria, superfície, agora avultaria como um ser totalmente vidente. Não por acaso, muitos dos objetos de Waltercio, como *Escultura para todos os materiais não transparentes* (1985), *Einstein* (1988) ou *Platão* (1991) parecem dotados da capacidade de ver, mais do que feitos para serem vistos. Dentre os livros, aliás, não faltam exemplos de superfícies que absorvem os serpenteamentos mais sutis do pensamento (o olhar do pensamento), estreitando olhar e imagem numa face única e absoluta, alheia à dicotomia que cinde a imagem em produção e reprodução.

Carbono (1981) é um deles. Produzido com pesadas pranchas de mata-borrão alternadas por folhas de papel-carbono, revela em cada uma dessas pranchas brancas uma espécie de impregnação espaço-temporal que resulta do próprio peso das páginas, transmitindo-se de umas às outras simultaneamente, por gravidade. Não há aí frente e verso, e a imagem que brota dessas páginas brancas não pode ser considerada reprodução de algo dado *a priori* ou externo ao espaço do livro, pois resulta de uma “atividade” continuada da própria superfície, engendrada nela e sem interferência externa; além disso, vai surgindo por todo o espaço do livro ao mesmo tempo, como uma emanção difusa, de sorte que se pode dizer ou que aí tudo é imagem, ou que aí tudo vê. Mas, sem dúvida, o exemplo mais direto de uma forma-livro apresentando-se como circulação contínua de superfícies que simultaneamente absorvem e emanam imagens surge em *Ê = (o espelho) um véu?*

Trata-se de um trabalho que lida com questões fundamentais ligadas à natureza da imagem, e não deixa de ser curioso que um universo de objetos tão pouco imagético como o de Waltercio esteja tão intensamente envolvido com elas. Como o título indica, *É = (o espelho) um véu?* quer precisamente situar-se na gênese da imagem, no lapso de uma experiência espaço-temporal que, entretanto, pode vislumbrar o mundo inteiro projetado num quadro de relações. Neste caso, imagem diz respeito mais ao olhar de todas as coisas sobre nós do que ao nosso olhar sobre elas, diz respeito mais à atitude hermenêutica do trabalho em face de uma superfície cumulada das infinitas ordens de visualidade que vão se sedimentando em seu movimento histórico, do que à fantasmagoria de emanações inconsistentes que se interporiam entre nós e a experiência originária que teríamos dos objetos.

Conforme se revelava em *A série Veneza*, o trabalho de arte surgiria sempre num desvão da norma cultural, pelas bordas, irrompendo de alguma inesperada convergência de imagens; a questão residiria em saber flagrar o momento propício no qual certos fluxos de imagens ensejariam conexões estruturais, conexões que se realizariam para além dos contextos históricos (decerto no interior deles, mas sem serem inteiramente explicáveis por eles), e cujo caráter estrutural testemunharia justamente a força inaugural e germinativa do encontro. É esse caráter estrutural da imagem que se exporia em *É = (o espelho) um véu?* O movimento de abrir esse livro equivale a ir aos poucos fechando-o: o virar sucessivo das pranchas não expõe senão sua superfície cega e o martelar sincopado da pergunta. Mas, de maneira inversa, esse movimento libera paulatinamente uma pequena esfera metálica espelhada, um “olho”, que ao “ver” o livro sendo visto, desde um ângulo de 360 graus (pois quando se chega à última página tem-se a esfera inteiramente solta), agrega todos os modos de ver depositados nele.

É preciso acrescentar que esse “olho”, que surge como uma entidade independente, já totalmente desvinculada do *pathos* do olho orgânico, reverbera um outro olho que desponta na única imagem desse livro, a que surge em sua primeira página. Essa imagem reproduz uma robusta figura masculina em atitude de fúria, de cujo ombro direito brota o olho, tão externo quanto o outro, fuzilante, ecoando a força física que contrai o corpo do homem. Fica claro, aí, que a questão da imagem no trabalho de Waltercio não se reduz à noção de oticidade: o que está em jogo é um olho já não inteiramente subordinado à psicologia do corpo, capaz de uma lancinante percepção de 360 graus. É compreensível então que as espécies de superfícies rolantes que constituem o espaço dos livros sejam elementos tão importantes nesse trabalho.