

ROBERTA CALÁBRIA ALBERTIM

**Waltercio Caldas**  
**Arquitetura da hospitalidade**

Dissertação apresentada a Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade  
de São Paulo para obtenção do título de  
mestre em arquitetura.

Área de concentração: Projeto, espaço e  
cultura.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Marques de  
Azevedo.

São Paulo

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: ROBERTACALABRIA@HOTMAIL.COM

A334w Albertim, Roberta Calábria  
Waltercio Caldas : arquitetura da hospitalidade / Roberta Calábria Albertim. – São Paulo, 2012.  
80 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) - FAUUSP.

Orientador: Ricardo Marques de Azevedo

1. Escultura 2. Arquitetura 3 Instalação (Artes plásticas)  
4. Hospitalidade 5. Lugar 6. Caldas, Waltercio I.Título

CDU 73

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

ROBERTA CALÁBRIA ALBERTIM

Waltercio Caldas  
Arquitetura da hospitalidade

São Paulo  
Agosto, 2012

Nome: ALBERTIM, Roberta Calábria

Título: Waltercio Caldas: arquitetura da hospitalidade

Dissertação apresentada a Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de  
São Paulo para obtenção do título de mestre  
em arquitetura.

Aprovado em:    /    /

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Para minha mãe, Maria da Conceição,  
por ninar minha obra mais preciosa enquanto eu gestava estas palavras.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo, por aceitar orientar este trabalho e possibilitar a continuação de minha pesquisa a despeito das distâncias.

Ao CNPq, pela bolsa concedida que garantiu o amparo e dedicação nos anos de trabalho.

Ao meu marido, João, pelo apoio e amor incondicionais nas bravas horas que passamos juntos durante este complexo período.

Ao meu filho, Miguel, por exigir intervalos de mamadas, rodeados de amor e sorrisos, me fortalecendo mais.

Ao meu pai, Wilson, *in memoriam*, pela confiança e pelas tiradas irônicas que me faziam rir de mim mesma.

Ao meu amigo e compadre, Rafael Abreu, por me ensinar na prática o que é a hospitalidade.

A Karen, Raquel, Louise, Patrícia, Fernanda, Maria do Socorro, Juliana, Daniel, Natália, Hélio e todos os amigos que me acolheram e me mostraram o quanto São Paulo é uma cidade maravilhosa e o quanto a amizade é importante.

A Ana Detoni, por traçar comigo o difícil caminho da maternidade acadêmica. Nós conseguimos!

A Iara, pela companhia sempre solícita e divertida nas disciplinas e fora delas.

A Priscila Lamenza, irmã de barriga que a vida me deu.

A Laura Morgado, por me acalmar e adocicar a vida. Além de traduzir o abstract em cima da hora e com maestria.

A todas as materneiras conscientes, lactivadoras, ativistas do parto humanizado com quem eu compartilhei horas de conversa e ação em prol de um mundo mais digno, meus sinceros agradecimentos por tornarem este trabalho possível.

*Sim.*  
*Furacões, tur-*  
*bilhão de partículas, sobrou*  
*tempo, sobrou,*  
*para tentar com a pedra – era*  
*hospitaleira, não*  
*cortava a palavra. Como*  
*estávamos bem:*

*Paul Celan*  
*Stretto*

## RESUMO

ALBERTIM, R. C. **Waltercio Caldas**: Arquitetura da hospitalidade. 2012. 80f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2012.

Esta dissertação é uma proposta de reflexão acerca do pensamento plástico de Waltercio Caldas, sob a inscrição do problema teórico da hospitalidade absoluta, segundo Jacques Derrida. Tal abordagem ambiciona refletir sobre o campo das esculturas instaladas ao ar livre, enfatizando suas distintas contribuições do que se poderia denominar de “fundação de lugares de hospitalidade absoluta” - como se houvesse em suas obras a tentativa de desatar os nós entre as palavras *espaço* e *lugar*, apresentando quando, por elas, acontece a transmutação de um para outro.

A proposta é a de que, nas oito obras que aqui serão tratadas (*O formato cego*, *Escultura para o Rio*, *Omkring*, *Jardim Instantâneo*, *Espelho rápido*, *Espelho sem aço*, *Momento de fronteira e Software*), Caldas nos oferece um pensamento genuinamente arquitetônico, sendo pensado o problema da arquitetura quanto o do “ter lugar”, segundo reflexão de Derrida. Assim, as obras de Waltercio Caldas cumprem a longa tradição do conceito de cidade tão bem manifesta pela palavra arquitetura. Recorte espacial, ou ainda, sobreposição de espaços para onde se dirigem os homens em busca de acolhimento. Mesmo as obras de Caldas que se encontram fora das áreas urbanas afirmam a ideia de cidade a partir da noção de que aquele que chega merece ser absolutamente acolhido antes mesmo de dizer seu nome.

Palavras-chave: Waltercio Caldas, hospitalidade, lugar, obra de arte.



## ABSTRACT

ALBERTIM, R. C. Waltercio Caldas: Architecture of hospitality. 2012. 80f. Essay (Masters degree) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2012.

This essay brings a proposal for reflection on the plastic thinking of Waltercio Caldas, under the perspective of the theoretical problem of the absolute hospitality, according to Jacques Derrida. Such approach aims to consider about the open air sculpture fields, emphasizing their distinct contributions on what could be called *foundation of absolute hospitality places* - as though there was in his works the attemptive to untie the knot between the words *space* and *place*, demonstrating when, because of the sculpture's influence, happens the transmutation of one to the other.

The main idea is that on the eight analyzed works (*O formato cego*, *Escultura para o Rio*, *Omkring*, *Jardim Estantâneo*, *Espelho rápido*, *Espelho sem aço*, *Momento de fronteira* and *Software*), Caldas offers us genuinely architectonic thinking, considering architecture's problem of "having a place", according to Derrida. Thus, the works of Waltercio Caldas fulfill the long tradition that make the concept of city so well expressed by the word architecture. Spatial area, or yet, overlapping of spaces to where are driven men in search of reception. Even Calda's works that are located outside urban areas reinforce the idea of city under the notion that anyone that may come deserves to be absolutely welcomed even before speaking their name.

Keywords: Waltercio Caldas, hospitality, place, work of art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>O formato cego</i> _____	71
Figura 2 - <i>Escultura para o Rio</i> _____	71
Figura 3 - <i>Omkring (Around)</i> _____	72
Figura 4 - <i>Jardim Instantâneo</i> _____	72
Figura 5 - <i>Espelho rápido</i> _____	73
Figura 6 - <i>Espelho sem aço</i> _____	73
Figura 7 - <i>Momento de fronteira</i> _____	74
Figura 8 - <i>Software</i> _____	74
Figura 9 - <i>Software</i> _____	74
Figura 10 – Foto do que restou de <i>O formato cego</i> _____	75

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>11</b>
<b>Parte I – Às costas da catedral</b>	<b>19</b>
<b>Capítulo I – A casa e a origem</b>	<b>19</b>
1.1.1 – A casa enquanto lugar de acolhimento	19
1.1.2 – Arquitetura enquanto feito humano	26
<b>Capítulo II – Além do abismo: a transmutação do espaço em lugar</b>	<b>30</b>
<b>Capítulo III – Solo estrangeiro: a hospitalidade absoluta</b>	<b>34</b>
<b>Parte II – Fissuras antinaturais</b>	<b>37</b>
<b>Capítulo IV- Ao ar livre</b>	<b>37</b>
<b>Capítulo V – Elevado, Supremo, Sublime: ensaios</b>	<b>40</b>
<i>O formato cego</i>	45
<i>Escultura para o Rio</i>	46
<i>Omkring/Around</i>	47
<i>Jardim Instantâneo</i>	51
<i>Espelho Rápido</i>	53
<i>Espelho sem aço</i>	55
<i>Momento de Fronteira</i>	56
<i>Software</i>	57
<b>Parte III – Adeus ao Rosto</b>	<b>59</b>
<b>Capítulo VI – Primeiro sim: a obra de arte enquanto sujeito</b>	<b>59</b>
<b>Considerações finais</b>	<b>70</b>
<b>Anexos</b>	<b>71</b>
<b>Referências</b>	<b>76</b>

## INTRODUÇÃO

Não há nada que toque menos uma obra de arte do que palavras de crítica: elas não passam de mal-entendidos mais ou menos afortunados. As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, e cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa. (Rilke, 2003, p. 23)

Falar sobre arte... falar de arte... falar sobre ou de uma obra de arte. Por que não falar para a obra de arte? Falar com ela. O que me atrai e me traz até este momento é a expectativa estabelecer um diálogo real com a obra de arte, reconhecendo-a como “indizível”: nada posso além de me dizer através dela. Além de um tradutor político e social, a obra de arte contemporânea estabelece um lugar de descoberta e reconhecimento do sujeito enquanto sujeito, ou seja, enquanto Outro distinto daquilo que é visto, isto é, da obra de arte.

Aqui me encontro. Escrevo, em um movimento de interesse que começou em 2006, quando li, também de Rilke, estas palavras:

Por mais intenso que seja o movimento de uma escultura, este sempre terá que retornar à obra, venha ele de circunstâncias infinitas ou das profundezas do céu, o grande círculo precisa fechar-se, necessariamente, o círculo de solidão no qual reside uma obra de arte. (2003, p. 33)

A partir desta frase compreendi que as obras de arte e o indivíduo são vizinhos no mundo, com a diferença, esta poeticamente percebida por Rilke, de que nós passamos e as obras ficam, incólumes.

Foi para a monografia de conclusão da graduação que decidi tentar entender do que se trata este círculo de solidão, e mais importante, como poderia a obra aí residir. Este ato, de residir, é o que estabelece o início formal do meu trabalho de pesquisa para a pós-graduação. A obra de arte reside em um círculo de solidão, e isso foi algo que apreendi desde que comecei a ver arte. De alguma forma sempre senti que eu e a obra estávamos lado a lado, mas em esferas distintas de existência. E foi assim, vendo arte, que percebi também que este círculo de solidão, além de poético, é real, principalmente nas obras que são chamadas, a princípio, de esculturas. No decorrer do escopo teórico tentarei levantar um pensamento a respeito do que compreendo como escultura, mas inicialmente gostaria apenas de estabelecer que há uma qualidade inerente e compartilhada pelas obras de arte que assim defino: a capacidade de algumas obras de, com sua residência, estabelecer um círculo de solidão.

Assim, como quem empunha uma tesoura, comecei a perceber que algumas obras têm um círculo mais intenso, mais resistente e capaz de me acompanhar por mais tempo em relação às demais. Para escrever sobre o tema, lidando ainda com a consciência de ver minha tarefa perdida desde o princípio, por conta da distância entre crítica e obra, encontrei as obras do

artista Waltercio Caldas – as que mais insistentemente, a meu ver, instauram círculos persistentes de solidão, além do próprio silêncio que creio ser cada vez mais a melhor saída para a arte contemporânea.

Waltercio Caldas é um artista brasileiro ainda em produção cujas obras avançam em grande número e diferentes formatos. Dentre tantas, percebi a importância de um recorte. A questão era como escolher, ou mesmo catalogar, as obras que abordaria? Levando em conta que a tentativa de falar para uma obra de arte deve partir primeiramente da própria obra, ou seja, não há como falar com ela sem tê-la ao menos às minhas costas, estava claro que teria que saber com que obras faria a tentativa de estabelecer diálogo.

Sempre me impressionaram as obras que ficam assim, sozinhas fora de museus, galerias, coleções. Aquelas parte do trajeto cotidiano, que estão ao ar livre, no espaço público. Às quais não interessa saberem-se obra de arte, que não necessitam de qualquer indicação quanto a serem elas o que são. As que estão, ainda que temporariamente, construindo uma paisagem. A partir desta impressão decidi falar com as obras de Caldas que assim se colocam, como “obras ao ar livre”<sup>1</sup>. São estas:

*O formato cego* - 1982. Escultura instalada no Paseo de las Americas. Punta del Este, Uruguay. Ferro pintado (600x800x150cm);

*Escultura para o Rio* - 1996. Escultura instalada na Av. Beira Mar, Rio de Janeiro, Brasil. Pedra e concreto (1000x1000x600cm);

*Omkring (Around)* - 1994. Escultura instalada em Leirfjord, Noruega. Aço inoxidável (450x1800cm);

*Jardim Instantâneo* - 1989. Projeto Esculturas Urbanas. Prefeitura do Estado de São Paulo. Instalada no Parque do Carmo. Pedra e gramado;

*Espelho rápido* - 2005. Instalada na Orla do Guaíba, junto ao Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, Porto Alegre. Pedra, concreto e aço inoxidável (600x1000x2350cm).

*Espelho sem aço* – 1997. Sede do Banco Itaú, São Paulo. Aço inoxidável polido.

---

<sup>11</sup> A escolha das obras assim nomeadas “ao ar livre”, trata da conjunção de alguns fatores, como a maneira como eu, autora do texto, as reconheço, pela obviedade do fato de serem obras que estão ao ar livre, porém, mais especialmente, por seguir concordância com as obras que são abordadas no catálogo *As esculturas ao aire libre de Waltercio Caldas*. É uma relação pessoal, pois foi com um convite para escrever um texto para este catálogo que se iniciou minha conversa com Caldas. Seguir o recorte do catálogo é minha singela maneira de agradecer a sempre absoluta hospitalidade tão manifesta no artista.

*Momento de fronteira* – 2000. Itapiranga, Santa Catarina. Fronteira do Brasil com a Argentina. Aço inoxidável polido.

*Software* – 1989. Vale do Anhangabaú, São Paulo. Nove horas de exposição contínua.

Prefiro enxergar que, mesmo uma obra instalada em um fiorde bem pouco acessível e que tenha sofrido pouca ou nenhuma alteração pela mão do homem, ainda assim se estabelece como arquitetura, como casa. Ou seja, ao falar de espaço refiro-me aqui ao lugar público citadino, ou seja, aqueles cujo pensar sobre seja genuinamente arquitetônico. A cidade, ou a ideia da mesma, se preferirmos, é o local das trocas, das metamorfoses e dos fenômenos de regeneração (imagem), lugar ao qual o homem chega, carregado de si, para ser, então, tomado por outras coisas, ou pelas coisas de outros. Entendo o funcionamento da sugestão filosófica que apresento como quando o artista se coloca disposto a encontrar e ativar um espaço, transformando-o em lugar. A transmutação de espaço em lugar pode parecer simples jogo léxico, e é, mas vai além. Espaço é qualquer espaço, geografia. No entanto, no momento quando algo ali é fundado, quando nasce uma obra de arte, ele se transforma em lugar. Lugar é, então, espaço assenhoreado, específico, do qual a obra é dona, onde constrói sua morada.

*...qual o benefício mais precioso da casa, diríamos:*

*a casa abriga o devaneio, a casa protege o  
sonhado, a casa permite sonhar em paz.*

*Gaston Bachelard, 2008, p. 26*

Por ser dona do lugar, a obra tende a carregar um aspecto individual, uma maneira única de arrumar sua casa. “A função original da casa não consiste em orientar o ser para a arquitetura da construção e descobrir um lugar – mas em romper o pleno elemento, e então abrir a utopia onde o ‘eu’ se recolhe se mudando para sua casa” (Lévinas, 1990, p. 167).

Assim sendo, ambicionamos uma obra de arte que, por ser casa, é lugar aonde o visitante chega, e por ser dona, é também a responsável por ele e pelo caráter de sua hospedagem. O visitante também pode, por vezes, em qualquer ato de insurreição, tornar-se dono do espaço, também senhor de si e da obra.

Vale lembrar que, como constatação diante de uma filosofia que se mostra em eterno movimento, como a desconstrução tal qual apresentada por Jacques Derrida, é preciso deslocar-se constantemente, é preciso olhar o pensamento de todos os ângulos que se possa imaginar ter. Em um simplório “tudo depende do ponto de vista”, os personagens trocam de lugar entre si, Eu é Outro, Mesmo é Obra e ainda assim Casa. A complexidade que se

apresenta, gerando respostas complexas para questões complexas, vem encontrar, nas obras que aqui apresento, uma Interface que, se não se digo simples, para não ter ainda que lidar com as consequentes qualidades negativas que acompanham essa palavra, ao menos se dê inteira no momento em que seja vista, mas que siga nossas costas e se apresente continuamente como memória do Rosto que se traz para Casa, para Outra Casa, para a Casa de Outro.

*Casa, aba da pradaria, ó luz da tarde,  
De súbito adquires uma face quase humana.  
Estás perto de nós, abraçando, abraçados.  
(Rilke apud Bachelard, 2008, p. 27)*

É deste mesmo livro, *A Poética do Espaço*, que retiro a ideia de que “na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo” (Bachelard, 2008, p. 25), e me permito, sob esta interminável dialética, vislumbrar as obras que abordarei, como possibilitadoras de um espaço de hospitalidade absoluta. O termo hospitalidade é trazido do pensamento de Jacques Derrida a partir do significado que ele dá à ideia de acolhimento, de Emmanuel Lévinas. Hospitalidade essa que pressupõe um acolhimento imediato, irrestrito, do outro - absoluto - que se apresenta.

Ato de hospedar qual a capacidade de receber incontestavelmente o outro, num apagamento da questão e do nome, a hospitalidade absoluta parte do princípio da incondicionalidade, isto é, acolhimento prévio para alguém que não é esperado, nem fora sido convidado. A hospitalidade absoluta é aquela que acolhe o rosto. Ao estrangeiro que chega, não se pergunta nome, não se pergunta nada. A ele abrem-se as portas da casa e, para aquele que hospeda, a responsabilidade pelo Outro que chega é a marca do ato de receber. No momento em que o rosto de Outro se abre ao acolhimento do hospedeiro, este que recebe se torna responsável pelo que chega. Essa responsabilidade é “ilimitada”, e a aliança que se forma é “irresilível” (Derrida, 2004, p. 17).

Há um duplo movimento que se estabelece, e a leitura a ser feita do ato de hospedar o rosto caminha sempre ao redor de si mesma, sem retornar, entretanto, o movimento ao seu início. Tento explicar, com o peso que a declaração pode ter, de acordo com a desconstrução derridiana, que a Obra faz a Casa e é a Casa. Ainda assim, a Obra também precisa fazer-se recebida. A ideia de que o hospedeiro é o proprietário do lugar procede, mas retorna e explica: o hospedeiro é um hóspede de sua própria casa, ou seja, ele recebe desta hospitalidade que lhe é demandada a qualidade de hospedeiro, e assim sendo nomeado, ele é acolhido em si mesmo,

e o que se tem é a casa como uma “terra de asilo”, uma “locação de passagem” (Derrida, 2004, p. 58). Em devaneio, penso que qualquer ser precisa ser visto para saber-se vivo, e não ser visto implica duvidar da própria existência, em uma relação infantil quando se fecha os olhos para desaparecer. Mas nesse canto encontro uma compreensão apreensível desta qualidade passageira do Lugar de hospitalidade absoluta: a Obra é autônoma apenas quando estamos diante dela, é aí que ela existe. Seu lugar, a Casa da Casa continua lá, mas a Obra só existe quando diante dos olhos, diante do Rosto daquele hóspede estrangeiro e absolutamente desconhecido que chega. Quando este lhe dá as costas, o que ela faz é retornar para dentro de si e se tornar hóspede de si mesma.

Um lugar de hospitalidade não é necessariamente um lugar de conforto, mas um lugar no qual o indivíduo será acolhido independentemente daquilo que é, ou seja, independentemente de uma escolha de caráter, personalidade, ou como se prefira chamar a forma pela qual alguém decide se colocar no mundo. Este é, inclusive, o ponto crucial no pensamento de Lévinas e Derrida quando se trata de hospitalidade absoluta.

Nas páginas de conclusão (de *Totalité et Infinité*), a hospitalidade torna-se o próprio nome daquilo que se abre ao rosto, daquilo que mais precisamente o ‘acolhe’. O rosto sempre se dá a um acolhimento e o acolhimento acolhe apenas um rosto” (Derrida, 2004, p. 39)

Nota-se, nesta passagem derridiana, que o acolhimento é “reservado ao rosto” (2004, p. 52), ou seja, há uma questão que se coloca no instante da chegada do homem ao lugar habitado pela Obra. A Obra diz sim ao indivíduo, sim esse que pressupõe uma pergunta, obviamente, pois, como coloca ainda Derrida, “não existe primeiro sim, o sim já é uma resposta” (2004, p. 42). E o indivíduo diz sim à Obra.

Como escrever sobre aquilo que não pode ser tematizado? Para Lévinas, em *Totalité et Infinité* (1990), hospitalidade e tematização se opõem, ou seja, pode-se partir do princípio que a própria ideia de hospitalidade deve fugir da formalização, da descrição. Ouvimos o eco da desconstrução, se o próprio termo não se coloca como um paradoxo, de Jacques Derrida, filósofo cuja fala se dispõe ao lado da de Lévinas. A desconstrução, para além de ser abordada neste texto de forma epistemológica, será tangenciada como “recurso pedagógico teórico” (Derrida, 2004, p. 40). Ante o combate a qualquer privilégio gramatical ou conceitual, tal como proposto por Derrida, partiremos em simplicidade e em caráter de afinidade, afeição, pela impressão causadora da ideação desta escrita. Opto pelo termo hospitalidade, o escolhido por Derrida para tratar do pensamento iniciado por Lévinas quanto à ideia de acolhimento.

A palavra ‘hospitalidade’ vem aqui traduzir, levar adiante, re-produzir as duas palavras que a precederam: ‘atenção’ e ‘acolhimento’. Uma paráfrase interna,



também uma espécie de perífrase, uma série de metonímias expressam a hospitalidade, o rosto, o acolhimento: tensão em direção ao outro, intenção atenta, atenção intencional, *sim* ao outro. A intencionalidade, a atenção à palavra, o acolhimento do rosto, a hospitalidade são o mesmo, mas o mesmo enquanto acolhimento do outro, lá onde ele se subtrai ao tema. (Derrida, 2004, p. 40)

O desejo que se instaura a partir da possibilidade de escrever sobre obras de arte de Waltercio Caldas, no contexto aqui escolhido, o do ar livre, é o de seguir o rastro de cada uma dessas palavras. Série, metonímia, hospitalidade, rosto, acolhimento, tema, direção, outro, intenção, sim, tema. Seria necessário, entretanto, um deslocar-se absoluto, um esquecer impossível de toda relação anterior com qualquer uma delas, em um discurso infantil, tal como pioneiro, ou redundante, no passo em que repetir uma palavra até a exaustão é uma das saídas que se pode encontrar para a completa abstenção de seu significado.

Opto, inicialmente, por uma delas: hospitalidade. E lanço a pergunta, como linha. Como a instalação de uma obra de arte pode instaurar um espaço de hospitalidade? Como de costume na literatura contemporânea, parto do princípio de que essa pergunta não será respondida. O que encontraremos aqui é a mera diferença entre nada dizer e o sussurrar de algumas palavras no espaço, esperando que seu reverberar atinja um obstáculo qualquer.

Parto da ideia de que a escultura é uma barreira, algo que não se confunde com o homem. Uma escultura é uma fronteira, é do homem, mas não é humana. É carregada de humanidade, mas desta está tão distante quanto seja possível. Para que se complete o ato de hospedar, a aliança que se forma entre o hospedeiro e seu hóspede precisa ser de total distanciamento, pois misturar-se com o Outro é não ser mais capaz de suprir seus anseios. A troca de lugar é apenas absoluta se não notada pela Obra, ela, sempre, Obra. O trabalho artístico é feito de singularidades, e, assim, singular, a Obra precisa se ver. Há o orgulho do hospedeiro, o secreto e íntimo desejo de ser a última morada, ainda que seja passageira, e que volte a existir somente às nossas costas, num rastro<sup>2</sup> de memória.

Volto-me, então, ao ato de estabelecer lugar como um ato arquitetônico, já que o que aqui defendo é uma Arquitetura da Hospitalidade. Se assim me apresento, dou meu rosto, é porque acredito que a obra de arte deva ser tão habitável quanto qualquer edifício que lhe

---

<sup>2</sup> Pode-se compreender melhor o sentido da palavra rastro, neste texto, no qual me aproprio do termo levinasiano, ao se ler as palavras de Rafael Haddock-Lobo: “Esta empreitada (também nossa) [de seguir os rastros de Lévinas] insinua-se nas palavras ‘retas’ de Derrida, neste seguir rastros que o pensamento de Lévinas mostra como o único modo de vislumbrar-se o rosto do outro, demandando para isso a retidão e o acolhimento necessários à relação ética, epíteto do saber. O rastro, *la trace*, aparece junto à própria epifania do rosto do outro, início da pré-ética levinasiana: a epifania do rosto e a significação do rastro de modo algum se assemelham a um desvelamento ontológico, pois não se inserem numa ordem segundo a qual o Outro é absorvido pelo Mesmo, ao passo que a tarefa de rastrear implica um desordenamento irreversível, em que o para-além do eu de onde o rosto do outro provém aparece no rastro do absolutamente ausente. (apud Duque-Estrada, 2002, p. 119)

preceda. Com isto, obviamente, não quero dizer que uma obra precise de camas, banheiros, mesas, nem mesmo de paredes. Uma obra não precisa de nada, a não ser de poder morar e ser morada do pensamento, isto é, existir de fato. Olha-se a natureza, olha-se o vazio inerente a não-ação do homem. Não há nada em que se possa pensar. Veem-se cores, quem sabe animais, um prédio, um “cubo branco”, e nada. Nada que de fato se relacione com o estar-aí. Naum Gabo e Antoine Pevsner colocaram, no *Manifesto Realista*, que o espaço é uma profundidade constante. A obra precisa ser o aparato deste espaço, seu desvelo, sua tela, e aí sim, sua cama, sua parede, sua morada. A Obra hospeda o Rosto, a Obra hospeda o Espaço. E hospeda, sobretudo, o Pensamento. Como pensar é a única ação que nos decreta humanos, a Obra constata nossa humanidade, ao acolher, por colocar ali algo que era preciso, mas até então desconhecido, nosso pensar.

A grande questão da arquitetura, de fato, é a do lugar, do ‘ter lugar’ no espaço. O estabelecimento de um lugar que até então não existia e que é compatível com o que nele terá lugar um dia, isto é um lugar. Como disse Mallarmé, *ce qui a lieu, c’est un lieu*. Isto não é absolutamente natural. O estabelecimento de um lugar habitável é um acontecimento e, evidentemente, esse estabelecimento sempre supõe algo técnico. Inventar-se algo que já não existia até então, mas, ao mesmo tempo, há o ambiente, homem ou deus, que requer esse lugar, antes mesmo que ele tenha sido inventado ou produzido. (Derrida, *apud* Nesbitt, 2008, p.168)

Compreendo nesta declaração uma relação fronteira de aproximação/enfrentamento: o estabelecimento do lugar como compatível ao que nele terá lugar um dia. Esta frase se move e se recoloca, some e aparece, já que pressupõe um deslocamento temporal inerente ao ato, ou seja, aquilo que se coloca precisa se encaixar com o que ainda não existe. Encontrar o lugar para (de) sua Obra, para o artista, me parece ser ato que acompanha o pensamento sobre o latente. A Obra precisa ter lugar, e o lugar precisa precisar da Obra, ainda que, inicialmente, ambos sejam desconhecidos um para o Outro. É um quebra-cabeça, ou, ainda, um labirinto<sup>3</sup>. O trabalho do arquiteto não me parece ser por demais distinto. Já demos à Obra sua qualidade arquitetônica, por que não, então, ver o artista como arquiteto? Olhamos para o que diz Derrida neste sentido, e ele, por sua vez, olha para Aristóteles e recoloca o arquiteto (*architekton*) como aquele “que conhece a origem das coisas” (Derrida, *apud* Nesbitt, 2008, p.167). Hoje, após a tradição estética dos dois últimos séculos, a frase tem um peso diferente daquele de quando Aristóteles a proferiu. Coisa, Origem, mesmo o ato de conhecer algo têm pressupostos indefectíveis. Escavo, pois, estas palavras de seus sobrepostos, e as coloco tais

<sup>3</sup> Derrida pensa sobre o que Nesbitt chama de “arquétipo do labirinto” (2008, p. 165), como uma situação espacial incompreensível, inalcançável. “(...) a linguagem é um caminho e, portanto, sempre teve certa relação com a habilidade e com a arquitetura. Esse constante ‘estar em movimento’, a habitabilidade do caminho que não nos oferece qualquer saída, enreda-nos em um labirinto sem nenhuma escapatória, mais precisamente, em uma armadilha, um dispositivo planejado como o labirinto de Dédalo de que fala James Joyce.”

como são, de frente, e no instante que as leio: o arquiteto é aquele que sabe de onde algo vem. Algo e Onde, Coisa e Lugar. Algo e Coisa, Onde e Lugar. Algo e Lugar, Onde e Coisa. O arquiteto é, enquanto e como artista, aquele que busca estabelecer uma relação, independentemente de qual seja, entre o Espaço e a Obra.

Submeter a perspectiva de Derrida sobre a hospitalidade absoluta ao universo da arte exige certo “ecletismo teórico”. Optar por falar sobre uma obra de arte deve partir do princípio básico do interesse que ela me desperta, e não de qualquer possível questão que permeie meu pensamento antes de meu encontro com ela. Retorno, mas a cada retorno me permito, e assim me escoro na marca derridiana, chegar a um ponto de partida diferente. O pensamento existe, chega nas obras, sente-se em Casa, retorna. Mas são elas que ficam, como canto de sereia. Com elas mergulho, mas não desfaleço. Vou apenas morar em Outro Lugar.

No âmbito de uma postura mais específica, esta dissertação é uma proposta de investigação e leitura do pensamento plástico de Waltercio Caldas, demarcada pela aproximação da teoria da hospitalidade absoluta, segundo Jacques Derrida. Tal abordagem ambiciona refletir sobre o campo das esculturas instaladas em espaços públicos, enfatizando suas distintas contribuições do que se poderia denominar de “fundação de espaços hospitaleiros” - como se houvesse em suas obras a tentativa de desatar os nós entre as palavras *lugar* e *espaço*.

A ideia primeira de nossa proposta é a de que, nas cinco obras que aqui serão tratadas (*O formato cego, Escultura para o Rio, Omkring, Jardim Instantâneo, Espelho rápido, Espelho sem aço, Momento de fronteira e Software*), Caldas nos oferece um pensamento genuinamente arquitetônico, pois, de acordo com o que escuto quando as vejo, cumprem a longa tradição da ideia de cidade tão bem manifesta pela palavra arquitetura: recorte espacial, ou ainda, sobreposição de espaços para onde se dirigem os homens em busca de acolhimento. Mesmo as obras de Caldas que se encontram fora das áreas urbanas afirmam a ideia de cidade a partir da noção de que aquele que chega merece ser absolutamente acolhido antes mesmo de dizer seu nome.

## Parte I – Às costas da catedral<sup>4</sup>

### Capítulo I – A casa e a origem

#### 1.1 – A casa enquanto lugar de acolhimento

*Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa.*

*Bachelard, 2008, p. 25.*

A casa. A cabana. A morada. A residência. A obra de arte. São tantas as maneiras de nos referirmos ao mesmo lugar. A obra de arte enquanto casa. Este texto, ao que me parece, é o ato de desossar as mesmas coisas, nelas mesmas, como se não houvesse estrutura capaz de estabelecer redes de aproximação entre palavras, carregadas de significados distintos, que ao final, nomeiam, para mim, a mesma coisa – esta coisa sem nome a qual chamamos “sentir-se em casa”.

Como se tece essa sinonímia invisível entre a casa e a obra de arte? Através da qualidade hospitaleira de ambas. Veremos, mais adiante, o que caracteriza a hospitalidade, porém, por hora, podemos deixar uma mancha sobre esta palavra e seguir pensando em como o indivíduo pode nelas residir.

Partamos de dois princípios básicos:

- 1) Nem toda construção é uma casa
- 2) Não se pode residir em qualquer obra de arte.

Nesse ponto, há um desejo intrínseco de estabelecer todas as relações que desejo assim, pontuando, numerando, pensando que o embate imediato com proposições enumeradas já traria a chave para a compreensão individual do nosso assunto. Porém nada é tão epidérmico. Então segue a pergunta: por que não?

O que caracteriza uma casa? É a primeira pergunta que tentaremos responder, ou ao menos traçar rastros para que o leitor possa acompanhar uma rama de raciocínios e encontrar

---

<sup>4</sup> O título deste capítulo faz referência ao meu trajeto acadêmico. Se refaço meus passos, mirando a trilha cujo algumas migalhas foram comidas pelos pássaros, sopradas pelo vento, reencontro-me com o livro *Grandes Catedrais*, de Auguste Rodin (2002), com o qual me deparei em meados da graduação e a partir do qual comecei a pensar arquitetura de outra forma. Foi este livro, ainda, que me levou a outro, ainda mais significativo em minha pesquisa: *Auguste Rodin*, de Rilke (2003), a partir do qual descobri o “círculo de solidão” de algumas obras de arte e comecei a dar voz a atual pesquisa.

um eco de resposta. Para nos acompanhar neste caminho, temos dois livros base: *A poética do Espaço*, de Gastón Bachelard (2008), e *Totalité et Inifnit*, de Emmanuel Lévinas (1990).

Em seu livro *A poética do espaço*, Gaston Bachelard apresenta a casa enquanto lugar no qual se pode sonhar, devanear<sup>55</sup>. Esta possibilidade está, segundo o autor, diretamente vinculada à ideia de proteção, posto que é neste lugar ao qual se chama casa que o indivíduo é capaz de se sentir seguro o suficiente para dar espaço aos seus pensamentos, lembranças e sonhos (p. 24). A estes devaneios, Bachelard dá a importância de serem os “valores que marcam o homem em sua profundidade” (p. 26). Considerando tamanha atribuição, voltemos nossos olhos de memória para aquilo que significa a casa: lugar de proteção onde há espaço para as manobras necessárias para que o indivíduo construa-se enquanto tal.

Como dito na epígrafe deste capítulo, “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (Bachelard, 2008, p. 25). Há uma distinção entre a realidade e a virtualidade da casa, ainda segundo Bachelard, diferença crucial para a compreensão que buscamos da leitura das obras de Caldas enquanto casa. O próprio artista, em entrevista concedida a mim, quando questionado sobre a viabilidade de compreendermos suas obras enquanto casas, responde:

Existe a casa que é a nossa casa, existe a casa que é até onde o olhar alcança, existe o nosso pequeno universo, e cada um desses lares nos dá um determinado tipo de aconchego diferente. (...) A escultura é o ar e ao mesmo tempo o lar desse confim, é o centro desse confim. (Caldas *apud* Albertim, 2011, p. 77)

Mais adiante, na mesma entrevista, ele cita um livro de ficção científica, *Estação de trânsito*, que fala de um menino que vê uma casa em um descampado, e a partir da percepção de uma opacidade distinta nesta casa, descobre que ela é, na verdade, uma casa sem dentro, uma estação de trânsito para viajantes intergalácticos que é mimetizada na forma das casas comuns ao planeta na qual se encontra. E em relação a esta casa, ele continua:

De certa forma essa casa hipotética, casa que é e não é ao mesmo tempo, tem muito a ver com o que você está falando, essa hipótese de uma casa, hipótese de um lugar, lugar que, por ser hipotético pode ser imaginário ao mesmo tempo, e por ser imaginário pode ser real na maneira de se experimentar o lugar. Eu acho que a escultura, pelo menos a minha escultura, tem um pouco da história dessa casa: a vontade de querer criar um lugar que, sendo um parêntese no espaço, possa comportar uma experiência humana quase lírica e quase possível de ser experimentada como se fosse real. O limite entre uma experiência real e uma

---

<sup>55</sup> ...qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhado, a casa permite sonhar em paz. Gaston Bachelard, 2008, p. 26.

experiência irreal que o espaço sugere, se for hipoteticamente considerado, é a situação que eu tento um pouco encontrar com minhas esculturas. (idem, p. 78)

Seria possível pensar, então, que a obra-Casa de Caldas, como catalizadora de uma experiência humana quase lírica. Segundo Hölderlin “o estilo é lírico quando a intuição intelectual é mais subjetiva e a separação surge, predominantemente, das partes concêntricas, como na *Antígona*” (1994, p. 59). Ainda de acordo com ele, a poesia ressona, ou seja, é garantida pela condição musical da sonoridade – ritmo. A possibilidade de entendê-la como lírica se dá na concentricidade das respostas dos dois instantes, que explicitam a condição anti-rítmica da continuidade literária (musical), ou seja, início e fim se libertam da cronologia para tornarem-se meros planos de fundo para os acontecimentos. Se tomamos o lírico como intuição intelectual subjetiva, podemos estabelecer o seguinte raciocínio: temos, como apreensão pelo senso comum, o costume de dar à razão o estatuto daquilo que é apenas pensado, não passando pelos sentimentos, criando um elo direto entre o exterior e a compreensão objetiva. O que viria a ser, portanto, uma intuição intelectual subjetiva? O acolhimento dos sentidos pela razão. Aquilo que nos faria, empiricamente, saber que sabemos unicamente como nós: subjetivamente, ou seja, enquanto indivíduos. Intuição, pois a absoluta subjetividade é inefável.

A realidade da casa, a casa real, para além, obviamente, da construção física, é fruto do uso, do cotidiano, doa gestos que marcam as ações do indivíduo a partir do constante embate com os limites e vazios daquele espaço. Ainda que física, pode se transformar em um acontecimento poético:

A casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. Após vinte anos, apesar de todas as escadas anônimas, redescobriríamos os reflexos da “primeira escada”, não tropeçaríamos num degrau um pouco mais alto. Todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ser.  
(Bachelard, 2008, p. 33)

Há uma beleza emocionante nestas palavras. Aí se vê a casa real agindo, transformando o indivíduo, criando novas leituras e embates entre ele e o espaço ao seu redor.

A casa virtual é um desdobramento. Todos temos nossa casa natal, e a casa virtual é o resultado da presença interna desta casa em relação à casa real onde habitamos no presente. A casa virtual nasce da necessidade intrínseca ao homem de construir seu abrigo e é proporcional à sua capacidade de se sentir abrigado, é, como já foi dito, uma dialética interminável onde “o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo” (Bachelard, 2008, p. 25). Ela é basicamente fruto da imaginação, que faz crescer paredes, subir escadas, existe no imaginário e diversas vezes traz à tona a sensação de estranhamento, não-reconhecimento,

pois apesar de ser um desdobramento da casa natal, ela acomoda em si as impressões infantis, as quais, quando em embate com a casa real, fazem com que o indivíduo sintam-se por vezes deslocado e estranho ao ambiente no qual se encontra – a mudança da estrutura interna gera alterações na compreensão das estruturas externas.

Apesar de, neste ponto, a escrita que aqui se forma parecer estar tomando ares de psicologia da arquitetura, não é esta a abordagem a que procuro, muito pelo contrário. Não pretendo examinar as decorrências das mudanças estruturais do indivíduo e seu entorno, sequer fazer uma leitura dos desdobramentos do embate com uma obra de arte. Não é esse meu objetivo. O que busco aqui é compreender o que acontece com algumas obras de arte que conseguem nos acolher, fazer com que nos sintamos “em casa”. Lido com a ideia de casa enquanto espaço realmente habitável. Tendo, da palavra habitar, tomado seu sentido heideggeriano encontrado no texto *Construir, habitar, pensar* (1954).

Aqui cabe um parêntese. Esta não é uma dissertação de filosofia. Conquanto tenha escolhido basear o texto em livros de filósofos, partimos sempre do princípio que o que nos interessa primordialmente é a obra de arte. Há palavras, entretanto, que auxiliam mais do que outras na compreensão e desenvolvimento do pensamento que buscamos estruturar, e, talvez por minha formação não abranger arquitetura, os textos filosóficos falaram melhor comigo do que os de teoria da arquitetura. Sei, entretanto, que tampouco sou filósofa. Perdida no não-espaço no qual me encontro, optei, arriscadamente, por tangenciar temas caros à ambas ciências. O que se deu durante o processo de escrita foi o desenhar de um caminho natural entre os textos lidos e escolhidos, uns sempre me levavam aos outros, e este fato, reconfortante, me deu chances de seguir adiante. Meu conhecimento sobre Derrida, Lévinas, Bachelard, Heidegger, é o de uma leitora interessada, acometida por impulsos de escrita do quando em contato com extratos específicos de obras vastas e muito complexas. Peço licença para fazer uso destes extratos, relacionando-os, desenvolvendo-os, mas tendo em mente que o contorno que se faz é muito mais fruto de meu interesse pessoal do que de conhecimento da história da filosofia e da arquitetura.

Habitar, para Heidegger<sup>6</sup>, é a maneira do homem estar no mundo e é um conceito que está intimamente ligado à ideia de segurança. Habitar é o que caracteriza a humanidade do

---

<sup>6</sup> Quanto a Heidegger e o conceito de habitar, li os textos: *Construir, habitar, pensar* (Heidegger, 1954), *O fenômeno do lugar* (Norberg-Sculz, C. *apud* Nesbitt, 2008, p. 443), *O pensamento de Heidegger sobre arquitetura* (*ibidem*, p. 461), *Uma leitura de Heidegger* (Frampton, Kenneth *apud* Nesbitt, 2008, p. 473), Simmel e Heidegger (Puls, Maurício, *Arquitetura e Filosofia*, p. 453 São Paulo: Annablume, 2006) e *Habitar a terra*

indivíduo, o que o torna homem, que o difere do resto do mundo. É a linha, a fronteira entre o exterior e o interior, está tão intimamente ligada à construção do ser que Heidegger desenvolve sua teoria a partir de uma leitura etimológica da palavra, vinculada ao verbo ser: “Então, o que significa *ich Bin* (eu sou)? A antiga palavra *bauen*, com a qual tem a ver *bin*, responde: *ich bin, du bist*, quer dizer: eu habito, tu habitas. O modo como tu és e eu sou, a maneira pela qual nós, os seres humanos *somos* na terra é *buan*, o habitar”. (Heidegger, 1954, p. 147).

O sentido heideggeriano no habitar é o que nos orienta durante a escrita, como o trazer-se a um abrigo, a estar em paz e protegido, a poder demorar-se. Ao falar sobre arte, há em mim uma sombra poética, algo que busca uma correspondência estética entre o objeto visto e a maneira pela qual opto falar sobre ele. Em Heidegger, encontro a licença. Não seria uma abordagem religiosa, no sentido político da palavra, mas, dada à importância que viabilizamos ao silêncio como espaço de reverberação das compreensões, é natural que o estado de graça buscado pela maior parte das religiões nos venha à mente. A partir do momento em que Heidegger caracteriza o mundo como “a casa onde habitam os mortais” (Schulz *apud* Nesbitt, 2008, p. 448), encontramos a brecha para as palavras que seguem. No segundo capítulo desta primeira parte, abordaremos mais profundamente a leitura heideggeriana do verbo construir (intimamente ligado ao habitar), por hora, vale apresentar o quaterno<sup>7</sup> heideggeriano, para preparar o leitor para a leitura do referido capítulo.

Heidegger sugere uma separação da existência em quatro partes: terra, céu, seres mortais e seres divinos. O mundo é aquilo que está entre o céu e a terra, a humanidade do homem é relacionada a sua capacidade de construir, ele é homem pelo ato de habitar e a divisão entre seres mortais e divinos me parece uma leitura figurativa para toda a dimensão do que seja sagrado. Para ser, ou seja, para habitar, o homem deve ser capaz de construir resguardando as qualidades do quaterno naquilo que constrói.

---

(Brasil, Luciano de Faria in Tutikian, Cristiano (org.) *Olhares sobre o público e o privado*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008 p. 217).

<sup>7</sup> Apesar da Academia Brasileira de Letras considerar que a palavra quaterno é um adjetivo, preferi manter a tradução do termo tal qual encontrada no texto e Norberg-Schulz (O pensamento de Heidegger sobre a arquitetura, *apud* Nesbitt, p. 462). Quaterno, como aqui cito, vem do latim *quadrum* e refere-se ao quatro. "Mas Heidegger usa um termo mais falante: *das Gevierte*, onde se entende certamente quatro– mas onde os quatro, de imediato, são reunidos sobre aquilo que os mantém unidos (*Ge-*)"; (Heidegger, 1976, p. 24).



Ter-que-corresponder à interpelação da verdade do ser significa, pois, um *ter-que-habitar* neste mundo. Habitar, como visto, no sentido essencial de proteger, resguardar, cuidar. Habitar no sentido de demorar-se neste mundo, deixando as coisas serem coisas, cultivando as que crescem e edificando as que não crescem. “Habitar como resposta silenciosa à evocação do ser, salvando a terra, acolhendo o céu, aguardando os deuses e acompanhando os mortais”. (Heidegger, *apud* Brasil, p. 230).

Tendo aclarado o sentido que queremos à palavra habitar, podemos retomar a trilha inicial e perguntar: habitar onde? Na Casa.

\*\*\*

*“em segurança, em segurança”, suavemente bate o pulso da casa.*

*Virginia Woolf, Casa assombrada.*

*Exister signifie dès lors demeurer.*

*Lévinas, 1990, p. 166.*

Dizíamos que “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” (Bachelard, 2008, p. 25), já definido o que pretendemos com o uso do verbo habitar, voltemos ao que buscamos nomear como casa. Se assim é, se todo espaço onde se possa habitar, ou seja, sentir-se acolhido, seguro, onde podemos nos demorar, pousar, a casa nada mais seria do que o lugar onde podemos habitar. Para o texto que propomos, vislumbramos as obras de Caldas como casas, como lugares onde podemos habitar, onde encontramos nossa humanidade, onde nos fazemos indivíduos, acolhidos irrestritamente pela absoluta hospitalidade daquela construção.

O papel privilegiado da casa não consiste em ser o objetivo da atividade humana, mas em ser a condição, e, nesse sentido, o começo. O recolhimento necessário para que a natureza possa ser representada e trabalhada, para que ela se desenhe somente como mundo, se realiza como casa. O homem está no mundo como chegando nele a partir de um domínio privado; de uma casa sua, para onde ele pode, a qualquer momento, se retirar. Ele não chega de um espaço intersideral de pertencimento anterior e a partir do qual ele iria, a todo momento, recomeçar uma aterrissagem perigosa. E não se encontra brutalmente arremessado. Simultaneamente dentro e fora, ele vai para fora a partir de uma intimidade. Por outro lado essa intimidade se abre em uma casa, a qual se situa nesse fora. A residência, como construção, pertence em efeito a um mundo de objetos. Mas esse pertencimento não anula o fato de que toda consideração de objetos – sejam eles construções – se produzem a partir de uma residência. Concretamente, a residência não se situa no mundo objetivo, mas o mundo objetivo se situa em relação a minha residência. O sujeito idealista que constitui a priori seu objeto e mesmo o lugar onde ele se encontra, não os constitui,

rigorosamente falando, a priori, mas mais precisamente “après coup”<sup>8</sup>, depois de ter residido, como ser concreto, nele, superando o saber, o pensamento e a ideia onde o sujeito irá, “après coup”, encerrar o acontecimento de residir, que não tem medida comum com o saber. (Lévinas, 1990, p. 164)

Lévinas parte do princípio de que a casa tem um papel privilegiado e este papel é o de condicionante da atividade humana, isto é, o de começo da mesma. A partir da casa o homem se faz humano, a casa é o determinante do seu “ser-no-mundo”. Há algo que faz com que o indivíduo priorize sua compreensão de mundo a partir da sua noção de casa. Há a casa real, a casa virtual, a casa natal. A casa é nosso primeiro universo, a casa é o espaço primordialmente habitado por nós. Lévinas, assim como Bachelard, coloca a casa natal como base para a construção da compreensão de mundo (do ver, diríamos), já que o mundo objetivo resulta da leitura que faço de minha residência (casa).

O isolamento da casa não suscita magicamente, não provoca “quimicamente” o recolhimento, a subjetividade humana. É preciso inverter os termos: o recolhimento, obra de separação, se concretiza como existência na residência, como existência econômica. Porque o eu existe no recolhimento, ele se refugia empiricamente na casa. A construção não toma esse sentido de residência senão pelo recolhimento. (Lévinas, 1990, p. 164)

Deparamos-nos com a distinção a fazer entre dois termos: recolhimento e acolhimento. O recolhimento, segundo Lévinas, é a definição primeira da subjetividade humana. O ato de recolher-se é o que dá espaço à concretização da existência. “O eu existe no recolhimento, ele se refugia empiricamente na casa”, ou seja, a casa, ao ser lugar de acolhimento, permite que o ser se recolha em si e viabilize sua existência. Vale ressaltar que ambos os conceitos estão intimamente ligados. “O recolhimento, no sentido corrente do termo, indica uma suspensão das reações imediatas que solicita o mundo, em vista de uma maior atenção a si-mesmo, as suas possibilidades e à situação” (Lévinas, 1990, p. 164). Se me retiro agora deste texto, passo os olhos da memória por umas das obras que decidimos abordar aqui, imediatamente assim me suspendo, me coloco de forma conscienciosa no intervalo entre o inspirar e o expirar e decido que elas, assim como casa, são possibilitadoras do meu recolhimento. O recolhimento só é possível se nos sentimos acolhidos. “O recolhimento se refere ao acolhimento” (Lévinas, 1990, p. 165).

---

<sup>8</sup> Optamos por manter a expressão “après coup” no original com o intuito de ressaltar seu sentido. Compreendo que esta expressão seja utilizada no texto segundo seu caráter psicanalítico. O “après-coup” é uma expressão freudiana, relida ainda por Lacan, e parte do alemão “Nachträglichkeit”. Trata de uma nova dimensão que um acontecimento pode ter a partir de novos acontecimentos futuros, ou seja, há acontecimentos, ou impressões, que podem não adquirir todo seu sentido senão em um tempo posterior, eles podem tomar um novo sentido, já que cada novo acontecimento reorganiza todos os anteriores. Derrida foi um grande apreciador desse conceito. Disponível em: <http://www.cbpp.org.br/nachtraeglichkeit.pdf> Acesso em: 23/03/2012.

Gostaria de finalizar esta etapa com uma citação de Lévinas que resume, magistralmente, a relação que pretendo traçar entre a casa, o habitar na casa, a humanidade do indivíduo, o recolhimento e o acolhimento (este enquanto hospitalidade):

Residir não é precisamente o simples fato da realidade anônima de um ser arremessado na existência como uma pedra que lançamos para trás de nós. É um recolhimento, uma volta para si, um retirar-se em si mesmo, como em uma terra de asilo; que responde a uma hospitalidade, a uma espera, a um acolhimento humano. Acolhimento humano onde a linguagem que se cala se torna uma possibilidade essencial. (...) A separação que se concretiza através da intimidade da residência desenha novas relações com os elementos.  
(Lévinas, 1990, p. 166-167)

A obra de arte enquanto casa é um fenômeno de regeneração.

## 1.2 – A arquitetura enquanto feito humano

Tratemos agora de uma fenomenologia da arquitetura<sup>9</sup>. Digo fenomenologia da arquitetura, pois pretendo, neste tópico, desenvolver o assunto superficialmente abordado no anterior, sobre o verbo construir, novamente no sentido heideggeriano. Além dos textos que abordam Heidegger, já citados, nesta parte faremos uso também de “Uma arquitetura onde o desejo pode morar”, de Jacques Derrida (*apud* Nesbitt, 2008, p. 165). Neste texto, em verdade uma entrevista, Derrida parte da premissa de que a arquitetura não é a representação de algo, e sim algo que se relaciona diretamente com a linguagem e o pensamento. É importante citar que, na entrevista, Derrida remete-se por várias vezes a Heidegger. Ambos os filósofos relacionam a arquitetura e a escritura. Não seria a capacidade de registrar a própria história um referencial único de nossa humanidade?

Poder-se-ia dizer que não há nada mais arquitetônico e, ao mesmo tempo, nada menos arquitetônico do que a desconstrução. O pensamento arquitetônico só pode ser desconstrutivo neste sentido: como tentativa de visualizar o que estabelece a autoridade da concatenação arquitetônica na filosofia. Dito isso, podemos voltar ao que relaciona a desconstrução com a escritura: a sua espacialidade, o pensamento concebido como um caminho, como abertura de uma trilha que inscreve os seus rastros sem saber exatamente aonde eles vão levar. Assim pensando, é possível dizer que abrir um caminho é uma escritura que não pode ser atribuída nem a Deus nem ao homem nem ao animal, uma vez que ela designa, em um sentido muito amplo, o lugar a partir do qual esta classificação – homem/Deus/animal – se constitui. Essa escritura é, na verdade, como um labirinto, pois não tem começo nem fim. Nela,

<sup>9</sup> “Norberg-Schulz identifica o potencial fenomenológico na arquitetura como capacidade de dar significado ao ambiente mediante a criação de lugares específicos. O teórico introduz a antiga noção de *genius loci*, isto é, a ideia do espírito de um determinado lugar (que estabelece um elo com o sagrado), que cria um ‘outro’ ou um oposto com o qual a humanidade deve defrontar a fim de habitar. Ele interpreta o conceito de habitar como estar em paz num lugar protegido. Assim, o cercamento, o ato de demarcar ou diferenciar um lugar no espaço se converte no ato arquetípico da construção e a verdadeira origem da arquitetura” (Nesbitt, 2008, p. 443). Ainda que venhamos a desenvolver e aprofundar a relação entre lugar e espaço na segunda parte deste capítulo, optamos por utilizar esta citação para esclarecer o que definimos como fenomenologia da arquitetura.

estamos sempre ‘em movimento’. A oposição entre tempo e espaço, entre tempo do discurso e espaço do templo ou da casa não tem mais nenhum sentido. Vive-se na escritura e escrever é um modo de vida.  
(Derrida, *apud* Nesbitt, 2008, p. 168-169)

Qual a necessidade de estabelecermos a humanidade da arquitetura? Tanto se pensa sobre o lugar desta disciplina/ciência/arte, e a própria relação arte/arquitetura já daria por si só uma dissertação. Aqui, por termos especificamente o intuito de abordar as obras de arte de Caldas enquanto lugares de hospitalidade, o que me interessa é irradiar o caráter humano da arquitetura, isto é, perguntar: é a arquitetura que nos faz indivíduos? Vamos percorrer a trilha derridiana.

A escritura é o caminho, a trilha sem fim que constitui a classificação homem/Deus/animal. A desconstrução tem por princípio questionar os pares conceituais, poderíamos pensar em homem/Deus, homem/animal, Deus/animal, ou seja, não adianta pensar que há uma solução para a dicotomia, ou sequer pensar se há uma dicotomia, já que o intuito é desfazer a leitura destes pares, desmembrá-los e parar de encará-los como se fossem algo inerente à linguagem, e não uma “construção”. O que podemos dizer é que a escrita é anterior a isso, é ela quem viabiliza isso. Heidegger coloca: “O homem se comporta como se *ele* fosse criador e senhor da linguagem, ao passo que *ela* permanece sendo a senhora do homem” (Heidegger, 1954, p. 1)

Assim como a escrita, a linguagem também é um caminho. Caminho, trilha, rastro, labirinto. Todas as palavras são utilizadas por Derrida para descrever o movimento do pensamento, para mim, do humano, e ele enfatiza: “procuro expor o problema da arquitetura como uma possibilidade do próprio pensamento, que não pode ser reduzida à categoria de representação do pensamento” (*apud* Nesbitt, 2008, p. 166).

Uma das maneiras de se compreender a fenomenologia da arquitetura é a partir da problemática da comunicação. O arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa parte do ponto de vista fenomenológico para pensar a perda da capacidade de comunicação da arquitetura. Parte, influenciado por Heidegger e Bachelard, da noção de casa enquanto “ferramenta mítica com a qual procuramos dar à nossa existência passageira um reflexo de eternidade” (*apud* Nesbitt, 2008, p. 482). Separei um trecho de seu texto, intitulado “A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura”, para auxiliar no entendimento da humanidade na arquitetura, desta disciplina enquanto o que cataliza a nossa humanidade e a garante, sendo fruto da ação do homem e cujo fruto, a casa, seja o que permite a nossa existência:

A arquitetura é uma expressão direta da existência, da presença humana no mundo. É uma expressão direta no sentido de que se baseia em grande parte numa

linguagem do corpo da qual nem o criador da obra nem a pessoa que a vivencia estão conscientes.

Os tipos de experiência listados a seguir poderiam perfeitamente fazer parte dos sentimentos primordiais gerados pela arquitetura:

- . a casa como um signo de cultura na paisagem, a casa como uma projeção do homem e um ponto de referência na paisagem;
- . acercar-se de um edifício, reconhecer uma habitação humana ou uma determinada instituição na forma de uma casa;
- . entrar na esfera de influência de um prédio, pisar em seu território, estar perto do edifício;
- . ter um teto em cima da cabeça, estar abrigado e à sombra;
- . entrar na casa, atravessar a porta, cruzar a fronteira entre exterior e interior;
- . chegar em casa ou entrar na casa para uma finalidade específica; expectativas e satisfação, sensação de alienação e familiaridade;
- . estar em um aposento da casa, sensação de segurança, sensação de intimidade ou isolamento;
- . estar na esfera de influência dos pontos de convergência da construção, como a mesa, a cama ou a lareira;
- . deparar com a luz ou a escuridão que domina o espaço, o espaço de luz;
- . olhar pela janela, a ligação com a paisagem.

Eu acho que a sensação de solidão é um dos sentimentos básicos proporcionados pela arquitetura, assim como as do silêncio e da lua às quais se referem com frequência os textos de Louis Kahn. (*apud* Nesbitt, 2008, p.487)

Como se, a partir da arquitetura e por conta dela, sem que precisasse dar-se conta racionalmente disso (vide a casa imaginária), o homem encontrasse seu abrigo, seu lugar de acolhimento, de hospitalidade, e, por conta da segurança daí resultante, pudesse dizer seu nome.

Construir. Já estudamos, no primeiro capítulo, o sentido heideggeriano da palavra habitar. Heidegger inicia a conferência que resultou no texto aqui citado, dizendo que “Parece que só é possível habitar o que se constrói. Este, o construir, tem aquele, o habitar, como meta” (1954, p. 1). Apesar de colocar entre os dois conceitos uma espécie de relação de causalidade, um pouco mais adiante ele explica como as duas palavras têm bases comuns, e, ainda para além de uma leitura etimológica, como elas *devem* significar a mesma coisa. Ele ressalta que, apesar da habitualidade da língua ter retirado estas palavras uma de dentro da outra, elas são (aqui nos valem do uso da desconstrução para expressarmos a complexidade da relação entre ambas as palavras, pelo fato de elas já terem sido nomeadas como distintas, para agora serem dadas como semelhantes, e para que, em breve, sejam novamente separadas) a mesma.

A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que habita. A palavra *bauen* (construir), porém, significa ao mesmo tempo: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha. Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos. No sentido de proteger e cultivar, construir não é o mesmo que produzir. A construção de navios, a construção de um templo, produzem, ao contrário, de certo modo a sua obra. Em oposição ao cultivo, construir diz edificar. Ambos os modos de construir - construir como cultivar, em latim, *colere*, cultura, e construir como edificar construções, *aedificare* - estão contidos no sentido próprio de *bauen*, isto é, no habitar. No sentido de habitar, ou

seja, no sentido de ser e estar sobre a terra, construir permanece, para a experiência cotidiana do homem, aquilo que desde sempre é, como a linguagem diz de forma tão bela, "habitual". Isso esclarece porque acontece um construir por detrás dos múltiplos modos de habitar, por detrás das atividades de cultivo e edificação. Essas atividades acabam apropriando-se com exclusividade do termo *bauen* (construir) e com isso da própria coisa nele designada. O sentido próprio de construir, a saber, o habitar, cai no esquecimento.

(Heidegger, 1954, p. 1)

O homem é à medida que habita. Eu sigo: o homem é à medida que constrói, e à medida que habita naquilo que constrói. Este verbo, *bauen*, construir, tem em sua raiz a noção do habitar, pois diz: permanecer, morar. De-morar. Aqui notamos como é clara a maneira pela qual duas palavras podem construir sua história, e como é preciso que sejam pensadas em todas as direções, sentidos, até que seu significado "usual" seja desmanchado, desconstruído, para que daí, então, uma nova leitura se forme. É um jogo. Eu, particularmente, a partir do meu discurso, elaboro a ideia de que o indivíduo, assim feito pela escrita, é aquele que constrói – permitindo que sua construção alcance o florescer, isto é, permitindo que a existência contida em latência na semente de sua própria ideia transforme-se em acontecimento nomeável e pronto (lugar) – uma habitação, uma casa, uma morada de hospitalidade.

Como escreveu Waltercio Caldas, “não houvesse o simples objeto e a invenção do espelho exauria a humanidade”.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Caldas, 2006, p. 8

## Capítulo II – Além do abismo: a transmutação do espaço em lugar.

*Talvez seja essa fundação, a possibilidade de fundar um espaço, o que  
mais me interessa nas esculturas públicas.*

*Waltercio Caldas*

*O sentido: fazer constar nos objetos sua capacidade inicial de  
aparecer.*

*Caldas, 2006, p. 31*

Um dos sentimentos mais interessantes durante o processo de escrita de um texto acadêmico se dá quando compreendemos um instante de leitura e, a partir dele, supomos uma ideia. Continuando os estudos, vemos que esta ideia está impressa em outros textos, segue uma trilha, deixa rastros, desdobra-se em uma série de novas aberturas, cria pontes, ultrapassa vazios. Assim aconteceu com a ideia da transmutação do espaço em lugar a partir da instauração de uma obra de arte. Meu percurso pessoal, neste sentido, teve início quando, durante a pesquisa para o trabalho de conclusão da graduação, me deparei com uma declaração de Waltercio Caldas, em uma entrevista concedida a Sônia Salsztein. Foi a primeira vez que li e consegui, através da leitura, organizar a sensação recorrente que tinha diante de algumas obras de arte, em essência, das obras de Caldas, quanto ao ato de criar um lugar.

Objetivamente, nunca se trata de fazer uma escultura, mas de criar um lugar, de fundar uma possibilidade para o local em que a escultura surja como parte dele... entre uma praça e um lugar indefinido qualquer da cidade, prefiro o último... todas as minhas peças públicas constituíram seus lugares, criaram suas próprias “condições de uso”, em lugares não marcados previamente por qualquer determinação específica de uso. Sempre penso na produção de um trabalho mais como produção de ambiente do que de esculturas. É claro que a escultura é o núcleo que irradia essa possibilidade de local, mas sempre espero que ela se confunda com o lugar que ocupa. (Caldas *apud* Salsztein, 2005, p. 232)

Foi por conta desta citação que percebi que havia, sim, uma diferença entre as palavras “espaço” e “lugar”, quase um nó metafísico que me dispus a desatar. E, após ter desvelado o cerne de meu interesse, encontrei eco e voz em vários outros textos, dentre eles o de Jacques Derrida, citado na Introdução, que indicou meu caminho até o mestrado de arquitetura.

Voltando para o texto de Caldas, gostaria de chamar atenção para um ponto específico: o termo “possibilidade”. Caldas diz que se interessa por fundar uma “possibilidade” de lugar.

Penso ser interessante, ainda mais vindo de um artista cujo pensamento segue tal clareza, pensar o lugar já estabelecido enquanto possibilidade. Então a escultura não é o lugar, ela funda o lugar e este lugar-resultado é uma possibilidade que, creio, depende invariavelmente da presença de Outro, já que existem tantas casas quanto indivíduos, e cada indivíduo criará sua casa possível.

Durante as leituras, outra marca recorrente vinha à tona: a percepção de que a obra é anterior a si mesma, isto é, ela advém da paisagem, ela nasce das demandas latentes do espaço onde será inserida. O espaço já contém o lugar e, citando Norberg-Schulz, “O propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se lugar, isto é, revelar seus significados presentes de modo latente no ambiente dado” (*apud* Nesbitt, 2008, p. 454). A obra de arte enquanto casa (arquitetura) é a ferramenta, o instrumento, que permite, através de sua instauração, que a mudança aconteça. Há ainda outra citação, do mesmo autor, que gostaria de compartilhar:

Uma localização ou um ‘espaço vivido’ costuma ser chamado de *lugar*, e a arquitetura pode ser definida como a *produção de lugares*. Em um de seus últimos ensaios, ‘Arte e espaço’, Heidegger analisa mais detalhadamente a natureza dual da espacialidade. Afirma, primeiramente, que a palavra alemã *Raum* (espaço) origina-se de *räumen*, isto é, ‘ato de liberar lugares para a morada dos homens’. ‘O lugar abre uma região, ao reunir coisas que a ela pertencem conjuntamente’. ‘Teríamos que aprender a reconhecer que as coisas são elas mesmas os lugares e não pertencentes a um só lugar’. Segundo, os lugares são encarnações por meio de configurações escultóricas. Essas encarnações são os caracteres que constituem o lugar. A corporificação escultórica é, portanto, a ‘encarnação da verdade do Ser numa obra que funda seu lugar’. (p. 469)

Sendo o ‘espaço vivido’ outra maneira de nomear o lugar, Norberg-Schulz faz a ponte<sup>11</sup> com a humanidade esperada do lugar que se constrói, posto que liga o substantivo a um verbo essencialmente humano: viver. Ressalta, ainda, a distinção heideggeriana de que as coisas não pertencem ao lugar, elas são o lugar, isto é, os lugares são por conta de coisas encarnadas, tendo este encarnar como estar na terra, estar na carne – corporificar. E finaliza colocando a “corporificação escultórica” (a casa construída, a Obra) enquanto encarnação da verdade do Ser. A verdade do ser é a compreensão heideggeriana, através da hermenêutica ontológica, do conceito pré-socrático de *Aletheia* como desvelamento. Ela, a verdade, seria não do homem, mas do ser (Dasein). O ser, a verdade dele, é a sua essência e está é, por princípio, ambígua entre o apresentar (desvelar) e o ocultar. O ser se revela escondendo-se na aparência. Transitar entre o revelado e o oculto é a inerente missão da caminhada do indivíduo (errância), e este caminho é o cerne da verdade do Ser. A relação de errância que aqui se estabelece me parece

---

<sup>11</sup> Pequeno trocadilho com a noção heideggeriana da ponte: “‘construção’ que visualiza, simboliza e liga, e faz do ambiente um todo unificado” (Norberg-Schulz *apud* Nesbitt, 2008, p. 453), que constrói o lugar.



uma maneira possível de compreender a declaração de Waltercio Caldas sobre, ao falar-se de arte, estarmos falando de “uma coisa que não existe, mas que existe, que não existe, mas que existe” (Caldas *apud* Albertim, 2011, p. 67)

Qualquer coisa instaurada funda um lugar? Não. Segundo Frampton,

a pré-condição física mínima para a definição do lugar é a colocação consciente de um objeto em si e por si na natureza, mesmo que seja apenas um objeto na paisagem ou um rearranjo da própria natureza. Ao mesmo tempo, a mera existência de um objeto não garante coisa alguma (*apud* Nesbitt, 2008, p. 478).

Já vimos que, de acordo com o pensamento que desenvolvemos até o momento, a Obra enquanto Casa é a coisa, ou no caso de Frampton, o objeto, que funda o lugar. Mas ele ressalta, ainda, outro fator significante: a colocação consciente da obra. Faz-se alusão, assim, àquele que coloca a obra, no nosso caso, ao artista. Este novo fator será estudado nos capítulos 6 e 7 do presente texto. Podemos, porém, adiantar o que queremos dizer, fazendo uso das palavras de Caldas:

A questão é que os artistas não fazem objetos, eles fazem a si próprios. A manufatura de um objeto é só um aspecto da construção que cada indivíduo tem de si mesmo. Eu não estou fazendo um artista, eu estou fazendo o ser humano em mim (*apud* Albertim, 2011, p. 69-70).

Gosto imensamente da maneira como todos os conceitos que foram tratados até aqui se misturam, sobrepõem, intercalam e reiteram uns aos outros.

É importante ressaltar, contudo, que o texto de Frampton, apesar de ter servido como base para este capítulo, não compactua com a nossa ideia de trabalho artístico como criador de um lugar. Pelo contrário, Frampton finaliza sua escrita dizendo que “a produção artística autônoma certamente tem muitas províncias, mas a tarefa de *criação de lugar*, no sentido mais amplo, não é necessariamente nenhuma delas” (*apud* Nesbitt, 2008, p. 480). Para ele, arte e arquitetura apenas coincidem em dois âmbitos: túmulo e monumento. Apesar de não veicularmos, necessariamente, nossa abordagem à de Frampton, há um espaço deixado por ele para que assim façamos, e este se dá pela condição artística que ele permite aos monumentos.

No texto *Nueve puntos sobre monumentalidad*, de Sert, Léger e Giedion, os três arquitetos pretendem definir quais devem ser os limites da ideia de monumento, consequentemente, das obras dela resultantes, pois “assim condicionada, a arquitetura monumental preencheria novamente os seus fins primitivos e reconquistaria o seu conteúdo lírico” (p. 45). Segundo eles, a memória está ligada à ideia de pertencimento, de continuidade, e é a responsável pela relação entre o indivíduo e o monumento, entre o presente e o passado, ou o futuro. A função primeira do monumento seria, portanto, estabelecer o vínculo, desenvolvendo a ideia de pertencimento. Funcionariam, ainda, enquanto referências urbanas,

marcos de agora que podem ser referências espaciais. Me atrai a possibilidade de relacionar este pertencimento, o sentir-se dono, com a humanidade garantida pela habitabilidade da Obra enquanto Casa, já que, aquele que chega para nela morar (demorar-se), passa a ser, por instantes, seu dono e hóspede de seu próprio acolhimento.

Caldas apresenta ainda outro aspecto da fundação do lugar, que é o instante mesmo em que a transmutação acontece, ou seja, do instante em que o objeto aparece.

Supostamente, é da natureza do objeto artístico aparecer pela primeira vez para nós. Ele aparece pela primeira vez trazendo a virtude de sua própria capacidade de aparecer e nessa virtude eu acho que reside a compreensão da razão desse objeto que nos aparece pela primeira vez (Caldas *apud* Albertim, 2011, p. 69).

Este aparecer traz em si uma nova questão: a fundação do lugar real (geográfico) versus a fundação do lugar imaginário (pensamento). Mas essa é outra história. Prefiro deixar o rastro das leituras derridiana e heideggeriana quanto ao pensamento, linguagem e caminho para que o leitor possa fazer suas próprias relações e garantir, para minha pesquisa, a qualidade física das coisas em seu lugar.

### Capítulo III – Solo estrangeiro: a hospitalidade absoluta

Antes de qualquer coisa, precisamos considerar uma situação linguística para dar continuidade à problemática sobre a qual queremos refletir. Os escritos nos quais nos baseamos, quando não estão em francês, são traduzidos diretamente deste idioma, e, ao tratar da questão da hospitalidade, lidamos repetidamente com a presença das palavras hóspede e hospedeiro. Em português, parece um típico caso de par conceitual rebatido pela desconstrução. Em francês, porém, a natureza das duas palavras é a mesma. Em francês, diz-se *hôte*, tanto para o hóspede quanto para o hospedeiro. Se assim é, devemos fazer uma pausa e escutar como reverbera, agora, a noção da obra enquanto casa.

De outra parte, seríamos assim remetidos a esta implacável lei da hospitalidade: o hospedeiro que recebe (*host*), aquele que acolhe o hóspede, convidado ou recebido (*guest*), o hospedeiro, que se acredita proprietário do lugar, é na verdade um hóspede recebido em sua própria casa. Ele recebe a hospitalidade que ele oferece *na* sua própria casa, ele a recebe *de* sua própria casa – que no fundo não lhe pertence. O hospedeiro como *host* é um *guest*. A habitação se abre ela mesma, a sua ‘essência’ sem ‘essência’, como ‘*terra de asilo*’. O que acolhe é sobretudo acolhido em-si. (Derrida, 2004a, p. 57-58)<sup>12</sup>

A obra enquanto casa hospeda o indivíduo que chega, para nela habitar e fazer-se humano. A obra é, neste caso, dona do lugar que funda, mas, como já vimos, ela é, também, o lugar que funda. Mas, sendo esse lugar fundado fruto do caráter latente do espaço pré-existente, podemos pensar a casa também como hóspede deste mesmo espaço. Bem como quando tornamos o olhar para aquele que chega, que é hospedado pela Obra-Casa, mas que é também seu dono, posto que, quando falamos de arte, aquela Obra-Casa só será uma, só será ela, enquanto nascida do embate único e momentâneo com seu hospedeiro. Esta relação de diálogo será aprofundada no capítulo 6, mas é com o intuito de embasar nossa fidelidade ao pensamento derridiano que gostaríamos de antever e prevenir qualquer sensação de hierarquia que se estabeleça no momento em que forem citados os termos “hóspede” e “hospedeiro”. Tenha o leitor em mente que é sempre possível trocar um pelo outro, e nossa escolha segue unicamente a fissura labiríntica que se abre no instante da leitura.

Para dar voz ao filósofo e embasar a anti-relação que pretendemos, podemos ler:

Em outros termos, a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu *lhe ceda lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a

<sup>1212</sup> Há ainda outro fator a considerar, que é a raiz etimológica da palavra latina *hostis*, que nesta língua designa tanto o hóspede quanto o hostil (Dufourmantelle, 2003, p. 6). Mais considerações sobre a relação hóspede/hostil no capítulo intitulado *Primeiro sim*.

ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. (*apud* Dufourmantelle, 2003, p. 23-25)

Como em qualquer leitura de Derrida, onde cada palavra pode resultar em uma série de desdobramentos, há uma responsabilidade inerente ao ato de tomar cada um dos possíveis caminhos, mas há, por outro lado, certa liberdade, quase poética, de imaginar todo o resto que não é. Fazer uma escolha demanda, a princípio, negar efetivamente tudo o que não foi escolhido. Nos textos de Derrida, porém, fica a impressão (ou seria a gravura?) de que o negado tem mais vida e força do que o escolhido. Corremos o risco de caminhar à sombra do que não estamos escrevendo, olhando sempre sobre os ombros, ouvindo os sussurros, sentindo a presença de vultos que a todo instante nos tiram o fôlego e nos fazem querer acender todas as luzes. O que seria da escrita, contudo, sem essas efígies invertidas?

Derrida retifica a hospitalidade: absoluta. Ela parte do princípio da incondicionalidade, ou seja, é o acolhimento de antemão, anterior à própria presença do hóspede, já que sua hospedagem não será contestada sob qualquer hipótese. Aquele que chega é recebido, acolhido, hospedado, sem que nada lhe seja perguntado, nem seu nome, nem seu país de origem. Todas as portas da casa (da obra) estão abertas para quem chega. Há uma única questão: que ele peça asilo.

“Não existe o primeiro sim, o sim já é uma resposta” (Derrida, 2004a, p. 42). O hospedeiro está à soleira, dizendo sim ao Outro absoluto, mas este sim deve responder ao, ainda que silencioso, pedido de abrigo. A Obra-Casa diz sim ao indivíduo, e este, é preciso que assim seja, diz sim à Obra, pois é no instante em que o rosto de Outro se abre ao acolhimento do hospedeiro, este que recebe se torna responsável pelo que chega. Essa responsabilidade é “ilimitada”, e a aliança que se forma é “irresilível” (Derrida, 2004a, p. 17).

Derrida fala ainda de ceder o lugar. Anne Dufourmantelle, que o entrevista no livro *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar sobre hospitalidade*, apresenta, neste mesmo livro, um ensaio seu sobre o tema, e é daí que citamos:

Quanto ao ceder lugar: “este dar lugar ao lugar” é, parece-me, a promessa mantida por essa palavra. Ela também nos faz entender a questão do lugar como sendo fundamental, fundadora e impensada da história de nossa cultura. Isto seria consentir ao exílio, isto é, a ser numa relação nativa (dir-se-ia quase maternal) e, no entanto, em sofrimento com o lugar, com a morada, que o pensamento chegaria ao humano. (p. 16)

Dufourmantelle compreende o “ceder lugar” como “dar lugar ao lugar”, enquanto Derrida o coloca como “ter lugar no lugar”. Se assim é, pensemos que, novamente, os papéis se movimentam. Derrida cede o lugar do hospedeiro ao hóspede que chega, enquanto

Dufourmantelle cede lugar ao próprio lugar. Validemos, assim, nossa reflexão da obra enquanto casa (lugar) e enquanto hospitaleira.

Para ter a audácia de dizer boas vindas, insinua-se talvez que se está na própria casa, que se sabe o que isto quer dizer, estar em casa, e que em casa se recebe, convida ou oferece hospitalidade, apropriando-se assim de um lugar para acolher o outro, ou pior ainda, acolhendo aí o outro para apropriar-se de um lugar e falar então a linguagem da hospitalidade. (Derrida, 2004a, p. 33)

A casa é o lugar da hospitalidade, posto que a abrange enquanto quem a cede e quem a recebe. Haja visto, ainda, que para receber a hospitalidade o hóspede precisa também ceder ao sim que antecede sua demanda de asilo, tornando-se então, hospedeiro do hóspede, acolhendo sua resposta com seu rosto. Se esta resposta não chega incondicional, como parte, o que acontece é uma apropriação indevida, um mal estar generalizado, incômodo. O silêncio, até então desejado enquanto resultado pacífico da segurança do habitar, se torna pesado, abrupto. Desagradável quanto um quadro torto na parede da sala de estar.

Para oferecer hospitalidade é preciso partir da existência segura de uma morada ou apenas a partir do deslocamento do sem-abrigo, do sem teto, que pode se abrir para a autenticidade da hospitalidade? Talvez apenas aquele que suporta a experiência da privação da casa pode oferecer a hospitalidade? (Derrida *apud* Dufourmantelle, 2003, p. 54)

Pensemos em arte, agora. A obra é a residência no/do lugar do hóspede. Ela é a arquitetura em seu sentido fenomenológico por excelência, transmuta a latência do espaço em algo nomeável. É a escrita inscrita no caminho da errância que garante a humanidade do indivíduo, que pode, ao chegar, instalar-se absolutamente seguro para saber-se. Ele sai de sua casa natal, e no reconhecimento da casa imaginária na obra, reencontra o ser do seu ser, a verdade de si. Sendo realmente quem é, pode-se dizer que se está absolutamente hospedado.

## Parte 2 – Fissuras antinaturais

### Capítulo IV – Ao ar livre

*De punhos brancos  
da verdade liberada a martelo  
da parede-palavra  
floresce-te um novo cérebro.<sup>13</sup>  
Paul Celan*

*Quando escrevo ‘escultura’ o que quero  
realmente dizer é ‘o ar’. Quando escrevo ‘o ar’  
quero dizer ‘corpo’. Quando escrevo ‘a pele’  
quero dizer ‘presença’.  
Waltercio Caldas, 2006, p. 17*

Neste capítulo pretendemos abordar a noção de obras ao ar livre, partindo da definição de Waltercio Caldas para as obras que escolhemos tratar aqui. Não são chamadas esculturas públicas, são obras ao ar livre. Esta mudança, entre a obviedade do nome que deveriam ter e a sutileza da categoria que agora fundam, merece ser aprofundada. Como dito anteriormente, me interessa o silêncio das coisas negadas, das não escolhidas, e por isso faço um breve intervalo para dar voz ao conceito de escultura, já tão esgarçado pela contemporaneidade, quase exilado, para que fique claro que a escolha pelo termo “obras” é fruto de um viés poético que pretendemos abarcar, mais do que movimento em demérito à categoria que silenciámos. Como não posso ter a pretensão de redefinir o conceito de escultura, tarefa prontamente perdida a partir do momento que não posso mais meramente escrever citando sua materialidade, tridimensionalidade, disposição ou sequer escala, o que me resta é fazer uso de duas vozes. Primeiro, a do próprio artista que estudo, posto que tive a oportunidade de entrevistá-lo e, me meio às palavras ditas, encontrar chave o respaldo: “e a escultura sempre tem essa característica de ser mais um lugar do que um objeto” (Caldas *apud* Albertim, 2011, p. 73). Ela funda o lugar e é o lugar – essa ambivalência já foi discutida nos capítulos anteriores. E, além, outra abordagem que, somada a esta, dá rosto ao que eu nomeio Obra, tendo como resquício a palavra Escultura:

Escultura não é o título gasto de uma categoria artística voltada ao tridimensional, talvez seja o conceito apropriado para todo objeto (ou mesmo ato, por que não?) que insista em radicar na terra. E ganhar considerável veemência quando a sua matéria opaca serve de veículo a uma notória porosidade temporal. Aquilo que resiste

---

<sup>13</sup> Aus Fäusten, weiss  
von der aus der Wortwand  
freigehämerten Wahrheit,  
erblüht dir ein neues Gehirn.  
Celan, Paul. Atemwende . Frankfurt, Suhrkamp, 1968, p.62.

deixar-se atravessar pela percepção visual ostenta as marcas da ação perene mais imprevisível do tempo. (Brito *apud* Lima, 2005, p. 162).

Parece-me que, depois de tudo o que vimos discutindo até agora, sobre os verbos habitar, construir, sobre a própria noção de terra, as palavras de Ronaldo Brito servem como bálsamo às dúvidas e anseios ainda restantes. Faltaria dissertar acerca da perenidade do tempo, mas, posto que opto por uma abordagem fenomenológica (tudo o que é humano me interessa), deixo esta questão em suspenso, solta pelo mesmo ar livre onde residem as Obras-Casa de Waltercio Caldas. Não há como, tendo optado por chamar o capítulo de Ao ar livre, e sabendo se tratar os objetos de estudo desta dissertação das obras de Waltercio Caldas, que passemos incólumes pelo substantivo que mais seja caro às duas instâncias: ar.

Waltercio Caldas, em entrevista concedida à ocasião de sua exposição da galeria Artur Fidalgo, ao ser questionado sobre futuros trabalhos, responde: “mas o poeta Rilke me vem sempre à lembrança quando considera a hipótese de haver um outro lado do ar”<sup>14</sup>. Sim, para Rilke “a música é o outro lado do ar”<sup>15</sup>. O ar que tem lado e outro lado se materializa, torna-se espaço. As obras de Caldas têm o ar como elemento constituinte, nelas “o ar que se encontra no meio não constitui um abismo que separa, e sim um condutor, uma transição levemente graduada” (Rilke, 2002, p. 68). Eu, pessoalmente, suspendo o fôlego quando me deparo com uma das Obras-casa de Caldas, e é nessa hora, nessa hora em que meu corpo está cheio de ar, que meu embate acontece. É esse o meu instante de hóspede. Como falar, porém, sobre o que acontece no ar?

O poeta Paul Celan, cujos poemas nos chegaram após a necessidade de compreender um pouco mais as questões da hermenêutica, característica presente nas obras de Caldas, atenta para a importância poética desse instante suspenso. *Atemwende* é o título de um de seus livros, publicado em 1968, de onde foi extraída a epígrafe deste trabalho. Não há uma tradução exata para o termo, mas podemos compreendê-la como mudança de ar, mudança de respiração. Celan escreveu um texto-discurso, um trabalho de decantação de notas, manuscritos,

<sup>14</sup> Disponível em: [http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista\\_nova/entrevista\\_integra.asp?id=75](http://iberecamargo.uol.com.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=75). Acesso em: 03/05/2006.

<sup>15</sup> Assim diz Rilke em seu poema *A música*  
 “Música: hálito das estátuas. Talvez silêncio das pinturas.  
 Ó língua onde as línguas acabam.  
 O tempo posto a prumo sobre os sentidos dos corações transitórios.  
 Sentimentos – de quê?  
 Ó transmutação dos sentimentos, dos sentimentos – em quê?:  
 em paisagem audível.  
 Ó peregrina: Música. Espaço de coração de nós liberto.  
 O mais íntimo de nós que, transcendendo-nos força por sair,  
 sagrada despedida: quando o íntimo nos envolve  
 como o mais exercitado dos longes, como o outro lado do ar.  
 Puro, giganteo, já não habitável”.

tentativas entre maio e outubro de 1960 (em uma contraprova de que as ideias se entrelaçam, descobrimos, durante o processo de pesquisa para este trabalho, a intrínseca relação entre Celan e Derrida, que considera a organização do discurso do poeta um ato exemplar) chamado “O Meridiano”, no qual antevê este título:

Poesia: pode significar uma mudança de ar. Quem sabe talvez a literatura percorra o caminho – também o caminho da arte – em busca dessa mudança de ar? Talvez ela consiga, porque a estranheza, ou seja, o abismo e a cabeça de Medusa, o abismo e os autômatos, sim, parecem ir numa direção-, talvez ela consiga aqui diferenciar entre estranheza e estranheza, talvez justamente aqui defina a cabeça de Medusa, talvez justamente aqui fracassem os autômatos – nesse momento único, breve? Talvez se liberte aqui com o Eu – com o que aqui e de tal forma libertado e estranhado – talvez se liberte aqui ainda um Outro? Talvez a partir daí o poema seja ele mesmo... e então pode, dessa maneira sem-arte, livre-da-arte, ir pelo seu outro caminho, isto é, o caminho da arte, e sempre ir? Talvez.<sup>16</sup>

Talvez.

---

<sup>16</sup> O discurso “O Meridiano” pode ser encontrado ao final do livro *Cristal* (1999, p. 176)



## Capítulo V – Elevado, Supremo, Sublime<sup>17</sup>: ensaios

*Nada sugere como o silêncio o sentimento dos espaços ilimitados. Penetrei nesses espaços. Os ruídos colorem as extensões e dão-lhes uma espécie de corpo sonoro. A ausência deles a abandona em toda a sua pureza; e a sensação do vasto, do profundo, do ilimitado, nos acomete no silêncio. Ela me invadiu e, durante alguns minutos, confundi-me com essa grandeza da paz noturna. Ela se impunha como um ser. A paz tinha um corpo. Tomado da noite, feito da noite. Um corpo real, um corpo imóvel. (Bosco, H. apud Bachelard, p. 60)*

Não nego meu interesse. Não nego meu encantamento. Não nego que, diante dos trabalhos de Waltercio Caldas eu me sinta em casa, eu me encontre, eu diga meu nome e, portanto, eu esteja segura, aninhada, acolhida, hóspede de mim. Tanta tranquilidade me retira do lugar onde me supunha, inicialmente, o de crítica. Como posso olhar e questionar minha própria morada? Faz parte de mim, define os limites do “eu sou”, e estão comigo há tanto tempo que não posso, e nem quero, pensar em estabelecer um pensamento crítico a seu respeito. Eu falo de dentro delas, e esse direito me é resguardado pura e simplesmente pelo fato de eu decidir que assim é. Continuo ao lado de Rilke, lá na primeira citação deste trabalho, lá de volta à introdução, quando ele diz que

não há nada que toque menos uma obra de arte do que palavras de crítica: elas não passam de mal-entendidos mais ou menos afortunados. As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, e cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa. (Rilke, 2006, pp. 23-34)

E eu quero tocá-las, quero seguir morando nelas, nos acontecimentos indizíveis, no silêncio da palavra dita. Os textos que aqui seguem são sopros de impressões e buscam, ainda que inocentemente, seguir o impulso de correspondência estética – ou seria cumplicidade? As

---

<sup>17</sup> “Talvez não exista um pensamento arquitetônico, mas, se ele existisse, só poderia se expressar na dimensão do Elevado, do Supremo, do Sublime. Visto dessa forma, a arquitetura não é uma questão de espaço, mas um experiência do Supremo, que não seria superior, mas, de certo modo, seria mais antiga que o espaço e, como tal, é uma espacialização do tempo” (Derrida, *apud* Nesbitt, 2008, p. 171).

palavras que escrevo nascem do desejo único de responder à altura do impacto (suspensão) que as obras me causam. Algumas são lentas, demoradas, desenrolam-se pelo tempo do olho, que segue a linha; envolvem teoria, razão, esquema, embasamento, lógica e polidez. Outras pedem velocidade, irrupção, um toque de ironia. Algumas, ainda, parecem querer simpleza, contenção, economia.

Durante o exame de qualificação, realizado em janeiro de 2012, muitos aspectos deste trabalho foram abordados, e, obviamente, estudados com merecido cuidado. À ocasião, integraram a banca, além de mim e de meu orientador, os professores doutores Sônia Salzstein e Agnaldo Aricê Caldas Farias, dois profissionais que têm meu respeito e admiração. Procurei escutar com atenção os ecos de suas palavras, e assim faço até hoje. Houve, entretanto, um fator importante levantado pela professora Sônia e que eu gostaria de abordar, pois creio ser um detalhe recorrente aos demais leitores do texto que virá.

A professora citou o fato de que, ao falar de hospitalidade, eu deveria levar em consideração a maneira como as obras foram recebidas pelo público, e uma maneira efetiva de pensar a esse respeito seria fazer um levantamento do estado atual das mesmas. Naquele momento, tive a sensação de ter encontrado um novo fio condutor, uma resposta possível e encantadora para meu estado de dúvida quanto ao caminho que o trabalho deveria seguir. Semanas depois, entretanto, percebi que aquele não era o texto que eu gostaria de escrever. Especificamente, percebi que não me interessa saber onde estas obras estão hoje. Me interessava, e segue me interessando, saber do lugar que elas fundaram no momento de seu nascimento – que eu chamo de prontidão.

Para exemplificar o que digo, cito o caso da obra *O Formato Cego*. A obra foi instalada em 1982, e é uma referência no trabalho de Caldas, principalmente por quem busca por suas obras de grande escala ou as chamadas “obras públicas”. Sua execução envolveu um projeto intercontinental abrangendo diversos artistas da América Latina. A obra, todavia, foi derrubada pelos militares ainda na década de 80, e, por derrubada, é isso mesmo o que quero dizer.

Enquanto pesquisava para a escrita, me deparei com um site<sup>18</sup> que divulgava o Paseo de las Americas, local onde a obra havia sido instalada. Nele havia uma foto (fig. 11) da obra, não datada. Fiquei impressionada pela absurda levianidade com o qual o nome do artista

---

<sup>18</sup>Disponível em:

[http://www.puntaweb.com/cgin/informacion/foto.pl?version=e&url=0202020000&nro\\_foto=14](http://www.puntaweb.com/cgin/informacion/foto.pl?version=e&url=0202020000&nro_foto=14)

Acessada em 23/03/2012

estava sendo tratado, e com isso tomei a decisão de me ater ao ponto inicial de meu desejo. Os maus tratos ao mobiliário urbano, seja pelo poder público ou privado, não fazem parte de minha leitura de uma obra, ainda mais considerando que, na maior parte dos casos, a memória fotográfica é a maneira mais viável, senão única, de tomar conhecimento delas. Portanto, reitero: meu objeto de estudo é a obra que instaura um lugar de hospitalidade no momento de sua chegada, algo mais fenomenológico e que demanda, obviamente, que a obra esteja nas condições propostas pelo artista. Não seria possível, para mim, escrever sobre um embate real com as obras escolhidas. Algumas simplesmente já não existem para além do nome e outras estão fisicamente longe de mim. O que me resta, portanto, considerando a importância que dou ao trabalho do artista no contexto contemporâneo, é olhar registros fotográficos, preferencialmente oficiais, de seu trabalho.

Este é outro viés delicado, ressaltado pelo fato de eu me basear em conceitos fenomenológicos para escrever a dissertação, o que faria necessário, a princípio, a presença do meu corpo diante das obras. Algumas conheço de fato, outras conheço através dos caminhos individuais da imaginação. Acredito e sigo a licença poética inerente ao falar sobre arte. Mesmo por que, se eu optasse por falar das obras a partir do que é feito delas hoje, este hoje estaria em constante movimento, e meu texto jamais poderia ter fim, jamais poderia aparecer pronto.

Há uma passagem da entrevista que fiz com Waltercio Caldas que reproduzo aqui, por acreditar na pertinência da discussão:

WC – Supostamente é da natureza do objeto artístico aparecer pela primeira vez para nós. Ele aparece pela primeira vez trazendo a virtude da sua própria capacidade de aparecer e nessa virtude eu acho que reside a compreensão da razão desse objeto que nos aparece pela primeira vez. Eu acho que eu tento, de certa forma, encontrar uma lei que possa dar conta da complexidade desse projeto de aparição.

RC – É justamente esse momento da aparição do objeto que tem me interessado. Existe o processo criativo, são anos que passam até este objeto estar pronto para chegar. O que eu sempre me pergunto é: onde é que está esta prontidão? Ela está no objeto, ela está no artista? O que é que faz com que o objeto chegue ao seu espaço e instaure um lugar a partir daquela chegada?

WC – Às vezes a sensação que eu tenho é de que o objeto está pronto quando a gente tem a certeza de que ele nunca estará pronto, quando você tem a certeza de que aquele é um objeto

que mesmo depois de realizado continuará a produzir significados que são gerados pela energia que ele é capaz de produzir. Ele está pronto quando é capaz de produzir energia imaginária. Quando ele está pronto para produzir essa energia imaginária ele abre seu próprio destino, passa a ser auto-gerador da sua própria energia, passa a ter uma autonomia, passa a independe mesmo do artista e passa a ter um significado próprio, a gerar um significado próprio. Significado que às vezes é maior que a expectativa do próprio artista. Eu, inclusive, espero do objeto que me diga mais do que eu coloquei nele. Ele está pronto quando começa a me fazer suspeitar do próximo objeto, quando começa a dizer que até ali ele foi, e naquele campo que ele abre ele vai se comportar em função da sua possibilidade imaginária. Nesse ponto o objeto estaria safo. A questão é que os artistas não fazem objetos, eles fazem a si próprios. A manufatura de um objeto é só um aspecto da construção que cada indivíduo tem de si mesmo. Eu não estou fazendo um artista, eu estou fazendo o ser humano em mim. E esse ser humano em mim continua a procurar, mesmo apesar de ter achado algumas soluções, porque não interessam simplesmente os achados, o que interessa é o processo da procura. Eu diria que é mais a busca que traz novas situações, e essas novas situações são o que interessam. Não é uma solução que se procura.

O que Caldas chama de “energia imaginária”, compreendo como o que acontece com a obra depois que ela instaura o lugar, e seria a responsável pelas respostas do público. Meu instante de observação é o segundo de respiração suspensa que existe entre o momento da instauração e a liberação dessa energia imaginária. É sobre esse segundo que escrevo quando registro as palavras seguintes.

Estas são as obras ao ar livre de Waltercio Caldas que, segundo o que temos estudado até aqui, podem portar o nome de Obras-Casa, ou seja, arquitetura de hospitalidade absoluta:

*O formato cego* - 1982. Escultura instalada no Paseo de las Americas. Punta del Este, Uruguay. Ferro pintado (600x800x150cm);

*Escultura para o Rio* - 1996. Escultura instalada na Av. Beira Mar, Rio de Janeiro, Brasil. Pedra e concreto (1000x1000x600cm);

*Omkring (Around)* - 1994. Escultura instalada em Leirfjord, Noruega. Aço inoxidável (450x1800cm);

*Jardim Instantâneo* - 1989. Projeto Esculturas Urbanas. Prefeitura do Estado de São Paulo. Instalada no Parque do Carmo. Pedra e gramado;

*Espelho rápido* - 2005. Instalada na Orla do Guaíba, junto ao Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, Porto Alegre. Pedra, concreto e aço inoxidável (600x1000x2350cm).

*Espelho sem aço* – 1997. Sede do Banco Itaú, São Paulo. Aço inoxidável polido.

*Momento de fronteira* – 2000. Itapiranga, Santa Catarina. Fronteira do Brasil com a Argentina. Aço inoxidável polido.

*Software* – 1989. Vale do Anhangabaú, São Paulo. Nove horas de exposição contínua.

### *O formato cego*

*L'architecture, c'est ce qui fait les belles ruines.*

*Auguste Perret*

*O mundo vazio reclama de nós.*

*Caldas, 2006, p. 71*

*O Formato Cego* é uma obra de ferro de 60x80x1,5m, instalada no Paseo de las Americas, em Punta del Este, Uruguai. O Paseo é um local, um conjunto de pequenas áreas verdes construídas no local onde se unem as artérias de acesso à província. Nestas áreas verdes estão colocadas oito obras, dentre elas a de Caldas, de artistas latino americanos<sup>19</sup>.

Já citei aqui a colocação de Caldas quanto ao livro *Estação de trânsito*, lido por ele e que trata de uma casa que não tinha dentro, uma casa de opacidade estranha que não tinha dentro e que servia de estação espacial para viajantes intergaláticos, mimetizando as casas comumente habitadas no lugar onde ela é instalada. Lendo essa passagem da entrevista, a obra *O Formato Cego* me veio à mente. Tenho por hábito seguir a trilha veloz dos pensamentos/imagens que aparecem desta forma, associando-se a despeito de minha vontade e com uma autoridade surpreendente. Segui. Cheguei aqui.

Há uma curiosidade iminente exalando da obra. Não sei se é sua forma, seu *formato* sem nome, suas linhas que pedem um pouco mais, ou um pouco menos. O poder questionador dos polígonos irregulares! A maneira como está pousada a obra dá margens à sugestões de passagem. Seria uma porta? Um portal transparente para uma dimensão dupla, idêntica porém outra. O que me parece ser impossível é não responder ao impulso primeiro de passar através dela.

Caminhar no desconhecido e de repente deparar-se com uma ruína estranha, atemporal, tijolos escurecidos cobertos por heras, musgo, raios de luz que penetram as frestas melancólicas e úmidas daquele lugar. Somos transportados para um tempo distante, para quando a palavra outrora fazia sentido. Há uma poesia envolvente, nostálgica, suspensiva. Num canto escuro, esperanças despedaçadas: seria uma tomada tão de hoje em dia aquela marca na parede? Como podem estas heras terem crescido tão rápido? O que é de antes, é de antes, e o de agora é de agora, ainda que tenha para lá de seus 30 anos. Está aí a maneira como *O Formato Cego* me chama, como me chamam as ruínas no íntimo desejo de encontrar

---

<sup>19</sup> Aí estão as obras *Las Manos*, de Mario Irrarazábal, *Pájaros Caídos*, de Herman Guggiari, *El abrazo entre la mansa y la brava*, de Gyula Kosice, *Signo*, de Francisco Matto, *La lucha entre el orden y el caos*, de Enio Iommi, *Espacio arqueológico*, de Jacques Bedel e *Desarrollo de una forma en el espacio* de Eduardo Negret.

um lugar secreto, de alcançar um terreno quase mágico. Mas é transparente, e fazer a travessia contando com saber o que se vai encontrar é perda de tempo.

*O Formato cego* é uma passagem, um portal, uma porta. Mas não há ninguém à soleira, ninguém nos espera, não houve convite prévio. Nada que impeça nossa entrada, somos hóspedes a priori, antecipamos a chamada, pois fazemos jus ao lugar de hóspedes quando chegamos diante dela pedindo abrigo. Não são todos que assim se colocam. Se aí tivesse sido instalada até o século XIX, certamente faria mais sentido enquanto produto intergaláctico do que obra de arte, mas, já carregando o desgaste inerente ao título, uma obra de arte contemporânea precisa querer ser abrigada para fazer-se casa. *O Formato Cego* faz parte desta categoria de obras quase perdidas na solidão moderna da flânerie baudelairiana. Tantos passantes, a porta aberta, o convite feito, dizendo sim, e ninguém para fazer a pergunta anterior...

\*\*\*\*\*

### ***Escultura para o Rio***

*Alguns lugares são mapas excessivos de nenhum.*

*Caldas, 2006, p. 60*

Espiral. Tempo. Preto e branco. Inclinação. Corte. Anotei estas palavras como impressão quando visitei a obra *Escultura para o Rio* com objetivo consciente de escrever um texto crítico. Pensava que elas seriam tópicos a serem desenvolvidos, separados, construindo a narrativa. Mas, se procuro estabelecer uma correspondência estética entre minhas palavras e aquilo que vejo, não faz sentido colocá-las de outra maneira que não seja assim: entrecortada.

Esta obra faz parte de mim, de meu museu imaginário, de minha casa natal, então escrever sobre ela é escrever um pouco sobre mim, sobre o ser humano em mim, sobre quem eu sou a partir dela. E é uma mudança factual, tangível, não apenas poética. Eu criança passava e via, e perguntava. Eu, adulta, a perceber que estas perguntas têm respostas, ainda que sejam o silêncio.

Eu, criança, imaginava mini bombas explodindo por toda a cidade, criando esses pedaços de chão a caminho do céu, imaginava exércitos de traças e formigas elevando os pisos, contrapisos, ladrilhos. Eu, adulta, imagino espirais de tempo contorcendo a vida, arrematados bruscamente pelo corte seco do fim da linha. Eu, criança, inclinava a cabeça, refletida no vidro do carro, e muitas vezes nem percebia que elas não estavam retas – era plenamente possível elas estarem cada dia de um jeito. Eu, adulta, fico intrigada sempre por

essa leve inquietude, pelo movimento singelo que ainda faz com que eu mova levemente o pescoço, para em seguida aprumá-lo, um tanto constrangida por esse resquício de infantilidade.

*Escultura para o Rio* para mim é uma ode, uma ode à cidade onde nasci e vivi quase todo o tempo até hoje, é uma ode à minha própria história, é uma foto da minha casa natal, encontrada agora entre recortes, pedras e conchas, na caixa da memória, que me ajuda a dizer meu nome toda vez que me recebe. E é por isso que não tenho como registrar aqui tantas palavras, porque esta é uma obra minha, e uma casa minha, e só eu conheço seus recantos, seus tamanhos, onde pisar à noite para não fazer barulho. Me aconcheço dentro de mim e me calo.

\*\*\*\*\*

### *Omkring/ Around*<sup>20</sup>

*Presença e ausência  
máximas  
num mesmo objeto.  
Caldas, 2006, p. 86*

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

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

O amparo da obra parece congelar o tempo, como o equilíbrio perfeito que visita uma gangorra no momento em que se encontra ao meio do caminho. Eternizada em seu repouso, a

---

<sup>20</sup> Durante o texto, optei por manter o nome da obra apenas como *Omkring*, respeitando a língua natal do país onde ela está instalada: Noruega.



obra de Caldas subtrai embates, ganhos ou perdas. O que se oferece continuamente é a tarefa artística que recusa sobras, excessos, barulhos; tornando o próprio silêncio a matéria que ele usa para compor *Omkring*. Nesse sentido, ao olharmos, nada se ouve, tudo se escuta. Nossa capacidade sensível de ouvir é descartada e toda faculdade de escuta é pressentida. Foi sempre silêncio, antes, agora, e sempre será. Distância.

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

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

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

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

Por encontrar-se assim, no penhasco, podemos ter ideia do recorte de mundo feito pela obra através de sua transparência, através do ar que se propaga e passeia entre as hastes de aço, entre o céu, o mar, a pedra. O ar, ativo, capaz de carregar o som – do silêncio? – preenche a escultura, torna-se ela também. Naturalmente, por sua construção formal, a escultura de Caldas nos permite apreensão direta da maneira como o ar se torna obra.

Notamos, imediatamente, como o ar é fundo e superfície, folha branca de papel onde o desenho acontece. É suspiro, contrário de vácuo, preenchimento pleno de transparência e leveza. Mas é forte, sustenta o pouso da peça, equilibra, paralisa.

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

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

Se assim é, podemos permitir ao pensamento passear pela linha - ou linhas? - de *Omkring*, permitimos continuar a olhar até alcançar a compreensão, ou a inteligente intuição, até compreender que só na superfície se dá o encontro entre o tempo e o espaço, tornando-se ambos uma coisa só. Interior e exterior, passado e futuro, congregam-se, fundem-se, criando, assim, um segundo palpável.

Ao presentear o espaço com sua obra, Waltercio Caldas exhibe a marca como equivalente ao espaço fissurado. O mundo parece se converter em pintura, sendo dividido e redividido em tantos outros possíveis, em tantas outras possíveis formas de arte. Este *presente* nos permite alocar uma compreensão outra de sua arte.

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

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

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

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

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

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

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

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

Sim, a obra de arte exige ser. Sim, dona de si, e, por que não, de mim? Sim, me provoca. A nós que somos, ou antes, que éramos, quando estamos. Sim, ela erguida, poema vertical. Sim, ela assenta no mundo, seu trono. Sim, ela mesma, para nós, se ergue. E que pequenos somos, quando nos é retirada a possibilidade de apenas dizermos: eu sou. Sim, *Omkring* nos coloca de pé. Aí está o golpe de inteligência, a elegância Waltercio Caldas - a obra de arte seguindo seu próprio destino em si mesma: ser tudo. Não interessa o que era antes de estar. É marco, marca. É o fim de tudo, e, justamente por isso, o começo. Venha. Entre. Convidando-nos a sua morada, sua última morada, seu túmulo, ali, somos julgados. Olhar *Omkring* é dizer adeus ao mundo, habitá-lo afastadamente.

\*\*\*\*\*

### ***Jardim Instantâneo***

*'Instalar' uma cifra rítmica nos ambientes.*

*Caldas, 2006, p. 101*

*"Minhas proposições elucidam dessa maneira: quem me entende acaba por reconhecê-las como contrassensos, após ter escalado através delas – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela.)*

*Deve sobrepujar essas proposições, e então verá o mundo corretamente."*

*—Wittgenstein. Tractatus, 6.54.*

*Jardim Instantâneo* é uma tautologia. E como é difícil minha tarefa, enquanto espectadora da obra e autora deste texto, escrever sobre ela sem recorrer às redundâncias

poéticas ou absurdos vazios de significado. Para mim bastaria citar Wittgenstein, encerrar a obra nesta proposição sobre si mesma e, pronto, o texto já estaria aí, inteiro. Qualquer outra coisa que eu venha a dizer, é só mais e além, são sobras do que já existe, no intuito de esclarecer algo que está inteiro em sua própria compreensão.

Mas, para além do acontecimento indizível que são as obras de Caldas, faz-se preciso seguir o texto, subo as escadas, reais e fictícias, e lanço ao ar a pergunta: Onde estão os espectadores deste teatro de sombras invisíveis? Essas curtas escadas, estiradas para seus lados, como se contassem, otimistas, com uma legião de seguidores prestes a montar seus degraus, são arquibancadas dos passantes a assistir ao cotidiano da cidade.

Interessante constatar que cada escada/archibancada se vira para um lado, como se esperasse que aqueles que escolhessem subir ou assistir (uma escolha pessoal) pudessem obter resultados diferentes. Cobaias do espaço e seus acontecimentos, sentindo a curiosidade de Orfeu e o receio pulsante de colocar tudo a perder. É feio olhar para trás.

Imaginar, entretanto, que os degraus continuam, seguem no infinito invisível da paisagem, é saber que, em algum momento, tanto os de um lado quanto os de outro se olharão de frente, e não terão escapatória a não ser encarar a humanidade do outro e acolher seu rosto. Todos estão na mesma busca lógica. Todos, ainda que joguem fora a escada metafórica, já terão desenhado o traçado por dentro de si, já terão aprendido como pisar nos degraus, já terão gravados na memória a distância percorrida e o cálculo para o futuro. Quando estamos diante do Outro, acostumamo-nos a acolher seus gestos, suas expressões, reconhecendo, assim, suas atitudes (por exemplo, adoto a dor do Outro pelas contrações musculares que envolvem seu rosto). Se assim compreendermos, podemos encarar o arrebatamento que nos causa a obra de Waltercio Caldas como o arrebatamento da distinção, por um viés que nos encaminha à gratidão *a priori* aos gestos do Outro. Gesto que antecede o gesto que nunca faremos, e que, por isso, é o único que buscamos.

Podem optar, olhar para um lado ou para o outro, podem mesmo acreditar na salvaguarda da cor que mais lhes serve e que delimita o alcance das paredes imaginárias que sustentam a escada, mas em verdade, estando sitiados pelo tempo ou em movimento de escalada, estão apenas tentando virar de frente uns para os outros.

\*\*\*\*\*

### *Espelho rápido*

*Admiro os objetos que reconhecem*

*Sua própria sombra.*

*Caldas, 2006, p. 90*

*Espelho Rápido*, a obra de Caldas, está instalada na margem do rio Guaíba, em Porto Alegre. É um conjunto de pedras, concreto e aço inoxidável.

É bastante viável estabelecer continuamente, nas obras de Caldas, uma relação entre o título de suas obras e as próprias. Se nos permitimos, com *Espelho Rápido*, este jogo, a leitura da obra alcança um grau bem interessante. Em verdade, após já ter sabido como ela se chama, me parece impossível reconhecer quem veio primeiro, o nome ou a coisa. Creio, entretanto, que esta leitura é viável sem que se conheça seu título, pois atrás do espelho não existe nada.

Optamos por seguir a fidelidade dos acontecimentos e não descartar seu título, afinal, eu sei como ela se chama. Temos as hastes de aço, e as pedras. Duas de cada lado, uma mais escura e outra mais clara (peço licença pela minha falta de conhecimento geológico, mas eu vejo uma pedra mais escura e outra mais clara). De um lado, elas se acomodam em uma ordem, do outro lado, na ordem inversa. Espelhadas. Como dois espelhos colocados um diante do outro, em um ângulo reto; dentro de mim aquelas pedras ecoam, indefinidamente, infinitamente. Eu olho rápido para este espelho. Não há nada tão complexo, hastes, metal, concreto, pedra. Olho e passo, como quem sabe exatamente qual imagem se fará refletir. Mas, espera, chegando ao final do corredor de mim, percebo que algo não estava onde deveria estar. Ou sim, e quem se deslocava era eu? É preciso voltar, olhar de novo, procurar o estranho. Eu olho outra vez, e mais uma, e me demoro, ainda não sei bem. Caminho em passos lentos até o final do corredor, passo fazendo de conta que o espelho não está ali, olho de soslaio, fecho as portas ao lado dele, quero embarreirar as distrações. Olho de novo e descubro: não sou eu, são pedras. São pedras as senhoras daquele lugar.

Na primeira vez que escrevi sobre *Espelho Rápido*, para o congresso SILACC 2010, tive a oportunidade de conversar com Waltercio sobre o texto, e ele me disse não concordar muito com minha abordagem das pedras enquanto senhoras. Hoje eu reitero minha colocação, porém de um ponto de vista distinto. Não consigo mais ver as pedras como senhoras, mas há algo que, ultrapassando questões de gênero, se coloca claramente como um caráter de mulher. Eu reconheço que, diante da poderosa imparcialidade de suas obras, uma aproximação quanto a qualquer estudo que levemente se aproxime de uma sociologia da arte parece desconexa.

Mas me sustento: não falo de uma obra feminina, nem do feminino na arte. Falo do feminino na obra.

Emmanuel Lévinas, no livro *Totalité et Infinité*, dedica uma sessão a qual chama *L'habitation et le féminin*, a habitação e o feminino. De lá, traduzimos:

O outro cuja presença é discretamente uma ausência e partir da qual se realiza o acolhimento hospitaleiro por excelência que descreve o campo da intimidade, é a mulher. A mulher é a condição do recolhimento, da interioridade da Casa e da habitação. (p.166)

É neste sentido que compreendo o feminino na obra de Caldas, enquanto presença/ausência que condiciona, ou melhor, permite a interioridade necessária ao recolhimento, ao acolhimento da exterioridade que se coloca no momento único do vislumbre do Rosto do Outro, da própria Obra. Aquelas pedras convidam ao silêncio, ao interior, à contemplação, ao aninhamento. As pedras, também elas, e tudo mais.

O concreto serve como base onde repousam solenemente as hastes de aço, espelhos sem vidro, e estas pedras, senhoras daquele lugar. Estas hastes, em soberana verticalidade, lembram nossa própria estrutura, em uma aproximação fenomenológica, garantimos nossa verticalidade pela verticalidade do mundo. Bachelard relaciona a verticalidade com a polaridade entre porão e sótão, opondo a racionalidade do teto à irracionalidade do porão, seguir este pensamento olhando para a obra de Caldas enfatiza o sonho racional do sonhador que vai para o alto. É constante nossa troca com o entorno, e é com esse enigma que a obra de Caldas nos coloca que estabelecemos uma relação com uma nova visão de mundo. Não precisamos ver nosso reflexo para saber-nos de pé, humanos. Estamos diante do Rosto, acepção outra da imparcialidade do vertical, que acolhe nosso Rosto, da Casa que se torna face, se parafraseamos a ideia de Rilke.

*Espelho Rápido* está às margens de um rio, recorta o espaço que se aprofunda em seu “atrás”, em seu “além”. O rio, metáfora primeira do tempo, passa. Ela, a Obra, incólume, fica. É a Casa e está em Casa. Nós, em nossa frágil humanidade, passamos, também. Não somos tão temporais quanto as águas, mas também vamos embora. Não antes de nos olharmos nesse espelho, um olhar rápido, tangente, um susto que nos garante a vida, um sopro, um suspiro, um reconhecimento da existência de nossa Catedral e um retorno à Outra Casa após esse vislumbre de nós mesmos dado pela hospitalidade absoluta. Quando não precisamos dizer quem somos é que nos descobrimos verdadeiramente nós mesmos.

\*\*\*\*\*

*Espelho sem aço*

*Um diapasão de funções  
(imagem neutra)  
para afeição dos espelhos.  
Caldas, 2006, p. 39*

Sempre me pareceu que as obras de Caldas lidam sempre com certa afeição por seu próprio nome, um desejo íntimo de se apresentarem, de se saberem reconhecidas. Há, na questão do nome, um apelo ao tempo, à memória, ao seguir adiante para além de si e de sua existência mundana fadada ao desaparecimento.

Segundo Jacques Derrida, o nome próprio é o que difere o hóspede do outro absoluto, da barbárie que representa a entrada, em nossa casa, de alguém desprovido de um nome de família, alguém que requer e hostiliza, por sua simples existência, nossa hospitalidade absoluta. O outro absoluto ausenta seu nome, mas recebe a acolhida do nomeado hospedeiro e pode então, optar por nomear-se, simplesmente para fazer-se registrar na memória do hospedeiro. Nome e memória, no pensamento de Derrida, estão vinculados na medida em que é através do nome que se é lembrado, que se permanece. Em verdade, a memória se dá não pelo objeto, e sim pelo seu nome. E possuir um nome, ser nomeado, é arcar com o fato de seguir sendo lembrado, mesmo após a morte, e, portanto, continuar sendo, existindo, independente de uma possibilidade de resposta.

“A morte revela o poder do nome até a máxima extensão de que o nome continua a nomear ou a chamar o que nos chamamos de carregador do nome e que não pode mais responder a ou responder para e por seu nome” (Derrida, 1988, p. 49). O nome é a coisa, mas está além dela, segue sem ela, é a presença da ausência, o caminhar errante entre o que é e o que já não é, contudo que segue sendo através da possibilidade de ter seu nome dito.

E agora lidamos com uma obra que se chama *Espelho sem aço* e é toda feita em aço inoxidável. Sutil negação da presença da ausência. Se As obras de Caldas têm esse poder, como acredito, o poder de se afeiçoar ao seu próprio nome (seu nome próprio?), *Espelho sem aço* reitera seu desejo latente de encerrar-se em si: o pedido de negar seu nome, de negar sua existência, de concentrar-se unicamente no que é presença, embate frágil entre o nome que é, que segue, que vai além, para outro lugar, sendo o que é, apresentando-se no que não é. Estando e não estando, sumindo e aparecendo, sendo e não sendo. Piscar de olhos. Suspiro.

\*\*\*\*\*



### *Momento de Fronteira*

*O poder das estruturas: mais ar entre isto e aquilo.*

*Caldas, 2006, p. 146*

Três quadriláteros unidos. Esta é uma obra que modifica a linguagem. Modifica a palavra. Modifica o sentido de uma palavra.

Tudo que está no mundo depende de estar em um lugar. O estar no mundo vincula-se, inevitavelmente, ao fato de estar *em*, de estar *em+o*. É preciso um apoio, um suporte, uma superfície. Posso pensar que o próprio mundo é a superfície, mas toda existência demanda limites, o corpo demanda o limite da pele, a rua demanda o limite da calçada, a obra demanda o limite do alcance de seu círculo de solidão, de sua residência, o limite do ar que ela movimenta.

Ao pousar os olhos na obra de Caldas, entretanto, tenho a impressão de que a palavra superfície deve ser substituída por outra: fronteira. Fronteira do que ela é, do que ela alcança, do que ela faz com que sejamos enquanto diante dela e do que somos sem ela. Toda fronteira não é também uma linha imaginária? Um lugar que existe inexistindo? Uma superfície ausente. A fronteira delimita, dá nome, diferencia e, em um sentido ético/político, pede que eu diga meu nome, apresente meu documento, para que possa entrar.

Martin Heidegger apresenta a metáfora da ponte, ou melhor, faz menção à ponte enquanto construção que unifica o ambiente, transformando-o em todo. *Momento de fronteira* é algo, também, que está para além da palavra que contém no nome. E para atravessar a fronteira, nada melhor do que uma ponte – atravessar sobre as águas simbólicas do tempo da arte.

A ponte se estende lépida e forte sobre o rio. Ela não junta as margens que já existem, as margens é que surgem como margens porque a ponte cruza o rio. É a ponte propriamente dita que faz com que as margens fiquem uma defronte da outra. É pela ponte que um lado se opõe ao outro. Tampouco as margens correm ao longo do rio como faixas de fronteira indiferentes da terra firme. Com as margens, a ponte leva ao rio as duas extensões de paisagem que se encontram atrás delas. Põe o rio, as margens e a terra numa vizinhança recíproca. A ponte junta a terra, como paisagem, em torno do rio. (Heidegger *apud* Nesbitt, 2008, p. 453)

As margens diante uma da outra, dois rostos que se apresentam, que se acolhem. Maneira distinta de eu e outro, de encontro. E o tempo passando no meio, sem que nada mais precise ser dito sobre a fortuita comparação entre ele e o rio. “A ponte leva ao as duas extensões de paisagem” – *Momento de fronteira* enquanto ponte, por unificar e possibilitar a instauração do ambiente/lugar como casa, *Momento de fronteira* enquanto margem, enquanto a outra

margem, o outro lado de mim que se reflete e me reflete nas águas do rio, que me contempla de volta, me impõe a pergunta que garante que eu diga meu nome. *Momento de fronteira* enquanto espelho que não existe, enquanto moldura do vácuo do silêncio da minha alma diante do vazio do mundo.

\*\*\*\*\*

### *Software*

*Só uma imagem  
dissolve a imagem anterior.*

*Só uma imagem  
dissolve a imagem anterior.*

*Só uma imagem  
dissolve a imagem anterior.*

*Caldas, 2006, p. 152*

Deixemos de lado a palavra obra. Deixemos de lado a pergunta “escultura?”. Deixemos de lado a perenidade. E fica a frase, o pulsar, a latência. Não há como ir muito além do que é: palavra. “Isto como aqui. Aquilo como sombra. Aquilo como sombra. Isto como aqui”, ou ainda “isto como sombra aquilo como aqui isto como aqui aquilo como sombra”. Há o tempo, há a ordem, a ocidentalização da leitura. Esquerda para direita, de cima para baixo. Ao lado, mais prédios, o escuro, acima, o céu, por toda parte, luz. Nove horas de exibição contínua destas duas frases. E a repetição assim, exaustiva, não resulta na completa retirada de significado? Quem passaria nove horas assistindo, porém? Uma passada rápida, uma olhada veloz em meio ao barulho de São Paulo. E o engarrafamento? Quanto tempo alguém suporta manter o olhar fixo nesse outdoor sobre coisa nenhuma?

Coisa nenhuma! Como se fosse possível registrar as duas palavras assim, uma ao lado da outra (ou seria atrás? Em frente?). “Isto como aqui”, um signo autorreferente tão fechado em si, congruente, contido, encerrado, hermético. O que é isto? Onde é aqui? Aqui neste prédio? Neste mundo? No vazio utópico da existência citadina? A resposta só pode estar em mim, ou no Outro, naquele Outro que não sou eu e que, por consequência, carrega uma resposta completamente diferente da minha. Seria *aquela sombra*? O meu desejo de olhar para o lado, para ver se tem mais alguém olhando, mais alguém se perguntando, mais alguém para me dar o gesto do seu rosto para que eu vislumbre a sombra de minha própria compreensão. Isto é palpável, aquilo não. Isto é agora. Aquilo é depois, é longe, é outro lugar.

Isto *como* aqui, pode ser aqui, mas se é *como*, pode ser outra coisa? Pode ser *aquilo*? Se sim, *aqui* pode ser *agora*? Na semiótica passageira da febre dos sinais da cidade, meu texto pulsa rápido para seguir a linha – a fome.

### Parte III – Adeus ao rosto

**Capítulo VI** – Primeiro sim: a obra enquanto sujeito. Eu/outro e a ética do estar no mundo.

*é como receber um cartão-postal cujo destinatário virtual devesse decidir se ele o receberá ou não, e se é realmente a ele que está endereçado. A assinatura é deixada à iniciativa, à responsabilidade, à mercê do outro. Assinar-se-á, caso se assine, no momento da chegada ao destino, não na origem.*

*Derrida, 2004, p. 261*

O capítulo que segue é uma tentativa de resposta ao anseio de compreender meu interesse pelas obras de arte ao ar livre de Waltercio Caldas. Este interesse parte do princípio básico de que elas são diferentes de mim, estão além de mim, são exteriores a mim. Já não me parece mais possível reconduzir a linha do pensamento que vem se desenvolvendo há alguns anos em minha relação com a pesquisa proposta a ponto de definir como se estabeleceu a abordagem que resolvi tomar como minha – a hospitalidade absoluta, o outro absoluto, o ar livre. Há, porém, um reconhecimento anterior: todo discurso deve partir da obra, isto é, da compreensão de que é a partir daquilo que a obra me diz que eu posso responder com minhas palavras.

Continuo seguindo o traço de cada palavra, tentando dar conta da complexidade inerente a qualquer ato de responsabilidade perante aquilo que quero dizer. Assim, me deparo com outra questão: a obra fala. Por assim ser, capaz de conjugar um verbo, e conseqüentemente efetivar uma ação, a obra chama para si o estatuto de sujeito. A obra é, a obra fala, a obra chama. Enquanto sujeito, portanto, a obra se estabelece no decorrer deste estudo. Mas quem é o sujeito que não sou eu? É Outro.

Seria tarefa por demais pretensiosa pensar em abordar o conceito de alteridade mediante a filosofia ocidental. Há, contudo, um caminho natural a seguir de acordo com os assuntos tratados no presente trabalho até o momento: Jacques Derrida e Emmanuel Lévinas. Vejamos agora o que, segundo os conceitos derridiano e levinasiano, chamamos de Outro.

Lévinas é considerado como o filósofo da alteridade. Suas palavras sempre partem da relação ética incrustada no encontro fundamental entre eu e outro, ou melhor, na separação

radical entre eu e outro – o eu jamais será capaz de apreender o outro, pois a compreensão do outro sempre se dará a partir do vocabulário do eu, do que o eu conhece, logo, o acesso nunca será integral. O outro que chega sempre será absolutamente outro. A esta separação radical, Lévinas chama de exterioridade. Algo que acontece fora do eu e do outro em uma relação intersubjetiva, relação do eu ao outro e transcendência do “para-o-outro”, que instaura o “sujeito ético”, o entre-nós (2005, p. 17). O outro, na exterioridade, é absolutamente outro, e a ética da relação entre eu e outro é a outorgação da humanidade do eu, pois para que o eu possa acolher o absolutamente outro, é preciso que ele se responsabilize por responder a pergunta proposta, ainda que silenciosa, pelo rosto que se apresenta.

Sendo este um texto escrito durante o mestrado em Arquitetura e Urbanismo, e eu, já tomada pelo vocabulário adquirido durante o curso, não consigo sair de mim a ponto de impedir que, de agora em diante, a exterioridade se transforme em lugar. A exterioridade é um lugar fora de mim, é um lugar fora, é o estrangeiro. Está feita a ponte para o pensamento de Derrida.

Toda a reflexão de Derrida quanto à hospitalidade absoluta parte de uma questão: a questão do estrangeiro. Façamos um intervalo para submeter a possibilidade de uma leitura baseada na dualidade eu/outro à desconstrução. Para tanto, podemos recorrer a Anne Dufourmantelle, que diz:

Quando uma palavra faz parte da ‘noite’, ela nos faz entender as palavras de outra maneira. Assim, falar ‘do próximo, do exilado, do estrangeiro, do sentir-se em casa na casa de outro’, impede conceitos como ‘eu e o outro’ ou ‘o sujeito e o objeto’ de se apresentarem sob uma lei perpetuamente dual. O que Derrida nos faz compreender é que ao próximo não se opõe o algures, mas uma outra figura de próximo. (2003, p. 48-50)

A noite neste caso, compreendida enquanto figura ontológica, se oporia aos valores do dia, mas não como uma oposição fatídica, e sim uma presença, ou seja, a noite como própria sombra no ato de decifrar a claridade racional. A noite seria “a abertura para o que abala” (ad p. 44), a experiência da perda do sentido, da qual decorre a autenticidade do pensamento filosófico. Se assim é, continuemos nossa reflexão com base na compreensão de que a oposição eu/outro não trata de uma dualidade perpétua, trata, antes, de uma questão a manter-se às costas de outra, um reverso, outro lado.

Retornemos ao estrangeiro. “Questão do estrangeiro” (Dufourmantelle, 2003, p. 5), como coloca Derrida, mudando de lugar o acento que poderíamos incutir ao nomear a questão do estrangeiro, enfatizando a questão quando deveríamos enfatizar o estrangeiro. A

importância de se pensar o estrangeiro em detrimento da questão se dá pelo fato de o estrangeiro ser anterior à questão. O estrangeiro coloca a questão. Explica:

Mas antes de ser uma questão a ser tratada, antes de designar um conceito, um tema, a questão do estrangeiro é uma questão *de* estrangeiro, uma questão vinda *do* estrangeiro, e uma questão *ao* estrangeiro, dirigida *ao* estrangeiro. Como se o estrangeiro fosse, primeiramente *aquele que* coloca a questão ou *aquele a quem* se endereça a primeira questão. Como se o estrangeiro fosse o ser-em-questão, a própria questão do ser-em-questão, o ser-questão ou o ser-em-questão da questão. Mas também *aquele que*, ao colocar a primeira questão, me questiona. (Dufourmantelle, 2003, p. 5)

Este mudar de lugar da questão, próprio da desconstrução, chega ao limiar quando nos deparamos com a presença da questão do estrangeiro. Beiramos o desejo de uma atitude niilista que julgaria a aporia máxima de apelação à desistência. Mas se temos a coragem de dar mais um passo, suplantar o abismo que se abre sob nossos pés, podemos tentar estabelecer o seguinte quadro:

O estrangeiro é a questão, é a pergunta que exige nossa resposta, portanto, nossa presença. O estrangeiro é também anterior ao hóspede, porém é quem viabiliza a hospitalidade absoluta. Isto é, o estrangeiro é o que podemos chamar, parafraseando o próprio Derrida, de outro absoluto (ou absolutamente outro, segundo Lévinas), ele está antes da questão e ao mesmo tempo é a questão colocada pelo hóspede para que possa ser chamado como tal. À ilegibilidade inerente ao estrangeiro – “o estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever de hospitalidade” (Dufourmantelle, 2003, p. 15) –, oferece-se o primeiro sim, e ele toma, então, lugar de hóspede. O hóspede só o é depois que passa a soleira da casa, e essa travessia pressupõe a incondicionalidade da hospitalidade absoluta. Ao estrangeiro que chega, surdo aos apelos da língua local, só há uma resposta viável: o rosto.

Retomemos o rosto.

O rosto é significação, e significação sem contexto. Quero dizer que outrem, na retidão do seu rosto, não é uma personagem num contexto. (...) Ele é o que não se pode transformar num conteúdo, que o nosso pensamento abarcaria; é o incontível, leva-nos além. Eis por que o significado do rosto o leva a sair do ser enquanto correlativo de um saber. (LÉVINAS, 2010, p.78)

Se dissemos que Lévinas é o filósofo da alteridade, podemos compreendê-la enquanto rosto, pois este é a matriz de seu pensamento. O rosto é a epifania do outro – epifania como súbita sensação de realização, de compreensão, de reconhecimento (poderíamos entrar no mérito religioso, também abarcado por Lévinas, mas é preferível deixar como está). O rosto é o que nos caracteriza enquanto humanos, é o que faz com que reconheçamos o que há de eu no

outro, ainda que este outro seja sempre um horizonte inalcançável. O rosto é a materialização da exposição integral, em sua verticalidade, no rosto tudo está à mostra.

A verticalidade do rosto é um fator aprazível de ser notado, pois, a partir desta conotação, é tranquilo fazer uma passagem para as obras de Caldas, principalmente as estudadas aqui enquanto Casa, pois elas têm essa qualidade vertical, o impulso para o alto, ou para frente, se alterarmos o ponto de vista – para o tempo futuro, ainda que seja uma reprodução contínua de vídeo. E então podemos nos recordar que há algumas páginas atrás encontramos também a verticalidade nas palavras de Bachelard, ao apresentar a casa enquanto dicotomia entre porão e sótão. É interessante prestar atenção em como abordagens diferentes podem querer dizer a mesma coisa, se partimos do princípio de nosso interesse e apreciação.

Há na verticalidade do rosto compreendida como um impulso para o futuro o paradoxo na própria compreensão de outro. O outro é o externo a mim, porém se é externo a mim, já me chama, me demanda, me pede, exige minha presença. Ele é eu visto pelo outro lado. Ele é o reflexo da minha humanidade, a latência dela. E se é latência é porvir. É futuro, e como tal, é absolutamente surpreendente. Quanto a esse tema, Lévinas discorre no livro *Les imprevus de l'histoire*, no qual relaciona a Gioconda ao porvir latente e incalçável do objeto artístico, ao sorriso que nunca se abrirá (Lévinas *apud* Mattuella, 2008, p. 120).

Este livro traz a pedra de toque do pensamento estético do filósofo e seus estudos sobre o belo. Na obra ele apresenta o conceito de *entretempo* (*entretemps*), relacionado com o acabamento da obra, que eu chamo de prontidão. Lévinas diz que “a obra acaba apesar das causas de interrupção – sociais ou materiais. Não se dá como início de diálogo” (Lévinas *apud* Mattuella, 2008, p. 109). Para ele o belo seria o que dá conta desse acabamento, do fechamento da obra em, uma espécie de recusa a receber qualquer modificação. Max Bill, no texto *O arquiteto, a arquitetura, a sociedade*, (*apud* Xavier, 2003), coloca que

a arte consiste em tornar uma idéia tão clara e objetiva quanto possível, através dos meios mais adequados. Uma obra de arte deve traduzir essa perfeição, deve expressar tal harmonia, de modo a impossibilitar seu autor de alterar-lhe ou acrescentar-lhe qualquer detalhe.

Esta maneira de compreender a arte me parece muito propícia ao estudo das obras de Waltercio Caldas, frequentemente abordadas sob esta ótica em textos críticos, como obras acabadas, enxutas, prontas, precisas, completas. Admito que, seguindo a linha do conforto e segurança sentidos ao chegar em casa, é extremamente prazeroso encontrar embasamento teórico de tal firmeza para um sentimento assim constante diante dos trabalhos que decidimos abordar.

Há uma série de pontos, contudo, que necessitam ser trazidos à superfície que fica além da cumplicidade passiva, tais como a compreensão da beleza como apagamento do futuro, na forma deste acabamento, como se a obra não pudesse estabelecer-se enquanto presença da alteridade, pressuposto que buscamos defender aqui. O que acontece, entretanto, é a mera recusa da obra de se deparar com um presente que a abra para a renovação, como se ela impedisse, ou desejasse veementemente fazê-lo, que o presente a recolocasse (seria a própria negação do *après-coup* derridiano?). Porém a obra-Casa é Rosto, e por apresentar-se inteira, acabada, vertical, ela está pronta, silenciosa; mas está também colocando a primeira questão, a questão anterior à questão – pois ela está dizendo sim pelo simples fato de existir – então é como se ela solicitasse uma leitura, e toda leitura é também uma relação com o porvir. E já vimos como a relação com o porvir trata da relação mesma com o outro.

O que acontece, então? David Gritz, no livro *Lévinas face au beau*, ressalta:

(...) a sensibilidade à beleza da obra significaria então que a matéria – tela, pedra, madeira, papel, etc – trabalhada pelo artista e, em particular, as imagens que ele produz, estão habitadas por uma linguagem à espera de libertação. O intérprete não projetaria sobre elas sua linguagem, ele contribuiria para fazer viver as significações ainda prisioneiras da solidão silenciosa da obra. (Gritz, 2004, p. 29.)

Ou seja, o próprio interesse que me move até a obra, ou a partir dela, se ousássemos falar de acaso, é a certificação de que há algo dentro da obra que quer sair, que quer ser ouvido. E como esta “solidão silenciosa” me leva de volta ao círculo de solidão de Rilke...

Aproveitemos, então, para pensar neste estado de mutismo no qual a obra se encontra no entretempo, nesse instante de suspensão, de falta de ar, para reproduzir outro trecho da entrevista a mim concedida por Caldas.

RC – Uma coisa que tenho pensado enquanto venho escrevendo é que a gente se refere aos objetos sempre dessa maneira: “o objeto fala, o objeto me mostra, o objeto diz, a obra coloca”, e essa obra está conjugando verbos pra gente. Se eu olho pra um objeto e falo: “esse objeto me disse que...” então ele conjugou um verbo, ele efetuou uma ação. A partir do momento em que ele efetua uma ação, ele se estabelece com uma postura de sujeito. E agora você colocando que faz parte do processo de criação do seu ser humano, faz mais sentido ainda, porque é um diálogo muito verdadeiro, muito sutil, muito individual, o de criar uma obra, e, no meu caso, o de olhar para uma obra que realmente se comunique comigo. Eu vejo que existe uma tríade: o artista que produziu a obra, a obra e quem está vendo a obra, mas não existe uma separação tão nítida objeto/sujeito. São todos indivíduos com a mesma capacidade de comunicação.



WC – Mesmo porque, Roberta, o artista, de certa forma é também as três coisas. Ele é a pessoa que projeta, ele é a pessoa que realiza o objeto e ele é a pessoa que vê o objeto depois de pronto. Então ele incorpora como indivíduo, ele tem a experiência das três situações: o mundo antes daquele objeto, o mundo durante a manufatura daquele objeto – a realização daquele objeto – e o mundo depois daquele objeto. Quer dizer, se eu não tivesse feito aquele objeto eu nunca teria a capacidade de vê-lo. Você como artista, e como pessoa mesmo, experimenta as três coisas. Experimenta a vontade de fazer, experimenta o fazer e experimenta o que o objeto acabou se tornando. Essas três coisas estão imbricadas no processo de produção, porque você não pode deixar de ser nenhuma das três, você conta com as três para a realização do próximo objeto. Você conta com essas três também para o projeto onde os objetos estão incluídos, porque você quando é artista produz uma quantidade de objetos e acaba tendo que conviver não simplesmente com a produção de um objeto, mas com a produção de vários objetos uns depois dos outros. E esse sistema, quer dizer, esse processo que não para, também tem uma gramática, um sentido, ele também afeta sua vida ao ponto de que o processo modificar cada um dos objetos. Eu hoje em dia não posso realizar um objeto que eu já realizei, porque ele já foi feito, e se eu tenho 50, 100 objetos realizados anteriormente, eu já reduzi muito o meu espectro de possibilidades. Eu tenho que inventar possibilidades dentro do meu sistema pra me livrar até mesmo de mim, do horizonte que eu abri, o horizonte que o trabalho abriu para mim e para a minha vontade de realizar. O confronto desse próximo objeto modificará todos os objetos anteriores, porque cada objeto que você faz desorganiza o que você esperava que objetos anteriores fossem. O tom é alterado constantemente pelo objeto seguinte e você passa a desconfiar e ter certeza de que o objeto que você fará modificará os próximos objetos que você vai realizar. Esse sistema de relações é parte da poética do artista, é o enfrentamento que o artista tem que ter com a viabilidade inventada, quer dizer, com a possibilidade inventada que nasce da ideia de querer realizar alguma coisa.

Notemos como é diferente a compreensão deste *dar voz à obra* de uma mera interpretação da mesma, pois ao ser colocada como rosto diante do eu, a obra-Casa (de outro) não hospeda a crítica, vazia, inútil, pois, apesar de exigir a resposta da nossa presença, ela já está acabada. O que talvez queiramos alcançar poderia ser considerado como uma espécie de exegese da obra, uma exegese da questão anterior à questão colocada por ela. Mas é possível lidar com um acontecimento anterior à primeira pergunta? Creio ser nesse instante que o

diálogo se instala. Seria possível pensar na própria noção de diálogo, mas me parece tarefa infinda refletir sobre os diálogos possíveis, posto que “cada obra de arte exige a criação de um dialeto que é próprio” (Marques, 2009, p. 31), isto é, seria preciso lidar com variantes infinitas para começar a lidar com a tarefa de escrever sobre o diálogo com uma obra de arte, mas é viável buscar estabelecer uma compreensão, ainda que fugaz, do que chamamos de diálogo, ou melhor, de como compreendemos o diálogo, e, para isso, nos basearemos no conceito de hermenêutica (seria ela uma pré-condição natural do ato de dialogar?) tal qual proposto por Hans-George Gadamer.

Seguindo o raciocínio de Casanova, autor da introdução à edição brasileira do livro *Hermenêutica da obra de arte*, de Gadamer (2010), podemos retornar a alguns pensadores para empreender uma melhor compreensão de como abordaremos a hermenêutica gadameriana. Casanova, em sua apresentação, cita Friedrich Schleiermacher e Wilhelm Dilthey. Para o primeiro a hermenêutica seria a “arte de compreender corretamente o discurso de um outro, principalmente o discurso escrito” e, para o segundo, a compreensão viabiliza “a transferência do próprio si mesmo para o interior de um dado modelo de manifestações vitais”. Em ambos os casos e, obviamente, incutido no próprio sentido da hermenêutica, está também e principalmente a relação eu/outro (mantenhamos em mente a quebra da hierarquia dicotômica preconizada pela desconstrução). Gostaria de me permitir, apoiada pela importância dada por Gadamer ao jogo<sup>21</sup>, propor também um jogo com estas duas citações. Partiria do princípio de refletir sobre a obra-Casa enquanto escrita no mundo, e obra-Casa é o outro escrito no mundo, presente, existente; e, se misturarmos estas palavras às de Schleiermacher, poderíamos reiterá-la enquanto rosto, “modelo de manifestações vitais”. É apenas um jogo, mas é o pensamento trilhando o caminho labiríntico de sua própria viabilidade.

Para Gadamer, o fenômeno hermenêutico é uma experiência de verdade (2010, p. IX). Considerando que “na arte, toda e qualquer relação com a obra sempre envolve necessariamente um processo interpretativo no interior do qual o que está a cada vez em jogo é determinar o que a obra tem efetivamente a nos dizer” (idem), nos recolocamos diante da indicação de que a obra fala (já explicitamos a maneira pela qual refletimos sobre a interpretação da obra, pela inutilidade da crítica relacionada ao entretempo levinasiano, porém é viável dar crédito ao processo interpretativo assim pensado enquanto espaço de busca, posto

---

<sup>21</sup> Para maiores esclarecimentos acerca deste assunto, ver o livro *A atualidade do Belo* (Gadamer, 1985).

que o que interessa a Gadamer é o interior deste acontecimento. Sendo a obra sujeito, esta e o espectador (sujeito pressuposto) se comunicam e estabelecem entre si um diálogo possível.

A hermenêutica gadameriana situa ainda que qualquer anacronismo temporal que possa existir entre obra e espectador não deve ser reconhecido como distância, está superado desde o princípio. Esta é mais uma característica que permite olharmos para este diálogo como algo que acontece em um presente único, no sentido de singelo, um só. Se assim é, podemos pensar que, ainda que a obra seja a mesma, e o espectador o mesmo (se apresentam ambos com o mesmo nome, ainda que em momentos distintos), cada embate gerará um novo diálogo, exclusivo e presente. Ao ser chamado de diálogo, o que ocorre por si só já é expressado como a fala de mais de um sujeito. O diálogo é uma troca. Um que fala, um que houve, um que fala, um que ouve. Há silêncios entre as trocas. E é neste silêncio que reside a hospitalidade absoluta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quem nos desviou assim, para que tivéssemos um ar de despedida em  
tudo que fazemos?  
Como aquele que partindo se detém na última colina para contemplar  
o vale na distância  
– e ainda uma vez se volta, hesitante, e aguarda – assim, vivemos nós,  
numa incessante  
despedida. (Rilke, 2006, p. 79)*

Na primeira vez em que li, em um trabalho acadêmico, as palavras “considerações finais” substituindo “conclusão”, tive a impressão de tratar-se de uma necessidade qualquer do autor de se mostrar inovador, interessante, diferente. Até aquele momento, para mim, todo texto deveria concluir algo, ou, ao menos, concluir em algo. Então chegou o dia em que seria eu a me sentar diante desta tela e terminar meu trabalho. E aqui estou, tentando encontrar maneiras de me despedir destas palavras, com a dificuldade de quem precisa deixar a casa materna. Faz tanto tempo que entrei nesta casa, que voltei a ela. Como é difícil passar pela porta e seguir viagem.

Durante a graduação em História da Arte, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, fiz um trabalho sobre Auguste Rodin, e por conta dele me aproximei dos escritos de Rainer Maria Rilke sobre arte. Durante este mesmo curso, conheci as obras de Waltercio Caldas, e em algum lugar dentro de mim, os nomes dos três se fizeram vértices de uma reflexão que resultou no meu trabalho final de graduação: *Rarefeito*. Estava construída a casa, e os três moradores ilustres gostavam de receber hóspedes. Nela chegaram Ronaldo Brito, Alberto Tassinari, Rosalind Krauss, Paul Celan, Hans-Georg Gadamer, Paul Valéry, Merleau-Ponty, Cézanne, Maurice Blanchot, Didi-Huberman, Virginia Woolf (há lar sem o feminino?), Hegel, Rodrigo Navas – e então Emmanuel Lévinas e Jacques Derrida. E eles foram se espalhando, tomando corredores, quartos, antessalas. Alguns chegaram ao sótão, porão, outros respiraram na varanda. Houve aqueles que se estiraram no quintal ou se aboletaram no escritório. Houve quem desse uma passada, quem ficasse para dormir. Casa movimentada esta, que arquitetei. A chave escondida debaixo do tapete dava sempre a impressão de que a porta estava mesmo trancada, mas com um pouco de atenção, rapidamente se descobria como entrar. Alguns foram embora, mas na curva deixavam avisado que havia ali perto uma estadia. A cada noite passos com um novo ritmo reverberavam no assoalho. Dias de sol, janelas

abertas, cortinas esvoaçando, tapetes sacudidos e muita poeira para cima. Dias de sombra, ar pesado e úmido por baixo das portas, vidros fechados, luzes acesas. Dias de chuva, quando nada se faz. E desta maneira fomos convivendo, se esbarrando, e desta maneira precisamos nos despedir. Chega aquele momento em que todos são desconhecidos, e que daqueles do início, há apenas alguns pertences soltos nas estantes. Quando se nota que, dentre todos os hóspedes, nenhum possui a chave mestra, é preciso decididamente forçar que sigam seu caminho. O que será da casa? – me pergunto. E no eco da resposta que se volta contra mim: Vazio.

va.zi.o

*adj (lat vacivu)* **1** Que não contém nada ou só contém ar. **2** Despejado. **3** Sem moradores; desabitado, vago, desocupado. **4** Desguarnecido de móveis ou mobília: *Sala vazia*. **5** Que não contém alimentos: *Estômago vazio*. **6** Que tem falta ou privação de alguma coisa. **7** Frívolo, fútil, vão, oco. **8** Falso ou destituído de qualidades de espírito, de inteligência. **9** Que não é significativo; que não merece importância nem consideração. **10** Diz-se da cabeça sem idéias. **11** Diz-se do coração sem afeições. *Heráld* **12** Diz-se das peças que, pelas aberturas, deixam ver o esmalte do campo. **13** *Inform* Diz-se da placa de circuito impresso que ainda não contém quaisquer componentes, ou cujos soquetes estão vazios. *sm* **1** O espaço vazio; o vácuo. **2** Sentimento indefinível e profundo de saudade angustiada. **3** Insaciabilidade. **4** *Anat* Nome vulgar do hipocôndrio. **5** Cada uma das duas depressões laterais das reses, cavalgaduras etc., que se situam por baixo do lombo, entre as falsas costelas e o osso ilíaco; flanco, ilhal.

A escrita deste texto deu-se, em boa parte, pela impressão causada pelas palavras de outro (pela palavra *outro*); houve alguns instantes em que bastava abrir um livro qualquer dentre os tantos espalhados sobre a mesa que a resposta estava lá, por vezes antes mesmo da pergunta. Aprendi esse jogo há alguns anos, e nunca me falha. Fato é que muitas vezes as citações que aqui se encontram foram salteadas de grandes parágrafos, ou recortadas em sua inteireza – ação claramente sinalizada, contudo. A angústia inerente ao ato me acompanhou durante todo o processo, todavia era inevitável compreender e utilizar as palavras tal como reverberavam em conjunto com a busca de meu raciocínio. Gostaria de ter podido ler tudo a respeito de tudo, mas a obviedade deste impossível fala por si. Desta feita, ao pensar nestas considerações finais, me deparo com a palavra vazio, e com a extensa definição para ela do dicionário Michaelis. E é esta, justamente esta, a citação que decido manter íntegra em meu texto. Como integridade parece ser hoje uma questão subjetiva, me atenho à ideia de que, para contrapor a inteireza deste excerto, a única saída seria significar todas as palavras da língua portuguesa. Mas aí seria o oposto do vazio, e eu me veria para sempre atrapada em uma antinomia sem fim. Assim que decidi por fechar a casa que aqui construí.

Mesmo após a conclusão da graduação, as obras de Caldas continuaram a me provocar, a me chamar, me convidar. E no intervalo entre o fim do curso e a decisão pelo

mestrado, percebi que ali estavam as questões que deveria tratar. Não sabia ainda quais eram elas, até que me chegou às mãos o livro *Adeus a Emmanuel Lévinas* (2004a), de Derrida. Eu já havia travado conhecimento com alguns de seus escritos, e a desconstrução começava a tomar ares de assunto a puxar por meu interesse, porém foi através do livro, e através da abordagem nele das palavras de Lévinas, que decidi falar daquilo que eu sentia e não sabia que tinha nome: a hospitalidade absoluta. O termo inicial, levinasiano, é acolhimento – já consistente com o que eu percebia nas obras de Caldas, mas havia nelas um embate que ia além de somente acolhimento. Havia o estranho, a qualidade presente das coisas ausentes. Estava lá a força do que não estava, e quando li sobre o pacto silencioso entre hospedeiro e hóspede do quando da hospitalidade absoluta, percebi que estava aí a resposta para minha inquietação.

A decisão de falar das obras ao ar livre de Waltercio Caldas veio para reiterar esta sensação, pois, além de se enquadrarem no lugar de despertar meu interesse, são a materialização do próprio conceito de fundar um lugar, por estarem, em princípio, fora dos locais institucionalizados para obras de arte, como museus e galerias, ou seja, por estarem soltas no mundo elas necessariamente determinavam um novo nome para o local onde eram colocadas, ainda que este nome fosse algo silencioso e exclusivo a cada espectador. Mesmo que uma obra possa, sem dúvida, instaurar um lugar de hospitalidade absoluta dentro de um museu, para mim ficou claro durante o processo que seria muito mais objetivo falar a este respeito tendo diante dos olhos obras que instauravam também um lugar geográfico novo. Mas esta é uma necessidade minha, e não acarreta qualquer diferença ou mudança na proposição de alteração de posição do discurso de falar sobre uma obra de arte.

Um dos momentos mais intensos deste percurso foi, sem dúvida, a oportunidade de entrevistar Waltercio Caldas e conhecer seu ateliê. Naquele dia pude ter certeza de que hospitalidade era o termo certo a ser usado nas falas sobre as obras do artista. Se até aquele momento eu havia me perguntado a respeito de razões para continuar a pesquisa, elas se dissiparam, e bastava lembrar de ter estado ali e de como me senti naquele momento, que os eventuais desejos de desistência após ela iam embora. Esta hospitalidade esteve às minhas costas durante todo o trajeto, e mesmo antes, já a antevia, pelas sempre solícitas respostas aos contatos feitos para a realização do encontro.

Me senti hospedada pelas obras, bem como pelo texto que aqui apresentei – apesar do estranhamento e da tão presente rejeição inerente à escrita de um texto acadêmico: a insegurança, a vaidade e a exaustão. Mas enquanto “locação de passagem” (Derrida, 2004a, p.

58), estas palavras cumpriram bem a tarefa de me receber incondicionalmente nas minhas inquietações.

Se se trata da questão do ter lugar no espaço, para mim a situação está resolvida, pois o reconhecimento que tenho de minha própria identidade quando diante das obras aqui propostas é o que vislumbro como resultado da hospitalidade absoluta. Durante o texto, por vezes minha escrita esteve por demais incisiva e talvez um tanto quando autorreferente, no sentido de caracterizar enquanto obras de arte, assim sendo nomeadas, as obras que se estabelecem como fundadoras de um lugar de hospitalidade absoluta. Gostaria de contemporizar esse raciocínio esclarecendo que, como tudo o escrito até aqui, se refere ao desenrolar de minhas próprias intuições/impressões relacionadas com os textos lidos. Não penso, agora, que esta seja uma categoria viável de ser aplicada enquanto tentativa mínima de qualquer juízo, posto tratar-se de uma decisão unicamente pessoal (volto a dizer, contudo, que a subjetividade absoluta é inefável, e deixo a porta aberta para quem desejar procurar por relações contínuas entre o meio e as escolhas do indivíduo) decidir que, para si, aquela é uma obra de arte.

O que busquei propor, durante as páginas que chegaram até aqui, é uma maneira outra de nos colocarmos diante dos objetos de nosso interesse. Em verdade que eu deveria dizer para que nos colocássemos por detrás deles, em suas costas, para permitir que eles nos falassem primeiro. Porém se vimos que “o primeiro sim já é uma resposta” (Derrida, 2004a, p. 42), no final nunca saberemos o momento exato em que vislumbramos pela primeira vez o Rosto da Obra que nos hospeda.

Permitamo-nos, contudo, adentrar a casa onde decidimos habitar enquanto hóspedes. O que sugiro, afinal, é: se uma obra de arte te interessa, deixe que seja ela a senhora dona do lar, deixe que o lugar que ela funda seja uma casa. Deixe que ela te hospede, de forma absoluta. More nela, ainda que de passagem. É uma troca singela: a obra que existe enquanto casa depende da alteridade absoluta de seu hóspede pois, em sua ausência, ela é unicamente hóspede de si mesma. Bem como nós, inquilinos ensimesmados, nos tornamos senhores circunstanciais do lugar que surge com a nossa chegada.

## IMAGENS



Fig. 1 – *O formato cego*. 1982. Escultura instalada no Paseo de las Americas. Punta del Este, Uruguay. Ferro pintado (600x800x150cm)



Fig. 2 - *Escultura para o Rio* - 1996. Escultura instalada na Av. Beira Mar, Rio de Janeiro, Brasil. Pedra e concreto (1000x1000x600cm)





Fig. 3 - *Omkring (Around)* - 1994. Escultura instalada em Leirfjord, Noruega. Aço inoxidável (450x1800cm)



Fig. 4 - *Jardim Instantâneo* - 1989. Projeto Esculturas Urbanas. Prefeitura do Estado de São Paulo. Instalada no Parque do Carmo. Pedra e gramado.



Fig. 5 - *Espelho rápido* - 2005. Instalada na Orla do Guaíba, junto ao Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, Porto Alegre. Pedra, concreto e aço inoxidável (600x1000x2350cm)



Fig. 6 - *Espelho sem aço* - 1997. Sede do Banco Itaú, São Paulo. Aço inoxidável polido.





Fig. 8 - *Momento de fronteira* – 2000. Itapiranga, Santa Catarina. Fronteira entre Brasil e Argentina. Aço inoxidável polido.



Fig. 9 e 10 - *Software* – 1989. Vale do Anhangabaú, São Paulo. Nove horas de exposição contínua.



Fig. 11 – Foto do que restou da obra *O formato cego*

## REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otília B. F. **A ideologia do lugar público na arquitetura moderna (um roteiro)**. In: *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP/Estúdio Nobel, 1993.
- ARANTES, Priscila. **Arte e mídia no Brasil: perspectivas da estética digital**. ARS (USP), v. 3, p. 52-66, 2005.
- ARAÚJO, Paula Langie. **A imagem do artista e os diferentes públicos: um estudo de caso na 6ª Bienal do Mercosul**. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. Nefelomancias. São Paulo, Perspectiva, 2009, pp. 31-62.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Sur la peinture, ou: signe et tache**. In: *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BRITO, Ronaldo. **Waltercio Caldas Jr: Aparelhos**. São Paulo: GBM Editora, 1979.
- BOULÉE, Étienne-Louis. **Architecture. Essai sur l'art**. Paris: Hermann, 1993.
- BRAGA, Gedley Belchior. **A tese na (da) caixa preta**. Dissertação de doutorado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2008.
- BRITO et al. **Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú – Cosac Naif Edições, 1999.
- BRITO, Ronaldo. **Aparelhos**. Rio de Janeiro: GBM Editora, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. **L'oeil cartographique de l'art**. Paris: Galilée, 1996.
- BURCKHARDT, Jacqueline (org.). **Bâtissons une cathédral**. Paris: L'Arche, 1988.
- BURKE, Edmund. **Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello**. Madrid: Tecnos, 1987.
- CANONGIA, Ligia. **Entrevista com Waltercio Caldas**. Exposição Mar Nunca Nome. Centro Cultural Light. Rio de Janeiro: Março, 1998.
- CELAN, Paul. **Cristal**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Atemwende**. Frankfurt: Suhrkamp, 1968.
- CESÁRIO, Wellington. **Investigando os limites da arte: as propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Waltercio Caldas**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- COMTE-SPONVILLE, Andre. **Ser-tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004 (5a. ed.)
- CRIMP, Douglas. **On the Museum's Ruins. The anti-Aesthetic. Essays on Post Modernism Culture**. (org. Hal Foster). New York: The New Press, 1998.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odisseus/Edusp, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papirus, 2009.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Waltercio Caldas**. Cosac Naify: São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Anos 60 – transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais Edição e Comunicação Visual. 1998.

- DERRIDA, Jacques e ROUDINESCO, Elisabeth. **De que amanhã...** Diálogo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Papel-máquina**. São Paulo: Estação liberdade, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Donner le Temps**. Paris: Galilée, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. São Paulo: Relume Dumará, 2001b.
- \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUARTE, Paulo Sérgio (org.). **Daniel Buren: Textos e entrevistas escolhidos**. Rio de Janeiro: Centro Helio Oiticica, 2001.
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Waltercio Caldas**. Cosac Naify: São Paulo, 2000.
- DUFOURMANTELLE, Anne. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003
- DUQUE-ESTRADA, Paulo César (org.). **Às margens: A propósito de Derrida**. Rio de Janeiro: PUC, 2002.
- FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. **Esculpindo o espaço: A escultura contemporânea e a busca de novas relações com o espaço - os casos Waltercio Caldas e Carlos Fajardo**. São Paulo. Dissertação de doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1997.
- FLORES, Cristine Monteiro. **Waltercio Caldas: A arte de tecer o ar**. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado em História da Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes, 1998.
- FOSTER, Hal. **Introduction. The anti-Aesthetic. Essays on Post Modernism Culture**. org. Hal Foster). New York: The New Press, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um Autor?** Lisboa: Vega, 1992.
- \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GADAMER, Hans George. **Quem sou eu quem és tu?** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Verdade e método**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. **A atualidade do Belo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- GOLDSZTAJN, M. e RYKWERT, J. **A idéia de cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GRITZ, David. **Lévinas face au beau**. Paris/Tel Aviv: Editions de l'éclat, 2004.
- GUADANUCCI, João Paulo Leite. **Entre o texto e a obra: Ronaldo Brito e Waltercio Caldas (1973 a 1983)**. Dissertação de mestrado. Pós graduação em artes-visuais. Universidade de São Paulo, 2007.
- GUATELLI, Igor. **O(s) lugar(es) do Entre na Arquitetura Contemporânea: Arquitetura e pós-estruturalismo francês**. Dissertação de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo: 2005.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. **Derrida e o labirinto de inscrições**. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- HEGEL, Georg. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Lecciones de Estética**. Buenos Aires: La Pléyade, 1977.
- \_\_\_\_\_. **O sistema das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Construir, Habitar, Pensar**. In Ensaios e Conferências. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- \_\_\_\_\_. (1976). **Acheminement vers la parole**. (Jean Beaufret, trad.). Paris: Gallimard. (Obra original In *Unterwegs zur Sprache* (1959), Pfullingen, Verlag Günther Neske).

- HONÓRIO, Thiago. **Ensaio**. Dissertação de mestrado – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, Universidade de São Paulo - USP, 2006
- KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. In GÁVEA 1. Rio de Janeiro, Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil/PUC-Rio, 1984, pp. 86-93.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Totalité et infinité**: essais sur l'extériorité. Paris: LGF: 1990.
- \_\_\_\_\_. **Entre nós**: Ensaio sobre a alteridade. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Ética e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LIMA, Sueli de (org.). **Experiência Crítica**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- MATTOS, Eliane Matozzo de. **A poética do invisível da obra de Waltercio Caldas**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- MATTUELLA, Luciano Assis. **Da sombra à exposição: sobre a temporalidade na dimensão estética de Emmanuel Lévinas**. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.
- MELLO, Isabel Cristina Veloso Tavares de. **Waltercio Caldas Jr.: máquinas de pensar**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Sens et non-sens**. Paris: Gallimard, 1996.
- MILLEN, Mânia. *Waltercio Caldas*. In: **Ateliê Contemporâneo** – Projeto Finep no Paço Imperial. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Ltda, 1998.
- MIRANDA, Luís Henrique Nobre de. **Livros-objeto, fala-forma**. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em ciência da literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002
- MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte**. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 1998.
- NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido V. VIII: O tempo redescoberto**. Lisboa: Europa America, 1986.
- RIEGL, Alois. **Le culte moderne aux monuments**. Paris: Seuil, 1984.
- ROGERS, E.N., SERT, J.L., TYRWITT, J. (org.). **Il Cuore della città: per una vitta più umana della comunità**. Congressi Internazionali di Architettura moderna. Milão: Hoepli Editore, 1954.
- RILKE, Rainer Maria. **Auguste Rodin**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.
- RODIN, Auguste. **Grandes Catedrais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.
- RUAS, Luciano Ubirajara Cortabitart. **Dos livros de Waltercio Caldas aos textos da crítica presente**. Dissertação de mestrado. Centro de comunicação e expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.
- RYKWERT, Joseph. **A casa de adão no paraíso: A ideia da cabana primitiva na história da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Los Primeiros Modernos: Los Arquitectos del Siglo XVIII**. Trad. J. Beramendi, Barcelona: Gustavo Gili, 1982
- SALZSTEIN, Sônia. **Fronteiras**. São Paulo/Rio de Janeiro: Itaú Cultural/Contracapa, 2005.

- SEIBERT, Laci Cecília. **A formação dos sentidos do ver a partir da percepção de *Las Meninas***. Dissertação de mestrado. Pós graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, 2008.
- SERT, J.L. LÉGER, F., GIEDION, F. **Nueve Puntos sobre la monumentalidad. Necesidad humana**. In: *GIEDION, S. Arquitectura y comunida*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1963.
- SILVA Jr., Almir Ferreira da. **Estética e hermenêutica: a arte como declaração de verdade em Gadamer**. Dissertação de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2005.
- SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro do artista**. Dissertação de doutorado. Pós graduação em artes visuais. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- SOUZA, Jacqueline Kelly Prado de. **O jogo do diálogo: algumas indagações sobre a relação entre autor, obra e espectador**. Dissertação de mestrado. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- STAROBINSKY, Jean. **A invenção da liberdade**. São Paulo: Editora UNESP, 1994
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e História da Arquitectura**. Trad. A. Brito e L. Leitão, Lisboa: Presença, 1979.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify: 2001.
- VICENTINI, Daniela. **Waltercio Caldas: o jogo da obra**. Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado. Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2000.
- XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- WINCKELMANN, Johann. **reflexões sobre a arte antiga**, Porto Alegre: Movimento/urGs, 1975.
- WOLFREYS, Julian. **Compreender Derrida**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

## LIVROS E CATÁLOGOS

- BRITO, Ronaldo. **O espelho crítico**. Exposição: A Natureza dos Jogos. Museu de Arte de São Paulo: Outubro, 1975.
- CALDAS, Waltercio. **Exposição de objetos e desenhos**. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Agosto de 1973.
- \_\_\_\_\_. **A construção do abismo**. Exposição Ping-ping. Galeria Saramenha. Rio de Janeiro: Maio de 1980.
- \_\_\_\_\_. **O livro mais rápido**. Exposição de esculturas. Gabinete de Arte Raquel Arnaud. São Paulo: Setembro, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Exposição Esculturas**. Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro. Gabinete de Arte Raquel Arnaud. São Paulo: Abril de 1986.
- \_\_\_\_\_. **Exposição Quatro Esculturas Curvas**. Galeria Paulo Klabin. Rio de Janeiro: Outubro de 1988.
- \_\_\_\_\_. **Anotações 1969-1996**. Exposição Anotações 1969 – 1996. Projeto Finep / Atelier Contemporâneo. Paço Imperial, Rio de Janeiro: Março de 1996.
- \_\_\_\_\_. **Desenhos**. Arthur Fidalgo Escritório de Arte. Rio de Janeiro, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Salas e abismos**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Ao ar livre: as esculturas de Waltercio Caldas**. Exposição Mães Lugares. Centro Galego de Arte Contemporânea. Santiago de Compostela, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Notas, ( ) etc**. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2006. 8 gravuras em metal, todos os exemplares assinados e numerados.



- \_\_\_\_\_. **Manual da ciência popular**. Texto de Paulo Venâncio Filho. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982.
- CANONGIA, Ligia. **Entrevista com Waltercio Caldas**. Exposição Mar Nunca Nome. Centro Cultural Light. Rio de Janeiro: Março, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A consciência do intervalo*. In: CANONGIA, Ligia (Org.). **Waltercio Caldas 1985/2000**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001
- DUARTE, Paulo Sérgio. **Esses desenhos são líquidos**. Exposição Desenhos. Galeria 110 Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Agosto, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Interrogações construtivas**. Exposição de esculturas. Gabinete de Arte Raquel Arnaud. São Paulo: Outubro, 1994.
- MAMMI, Lorenzo. **Waltercio Caldas**. Exposição de esculturas e desenhos. Galeria Joel Edelstein Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Junho de 1995.
- \_\_\_\_\_. **Desenhos**. Exposição Esculturas e desenhos. Gabinete de Arte Raquel Arnaud. Rio de Janeiro, 2004.
- NAVES, Rodrigo. **Dois Pontos**. Exposição 0 é UM. Projeto ABC, Parque da Catacumba. Rio de Janeiro: Maio de 1980.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. **Outros Relógios**. Exposição Esculturas. Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte. Março / abril, 2000.
- VENANCIO FILHO, Paulo. **Olho de vidro**. Exposição Aparelhos. Galeria Luisa Strina, São Paulo: Abril de 1979.
- RESENDE, José. *Silêncio e luzes sobre a experiência do vazio da forma*. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchôa (org.). **Silêncio e Luzes**: sobre a experiência psíquica do vazio e da forma. São Paulo, Editora Casa do Psicólogo, 1998.
- RIBEIRO, Marília Andres (org.). **Atelier Transparente**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006.
- SALZSTEIN, Sônia. **Olhar o mar...** Exposição Ciclo de Esculturas. Galeria Sergio Milliet / Funarte. Rio de Janeiro: Julho de 1988.
- \_\_\_\_\_. **Livros, superfícies rolantes**. Exposição Livros. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Julho, 1999. Casa da Imagem, Curitiba. Outubro, 1999. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Março, 2000.
- SILVEIRA, Paulo. **Da arte como presa**. Exposição Livros. Museu de arte do Rio Grande do Sul, 2002.