



Waltercio Caldas. Talco sobre livro
Ilustrado de H. Matisse, 30x40cm, 1978

Waltercio Caldas: pensar arte, *acordar* lugares

Daniela Vicentini*

Neste artigo, propõe-se uma leitura da trajetória artística de Waltercio Caldas, que se inicia no final da década de 1960, a partir da escolha de cinco trabalhos que apresentam relação com a História da Arte, mais especialmente com a pintura. Seguindo a seqüência cronológica, a leitura das obras nos conduz sucessivamente a fazer referências ao Neoconcretismo, à Pop Art e ao Minimalismo. Tais referências nos dão elementos para compreender sua obra como continuidade do debate da *morte do plano*, que surge com o Neoconcretismo.

Waltercio Caldas, arte contemporânea, neoconcretismo

Esta discussão sobre a trajetória poética de Waltercio Caldas, começa pelo final da década de 1960, a partir de obras que apresentam uma particularidade comum. *Espelho com luz* (1973), *Matisse com talco* (1978), *Escultura em mogno e imbuia* (1989), *O ar mais próximo* (1991) e *Série Veneza* (1996) mantêm uma relação com a História da Arte, mencionando e utilizando materiais e matérias que nos remetem mais especificamente à pintura. Tal referência surge de diferentes modos em cada uma das obras, e será nosso propósito aqui investigar o processo de significação que as envolve.

Espelho com luz e Matisse com talco

Espelho com luz (1973) é um espelho emoldurado, como quadro, sobre o qual há uma pequena luz vermelha e um interruptor para acendê-la. De saída, a obra sugere uma ação que, no entanto, frustra o próprio sentido do gesto: em nada resulta. No limite da moldura, permanece o *quadro* distinto do espaço real. A moldura pode ser vista como a materialidade de um pensamento às voltas com o próprio campo da arte; sem ela não poderíamos entender o espelho como o elemento de tensão entre o plano da arte distinto do plano do mundo. O espelho emoldurado constrói desse modo um quadro como fragmento do espaço circundante, dissolve o quadro na contingência do mundo. Esse é, podemos afirmar, um *pensamento* do trabalho.

Deve-se, de início, contemplá-lo à luz do contexto específico em que atua. Ao menos, fazer-se referência a uma das discussões presentes na produção artística desde o final da década de 1950, no Brasil, proposta no Neoconcretismo e teorizada por Ferreira Gullar: a discussão da *morte do*

* Daniela Vicentini é mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio.

plano. Suprimir a moldura, na pintura, e o pedestal, na escultura, em favor da inserção do fato artístico no ambiente real, constitui a questão essencial no processo de legitimação da autonomia da arte: no Brasil, as práticas dos neoconcretistas criaram um *não-objeto*, nas palavras de Gullar. O termo nasceu da dificuldade de se encontrar definição para certo trabalho de Lygia Clark e depois veio a ser um pensamento comum à obra dos outros artistas do movimento:

Um dia a Lygia começou a desmembrar um quadro, e fez um troço com tábuas de madeira, umas em cima das outras, umas pretas outras brancas. Ela queria nos mostrar isto, e nos convidou para jantar, olhei aquilo, e achei um troço bacana, diferente. O que é isso? Por que não era um quadro nem era escultura. OMário [Pedrosa] falou: isso aí é um relevo. Eu disse: não, não é relevo; relevo é uma coisa cavada numa superfície e aí não tem nenhuma superfície cavada. Achei que era um outro objeto. Fiquei rodando, conversando, e falei: isto é um não objeto.¹

Na obra de Lygia Clark, e também na de Hélio Oiticica, a ruptura da moldura ativa o percurso que vai das telas neoconcretas à radicalização das experiências sensoriais. Como afirma Gullar,

nos aprofundamos na linha mais radical do questionamento da arte contemporânea, chegamos ao impasse e conseqüentemente estouramos. Estouramos antes dos outros (...) Estouramos o plano, o tempo, o suporte, antecipamos a participação do espectador na obra de arte, o penetrável, a arte corporal. Está tudo proposto antes por nós.²

Em tal questão há, certamente, considerações imprescindíveis para a reflexão teórica sobre a arte moderna e contemporânea, a exemplo da inserção da obra de arte no mundo entendida como questionamento do conceito de representação: se a perspectiva renascentista, forma simbólica de representação que se desdobrou por 400 anos na arte ocidental, apresenta um mundo que abarca o infinito dentro do próprio quadro – na geometria euclidiana duas linhas paralelas só se encontram no infinito e, na perspectiva clássica, no ponto de fuga –, o espaço da arte moderna passa a construir-se enquanto fato plástico no mundo.

Deve-se dizer que a noção de autonomia da arte moderna, a partir do *objeto-quadro* cubista e de seu desdobramento na arte geométrica de Mondrian e Malevich, ganha uma interpretação viva e pessoal, na cultura brasileira, quando um poeta e teórico “maranhense subdesenvolvido”³ e um grupo de jovens artistas concebem um olhar próprio para a arte geométrica. Isso os envolve num processo de realizações artísticas e teóricas que vai do *objeto-quadro* ao *não-objeto*, passando pelas pinturas neoplásticas de Mondrian e suprematistas de Malevich e pelo *contra-relevo* de Tatlin.

1 Ferreira Gullar, em entrevista a Fernando Cocchiarella e Anna Bella Geiger. In *Abstracionismo geométrico e informal*, p. 98.

2 Idem, *ibidem*, p. 100.

3 Idem.

Neste contexto, a pergunta apresentada a *Espelho com luz* é: “como continuar a fazer arte quando tudo já fora feito?” A resposta do trabalho é investigar seus próprios processos de significação *no* objeto. Na década de 1970, impunha-se a necessidade de se compreender o processo de inserção da arte na sociedade a partir do exame crítico do caráter institucional específico do ambiente brasileiro – a questão era pensar os meios que permitissem fazer arte como *trabalho*. O espelho vem refletir a (e sobre a) precariedade da instituição – entenda-se, do mercado e da História da Arte no Brasil. Curioso perceber que no Neoconcretismo é somente a reflexão artística que leva a arte a tomar a forma de ações efêmeras e, às vezes, *deixar de ser arte*, mesmo sem que houvesse um solo institucional público e efetivo ao qual se opor.

Desse modo, *Espelho com luz* critica o processo de significação da obra quando, dada a participação concreta do espectador, questiona o fato de a obra *significar* ao concluir-se na ação do espectador. Não sem intenção, sugere um gesto vazio. De fato, no processo da obra de Waltercio Caldas, em nenhum momento as propostas extrapolam a atividade da visão; “o que há”, afirma Ronaldo Brito em *Aparelhos*, “é um cálculo estratégico sobre a presença do *olho*, o peso efetivo de sua ação nas práticas que constituem o real da arte”.⁴

Ao que tudo indica, havia no Rio de Janeiro, na década de 1970, um meio artístico estimulante e decidido a promover a arte como uma atividade de saber específico, um conhecimento a ser ainda teorizado e instituído como reflexão intelectual – uma História da Arte a ser construída. É o que se pode intuir, para citar um exemplo, pela discussão de alguns textos publicados na revista *Malasartes*,⁵ como: *A querela do Brasil*, de Carlos Zílio, o *Neoconcretismo*, de Ronaldo Brito, e a reedição da *Teoria do não-objeto*, de Ferreira Gullar, célebres reflexões que mostram o esforço nessa direção. Waltercio Caldas, juntamente com os outros editores da revista, participou de ricas discussões acerca da produção das artes plásticas e da literatura nesse período.

Enfim, *Espelho com luz*, assim como outros conhecidos trabalhos do artista, revela-se uma investigação sobre o processo de transmissão dos meios de expressão, sabendo não poder mais constituir-se como representação da expressão. Esse problema aciona todo o percurso de inventividade da obra do artista. Afinal, sua poética surge tendo em vista que, na arte contemporânea, “recusar a racionalização é negar a própria inteligência, aceitar a condição de objeto decorativo”.⁶

De início, devido à sua “estranheza”, os trabalhos do artista costumavam ser tomados como mágicos, esotéricos, místicos. O esforço crítico de Ronaldo Brito, no texto “Espelho Crítico”, escrito para o catálogo de *A Natureza dos*

4 Apud Waltercio Caldas. *Aparelhos*, p. 36.

5 Publicada no Rio de Janeiro, com apenas três números, entre os anos de 1975 e 1976. Os editores eram Bernardo Vilhena, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Gildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas.

6 Brito, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”. In: Basbaum (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Fios Ambiciosos, 2001, p. 213.

jogos (a primeira individual do artista, ocorrida em 1975), foi o de encaminhar a leitura para outro plano cultural de significação. Refutando a interpretação dominante que filiava o artista “à onda de esoterismo característica do início dos anos 70 e ao aparente uso de uma linguagem do *nonsense*”, Brito procurava entender os trabalhos de Waltercio Caldas como “uma especulação até certo ponto analítica sobre o comportamento do homem, frente aos processos de comunicação que o envolvem”.⁷ Com tal tomada de posição, o crítico pretendia combater a apreensão “simplista” que “recuperava o dispositivo Waltercio Caldas para o interior do circuito oficial de arte, tentava integrá-lo à ideologia vigente e com isso, é claro, esvaziava seus efeitos críticos”.⁸

O texto de abertura do primeiro número da *Malasartes*, também de Ronaldo Brito, ao propor, como diz o título, uma “Análise do Circuito”, revela que textos esotéricos eram uma constante na crítica brasileira. Apresentada no contexto em que se consolidava o mercado de arte brasileiro – o chamado *boom* de 1972, com o “milagre” econômico promovido pelo então ministro da Economia Delfim Netto, impulsionando o mercado em todos os níveis, mesmo que ainda de forma bastante frágil no campo da arte –, a proposta da revista era “recolocar a manifestação plástica em atividade no contexto cultural de forma atuante”.⁹

Para melhor contextualizar tal propósito, parece-nos importante transcrever um trecho do texto O Boom, o pós-boom e o dis-boom, publicado no jornal *Opinião*, em 1976, assinado por Carlos Zilio, José Resende, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas:

Está patente que as linguagens emergentes com os anos 1970 não pretendem tanto – como as vanguardas do início do século XX – promover rupturas formais e sim construir um *ponto de vista* diferente acerca da arte e sua inserção cultural e ideológica. Este *ponto de vista*, sobretudo político, não implica obviamente submissão a programas partidários, nem significa uma redução do trabalho de arte à categoria de reflexo das situações políticas em que aparece. Trata-se de superar a opacidade mítica em que a instituição arte mantinha protegidos os seus lances e ainda o ingênuo platonismo da condição de artista. O pólo de referência para essas linguagens permanece sendo, inevitavelmente, a História da Arte. O que mudou foi o modo de encará-la: ela deixou de ser uma entidade quase sagrada, um patrimônio fechado em si mesmo, para aparecer como uma construção das ideologias dominantes. A discussão arte-sociedade, eixo central de todas as vanguardas, passa a ser referida agora a um solo institucional concreto que é o responsável pelo modo de penetração do trabalho de arte na sociedade: o chamado sistema de arte. O debate *no* trabalho e *por* meio do trabalho desse solo institucional talvez seja mais eficaz do que a retórica

7 Ronaldo Brito. “Espelho Crítico”. In: Waltercio Caldas. *A Natureza dos jogos*, 1975. Catálogo de Exposição. p. 3.

8 Idem.

9 Cf. José Resende. *Apalavra do artista*. Entrevista concedida a Lúcia Carneiro e Heana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 41.

com a qual costumava investir contra o tipo de circulação social imposto à arte.¹⁰

Nesse sentido de ação podemos situar o trabalho *Matisse com talco* (1978), que se constitui por um livro de reproduções da obra do pintor com suas páginas abertas veladas com talco. Um trabalho em que:

Uma imagem desaparece diante de nossos olhos revelando-se, tênue e poderosa, como nas páginas daquele livro antigo, em que a cor do mundo esvanece junto com as suas histórias. Agora, a cor e a história retornam ao branco pela espessura do branco e neste adensar de névoas o apagamento torna toda reconstrução possível – não é isso o que sonhamos para o mundo? Uma página em que a cor retorna à luz que a manifesta e onde a narrativa volta ao zero sem esquecer o que já narrou.¹¹

A pulverização do talco torna espessas as páginas impressas, confere corpo ao que era imagem. O trabalho realiza-se como interpretação de uma matéria de pintura diante da sua dispersão pela técnica da reprodução. Mostra um gesto que, procurando tornar “toda reconstrução possível”, nos conduz a certas considerações acerca do contexto da arte Pop.

Talvez seja viável dizer que, diante de *Espelho com luz* e *Matisse com talco*, nos surpreendemos como David Antin diante das telas do mais “mítico” artista pop, Andy Warhol. Temos a mesma impressão “de que há alguma coisa ali que reconhecemos e, contudo, não conseguimos ver”.¹² Reconhecemos o quadro, o espelho e o interruptor, o livro de Matisse e o talco, mas o modo preciso como estas coisas se mostram e se relacionam nos leva a pensar que não conseguimos realmente vê-las. Por mais variados e díspares que sejam os suportes, o sentido escapa a suas aparências, mesmo que delas não possa ser cindido: a forma surge por “uma mão certa, pouca e extrema”,¹³ que cria, entretanto, o vacilante, o hipotético, o irresolúvel.

Frente a esses objetos, entramos num campo de paradoxos e dúvidas talvez análogo ao que impregna a linguagem da arte Pop norte-americana. Não, obviamente, pela *maneira* pop de confeccionar as imagens da cultura de massa com a linguagem própria do campo artístico, caso das serigrafias de Warhol ou das telas de Lichtenstein, e sim pelo fato de o nosso autor, na seqüência desses artistas, compreender o novo significado da imagem como linguagem de transmissão de informação, e não como puro fenômeno estético.

A Pop, como se sabe, disseca o modo como é construída a imagem que circula nos *mass media*, investiga o processo de transmissão da informação, a rapidez com que se reproduz nos vários meios e depois é esquecida, por mais conspícuo o assunto veiculado, como nos ilustram as repetidas imagens

10 In: Basbaum (org.). Op. cit., p. 191.

11 Geraldo Leão assim se refere à obra exposta na XII da Mostra da Gravura, de Curitiba, em 2000. Apud “Matrizes da Linguagem”. In: Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa (org.) *Marcas do corpo, dobras da alma*. Catálogo de exposição.

12 Leo Steinberg. “Outros Critérios”. In: Cecília Cotrim e Glória Ferreira (org.). *Cement Greenberg e o Debate Crítico*, p. 206.

13 João Cabral de Melo Neto. Alguns Toureiros. In: *Antologia Poética*, p. 156.

de Warhol, sempre prestes a desaparecer. Tem-se em consideração, ao traçarmos tal analogia, a diferença entre o domínio público da Pop e o contexto acanhado da cultura brasileira. Acreditamos que esta cultura não comportava, pelo menos antes da década de 1990, uma discussão realmente pop; não podemos, no entanto, deixar de indicar as investidas desse movimento como essenciais na formação do contexto de reflexão sobre os processos de significação da arte e da sua linguagem.

O artista norte-americano Jasper Johns teria sido o primeiro a pôr em xeque a percepção das imagens reconhecíveis.¹⁴ Em sua primeira exposição individual, em 1958, ele apresenta pinturas com variações de quatro temas: a bandeira norte-americana, alvos, números e letras dispostos sobre telas. Pinturas em que a natureza plana dos objetos coincide com o espaço bidimensional da pintura pós-cubista. *Flag* (1954-5) é uma bandeira norte-americana pintada como coisa. Não uma representação da bandeira hasteada a um mastro e sim a imagem decalcada literalmente sobre a superfície da pintura. Do mesmo modo foi construído o alvo em *Target with Plaster Casts*, de 1955, onde partes humanas ainda são montadas como coisas, moldadas em gesso e “estocadas” em prateleiras na parte superior do quadro. A experiência do crítico Leo Steinberg nessa exposição foi de angústia diante de “uma cidade morta terrivelmente familiar. Somente os objetos permanecem – signos feitos pelo homem e que, na ausência deste, tornaram-se objetos. E Johns antecipou seu abandono”.¹⁵ O que torna mais pungentes esses trabalhos, segundo o autor, é a conotação de ausência humana em um ambiente criado pelo homem. Uma sensação de ausência diante de coisas que “aguardam a manipulação de alguém que não virá”.¹⁶

Jasper Johns, no campo específico da pintura, apresenta obras que frustram o olhar “através da utilização de objetos funcionais que simplesmente não operam”.¹⁷ Para citar três exemplos, em Jasper Johns observa-se: moldura que não emoldura – *Canvas* (1956); livro que não pode ser lido – *Book* (1957) e um quadro sobre o qual há um interruptor para acender que, no entanto, não resulta em nada – *Feld Painting* (1963-64). Como vimos, há um procedimento algo semelhante nos objetos de Waltercio Caldas, em que o interruptor não acende uma imagem, e o talco obstrui a reprodução da obra de Matisse.

Espelho com luz, um “aparelho cruel”,¹⁸ e *Matisse com talco* apresentam-se como mecanismos que ironizam a expectativa de sua própria função. Como o célebre *ready-made* de Marcel Duchamp, solicitam uma forma de percepção de caráter circular, segundo a historiadora norte-americana Rosalind Krauss, “a forma circular de uma perplexidade (...) a de remeter o espectador continuamente ao início da pergunta por quê?”.¹⁹

14 Para o entendimento da obra de Jasper Johns, que é um ponto de referência para as nossas reflexões, tem sido importante a leitura da dissertação de mestrado de Christina Bach. *A representação da solidão nas obras de Caspar David Friedrich, Giorgio de Chirico e Jasper Johns*. PUC-Rio, 1998.

15 Leo, Steinberg. “A arte contemporânea e a situação de seu público”. In: Gregory Battcock. *A nova arte*, p. 259.

16 Idem.

17 Christina Bach. Op. cit., p.134.

18 A respeito da designação *Aparelhos*, dada tanto à exposição de 1979 na galeria Luisa Strina, em São Paulo, quanto ao livro, publicado no mesmo ano, com texto de Ronaldo Brito, talvez seja oportuno mencionar o contexto de sua origem, que pode ajudar a ampliar a compreensão dos propósitos de estranhamento inerentes aos trabalhos de Waltercio Caldas nesta fase de sua atividade. É uma escolha singular, feita em parceria com o crítico, em referência aos locais, casas e apartamentos – *aparelhos* precisamente, na linguagem especial dos militantes políticos, ou mesmo da polícia – destinados, naqueles anos de lutas terroristas, ao desempenho de atividades clandestinas.

19 Rosalind Krauss. “Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi”. In: _____. *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 96.

O célebre gesto duchampiano – enviar um urinol para um salão de arte – notoriamente promoveu uma nova forma de entendimento do objeto artístico, um outro jogo entre espectador e obra. O seu efeito foi decisivo: testar as convenções que regem toda a arte da tradição –essencialmente pictórica – produzida no Ocidente e a vida que ela “representava”.²⁰ Os *ready-mades* estetizados da Pop, e os dos dois artistas protopops, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, têm objetivos diversos, não pretendem um ato revolucionário de tamanha amplitude, o efeito desses objetos é agir na cultura específica de *mass media entertainment*.

Não por acaso, Flora Süssekind, num artigo em que analisa a indústria cultural brasileira a partir de 1976 – destacando a espetacularização da paisagem cotidiana –, associa o gesto sugerido por *Espelho com luz* a “um dos gestos mais característicos no cotidiano brasileiro: o movimento de ligar esta outra tela, às vezes semelhante a um espelho, que é a TV”.²¹

Escultura em mogno e imbuia

A Pop, com certeza, não constitui apenas um *movimento* artístico, mas inaugura a condição da arte na atualidade; se é difícil definir o teor crítico em suas ações, certamente, pelo menos, introduz na nossa percepção cotidiana o fato de que o mundo poderia ter-se tornado uma *imagem* diferente desta que se processa. A Pop instaura a consciência do risco do desaparecimento da arte diante do crescente processo de *entertainment* da própria arte – Andy Warhol, à primeira vista, não se importava com isso. Desse modo, *continuar a fazer arte* implica sempre lidar com o peculiar funcionamento desse sistema pop da arte.

A resposta de algumas obras de Waltercio Caldas a essa questão tem sido a de reclamar, na própria visualidade de seus trabalhos, um saber específico para o campo da arte, constituir-se enquanto *pensamento sobre a arte*. Isso ocorre, como vimos, em *objetos* na década de 1970, coisas que se inserem no mundo questionando o caráter de sua presença no seu âmbito específico de ação, o campo da arte.

As obras analisadas, *Espelho com luz* e *Matisse com talco*, foram especialmente escolhidas, em meio às múltiplas obras do artista, pela relação explícita que estabelecem com a História da Arte. Uma relação a ser examinada em *Escultura em mogno e imbuia* (1989), como exemplo da inserção da linguagem da escultura, em sua poética, que se inicia na década de 1980. Na década de 1990, as esculturas realizam-se enquanto *desenhos no espaço*, ativando-o mediante a alusão a ferramentas tradicionalmente vinculadas ao campo pictórico. Pressupomos que, nesses trabalhos, um isolamento da gramática da pintura ocorre como fato do espaço, onde o *fundo é o mundo*, um mundo em processo. Nesse sentido,

20 A esse respeito, veja-se Hall Foster. “Who’s afraid of the Neo-Avant-Garde?”. In _____. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, p. 4.

21 Flora Süssekind. A lógica da vitrina. *Isto É* 07/05/1986.

em obras da década de 1990 ocorreria uma seqüência do debate acerca da *morte do plano* ideal, em que os trabalhos realizam-se no plano real incorporando uma memória histórica a seu processo de significação.

Como foi dito, na década de 1980 as obras de Waltercio Caldas passam a se apresentar de maneira mais contundente em coisas definidas pelo próprio artista como "instantes escultóricos". Ao analisar a *Escultura em mogno e imbuia* observamos um efeito volumétrico que, por assim dizer, coincide com o movimento da superfície. O que constatamos ao imaginar a seguinte operação: traçar duas linhas de uma mesma dimensão, em cada uma das quais a pressão da mão sobre o papel tem três intensidades de duração distinta. Essa operação ocorre de modo diferenciado em cada uma delas: na primeira, o leve traçar acentua-se e torna-se leve outra vez; na segunda, a linha vai do forte ao fraco, de novo ao forte. Cada linha assim traçada, com tempos de qualidades distintas, configura, para a percepção, distintas qualidades de espaço: na primeira, o espaço se expande, se distende, esvai-se; na segunda, ele se contrai, se fecha, se adensa. Percebemos que esta dupla qualidade do espaço se apresenta, na escultura, como o volume dos objetos, sendo a escultura a relação entre os dois. Sensação confirmada na superfície pela diferença no desenho conformado pelos veios das madeiras: paralelos e longitudinais na madeira clara (estendidos) e em propagação curva ao redor dos nós, na escura (contraídos).

Ao mesmo tempo em que reativa uma memória histórica – fazendo uma citação do claro-escuro do espaço renascentista –, o trabalho se dá enquanto algo fugidio. O jogo de texturas que o conforma faz com que, em última instância, a matéria física perceptível nos limites da madeira clara se estenda virtualmente: num dos objetos, enquanto prolongamento longitudinal quase linear; no outro, como expansão circular em halos. A obra parece aspirar ao vazio. E a história, no caso, é usada como algo que simplesmente ativa o presente do ato perceptivo. Não há como encontrar na história "explicação" para a obra; não se pode, de fato, encontrar explicação. Já nos adverte o artista: "Poderia dizer que na arte a aparência tem características de transparência. Não há nada 'por dentro' dos trabalhos; estes sempre são peles, uma pele exposta; eles sempre são claros, tão claros que às vezes as pessoas passam através. Interessa-me muito este olhar que atravessa as coisas".²²

A forma brancusiana é uma referência explícita nessa escultura de Waltercio Caldas. A inovação de Brancusi foi tornar suas esculturas *objetos* que captam a essência da forma antropomórfica: fragmentos de cabeças, torsos e mãos tornam-se uma totalidade, um fato plástico auto-suficiente. Na célebre *Sleeping Child* (1908) podemos ver a independência da cabeça enquanto objeto contido em si mesmo. Como afirma Sidney Geist, "é a

22 Apud Celso Fonseca. Waltércio: transparência até no opaco. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 23/11/89.

cabeça ansiando ser um objeto independente: uma ambição contrária ao seu estado natural".²³ Nas formas concisas de Brancusi, vemos que o significado do corpo se dá como que na pele, superfícies que reverberam a luz num jogo de reflexos e texturas que vinculam o objeto ao lugar, ao espaço real. De fato, a noção da escultura enquanto presença no espaço real se verifica também no modo como o artista passa a conceber as bases. Às vezes quase suprimidas, outras vezes construídas com elementos geométricos, intensificam as relações das formas com o espaço circundante e superam assim a condição de pedestais.

Toda a complexidade da *Escultura em mogno e imbuia* está no fato de não aludir a nada além de si mesma, ser exatamente aquilo que parece ser, provocando um enigma, certo desconforto que surge por se ter que aceitar algo que simplesmente é. Segundo o artista, "o interesse de toda a arte está nesta sua impossibilidade de ser reduzida diferente de si mesma. É através desta irredutibilidade que ela se torna capaz de questionar o real...".²⁴

Nesse sentido, retomamos as palavras de Ferreira Gullar acerca da teoria do *não-objeto*: "ao eliminar a base e a moldura liberta-se a obra de qualquer significação que não a de seu próprio aparecimento".²⁵ É a *significação tácita* da obra, prescrita por Gullar a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty. O Neoconcretismo reclamava para si um "novo espaço expressivo" incutindo à obra o tempo como virtualidade, em contraposição ao tempo de produção, mecânico, do Concretismo. Trata-se do processo de espacialização da obra:

esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como *espacialização da obra*. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela *está sempre se fazendo presente*, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem."²⁶

A tensão entre a condição estática dos corpos e seu permanente ato de espacialização está presente na *Escultura em mogno e imbuia*. A obra concretiza-se como uma pausa, ativa um campo de ação dando à percepção o presságio de uma reconfiguração iminente; como observa Lorenzo Mammì, "a obra convida-nos a olhar além dela, e todavia não podemos abstrair de seu corpo (...) Atrás da obra se encontra apenas a obra".²⁷

O ar mais próximo

Imaginemos uma grande sala vazia em forma de U. Agora, visualizemos essa sala "preenchida" com 35 fios de lã, divididos em grupos de oito "esculturas", de diferentes tons cromáticos, conformados por linhas curvas e retas que caem do teto, umas próximas, outras distantes do solo. Se pudéssemos percorrê-la, estaríamos na exposição *O ar mais próximo*,

23 Sidney Geist. *Brancusi: a study of the sculpture.* "Is the head striving to be an independent object: an ambition at odds with its naturalism", p. 32.

24 Apud Boels, Reynaldo Jr. A transparência da escultura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6/7/88. Caderno B.

25 Ferreira Gullar. Teoria do não-objeto. In: Amaral, Aracy (org.) *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. São Paulo; Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p. 90.

26 Ferreira Gullar. Manifesto neoconcreto. In: op. cit., p. 83.

27 Lorenzo Mammì. In: Waltercio Caldas. s/t. Rio de Janeiro: Joel Edelstein, 1995. Catálogo de exposição.

realizada no Museu de Belas Artes, do Rio de Janeiro, em 1993. Provocando uma inserção simultaneamente crítica e poética na instituição, o trabalho nos remete às palavras escritas a respeito do início da produção do artista, na década de 1970:

O trabalho está preso aos limites da arte, a sua exigência é de ali situar-se nos extremos máximos. Mais do que consciência, o trabalho tem a obsessão dos limites. Respira essa tensão e extrai força dessa ambigüidade. O que é arte e o que não é, quando é e quando deixar de ser, como pode sê-lo e como pode não sê-lo, são essas as questões. Mas ele não as coloca diretamente porque isso equivaleria a negá-las, escapar de sua pressão contínua, definir-se como consciência que interroga e responde. O trabalho vibra nessas questões, estas são o seu meio ambiente: só ali produz sentido, organiza e agita sentidos. O seu espaço é portanto a iminência do vazio, os limites, o que está entre, as linhas que existem enquanto processo de demarcação de regiões diferentes. É sobre essas linhas que atua, captando a tensão circundante. E o trabalho não é senão essas linhas.²⁸

Por outro lado, podemos afirmar que a distribuição dos fios de lã no espaço – assim como, acreditamos, a pulverização do talco sobre o livro de Matisse – dá início ao “evento que acorda os lugares”.²⁹

Cada grupo de escultura, em *O ar mais próximo*, se estabiliza como uma espécie de natureza-morta em escala proporcional à sala do museu. Como se as curvas e as retas criassem planos virtuais e conferissem corpo ao que está entre. Instantes mínimos de cor se relacionam em diferentes gamas cromáticas, linhas que ativam planos virtuais no espaço. Linhas que se interceptam “no exato instante de formar uma figura e, por isso, não permitem fechá-las em planos unitários para formar um corpo”. Podemos afirmar, seguindo as palavras de Lorenzo Mammi, que a escultura admite todos os ângulos de visão, inimigos um dos outros, como se se tratasse de diferentes corpos.³⁰ Não podemos dividir cada escultura nos seus diversos elementos, é um todo aberto ao espaço, sem contorno, sem distinção de continente e conteúdo. Lembramos as definições de Gullar sobre o *não-objeto*: “ele não tem nem alto, nem baixo, nem costas, nem frente, está no espaço”.³¹

Apenas por um instante, a escultura permanece estática, como uma natureza-morta ou como o horizonte de uma paisagem; logo, porém, o espectador é convidado a mover-se a fim de experimentar o trabalho: “linhas e cores são tão sutis que podemos perceber plenamente a proporção do trabalho só quando nos aproximamos demais dele, e o destruímos com a nossa presença. A obra não admite uma distância ideal, e por isso é praticamente impossível fotografá-la. Assim, ela nunca é realmente vista, mas apenas intuída, no exato momento em que se desmancha”.³²

28 Ronaldo Brito. In: Waltercio Caldas. *Aparelhos*, p.11.

29 Na palavra espaço, nos ensina Heidegger, está contido o fazer – e deixar – espaço. Isso significa desmatar, preparar o terreno. Fazer espaço é livre doação de lugares. No fazer espaço se expressa e se esconde ao mesmo tempo um acontecer. Como se dá o fazer e deixar espaço? É um dispor e pôr em ordem, e isso, por sua vez, no duplice modo do acordar [harmonizar] o acesso e do instalar. Fazer-espaço é o evento que acorda os lugares. Martin Heidegger. *L'arte e lo spazio*, p. 27.

30 Lorenzo Mammi. Op. cit.

31 Gullar. Op. cit.

32 Lorenzo Mammi. Op. cit.

A participação do espectador não seria, portanto, aproximar-se ou afastar-se até encontrar o lugar certo para ver a obra. Como no trabalho *Shift*, de Richard Serra, a posição ideal para perceber O ar mais próximo não existe. Sem procurar uma relação formal entre os trabalhos dos dois artistas, nos referimos a *Shift* por sua peculiar visibilidade, explicitada pelo próprio Serra num texto de 1973: "o sistema de espaço da Renascença depende de medidas fixas e imutáveis. Aqui [em *Shift*], os degraus são ligados a um horizonte continuamente em movimento, e, como as medidas, são inteiramente transitivos: elevam-se, rebaixam-se, estendem-se, reduzem-se, contraem-se, comprimem-se e transformam-se. A linha enquanto elemento visual torna-se gradualmente um verbo transitivo".³³

A reduzida matéria de O ar mais próximo configura um raro lugar, de exatidão e silêncio, oscilante ao menor deslocamento de onda, e doa a qualquer presença estranha – o corpo do espectador – uma carga dimensional extra. O enfoque de significação transfere-se para esse corpo que, mais do que completar, parece romper a estabilidade, considerada ideal, da obra – a presença do espectador transpassa "o silêncio das linhas que procuram permanecer o tempo suficiente para lembrar o gesto que tornou possível a imagem".³⁴

Seguindo esse critério de análise, podemos, agora, apontar um caráter de exterioridade da linguagem na obra de Waltercio Caldas que nos permite apreendê-la, aproximadamente, com um modelo de significação análogo ao do Minimalismo, dos anos 60.

A obra minimalista procede mais de escolha do que propriamente de construção: ela resulta da disposição de elementos seriais anônimos (cubos, tijolos, lâmpadas, placas de cobre, etc.). Sua prática consiste numa exploração de elementos *ready-mades* que, como analisa Rosalind Krauss, leva em consideração suas implicações estruturais: são unidades abstratas sem conteúdo, ao contrário das imagens altamente difundidas dos meios de comunicação, utilizadas pela Pop.³⁵

Aparentemente, essa arte adquire a forma de uma "estética desumanizada",³⁶ que rejeita a expressão subjetiva, a narrativa, o trágico, em favor do mundo das coisas.³⁷ De acordo com uma ordem não hierárquica, dispõe os elementos "um depois do outro". Curiosamente, o fato plástico minimalista permite, contudo, ao aludir ao processo estrito da serialização, interpretações equívocas.

Assim, por exemplo, contrapondo-se à resposta crítica inicial ao Minimalismo, a de que tal estética fosse apenas um ataque à possibilidade de significação da arte, Rosalind Krauss propõe uma leitura positiva da arte desses artistas: "Os artistas minimalistas estão simplesmente reavaliando a lógica de uma *fonte* particular de significado

33 Richard Serra. *Shift*. Tradução de trechos por Cecília Cotrim.

34 Waltercio Caldas. *Desenhos*. Rio de Janeiro: Feila Gracie, 1997.

35 Rosalind Krauss. "O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura". In: *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 298.

36 Harold Rosenberg. "Defining Art". In: Battcock, G. *Minimal Art*, p. 298.

37 Barbara Rose. "ABC Art". In: Battcock, G., op. cit., p. 274.

e não negando um significado ao objeto estético em absoluto”.³⁸ Com o uso de elementos que resistam ao aspecto de manipulação, fabricados em princípio para outro uso social, tais esculturas proíbem que se identifique nelas “a alusão de uma vida interior da forma”,³⁹ aludem a um espaço público e não ao privado, transmitem a idéia de simples exterioridade.

Para entender teoricamente a arte minimalista, sua recusa em produzir obras de “caráter singular, privado e inacessível da experiência”, a historiadora volta-se principalmente para a filosofia de Wittgenstein, cuja obra, em sua fase final,

questiona a idéia da possível existência de algo que pudéssemos classificar como linguagem particular – uma linguagem em que o significado é determinado pelo caráter singular da experiência interna do indivíduo de tal modo que, se aos outros não é dado *ter* essa experiência, não lhes é dado conhecer verdadeiramente o que determinada pessoa designa com as palavras que usa para descrevê-lo.⁴⁰

No Minimalismo, o significado adquire um caráter de exterioridade que se refere a um Eu presente diretamente no mundo. “Sentimos um certo terror”, afirma a autora, “quando pensamos no eu como construído na experiência e não anterior a ela. Terror porque é preciso abdicar de algumas noções de controle, porque algumas certezas acerca da fonte ou função do conhecimento deverão ser modificadas ou reformuladas”.⁴¹ Jasper Johns teria sido o primeiro a advertir que não podemos realmente controlá-las.

O fato plástico no Minimalismo ocorre a título de condutor de uma experiência que se faz na própria percepção, valorizando o processo e não o objeto. Em tal arte destaca-se um tipo de objeto que, para Robert Morris, “é somente um dos termos da nova estética”, ou seja, “os melhores desses novos trabalhos tomam relações exteriores a ele e os fazem uma função do espaço, da luz, e do campo de visão do espectador”.⁴² O trabalho de Morris conformado por três sólidos geométricos idênticos em forma de L, dispostos em diferentes posições, produz a sensação de distintas dimensões. De fato, segundo Krauss, pouco importa se compreendemos que os três “Ls” sejam ou não idênticos, na realidade, é impossível que sejam percebidos como tal.

Série Veneza

A Série Veneza, feita especialmente para a Bienal de Veneza de 1996, mostra “quatro instantes congelados de uma *estória* da arte”.⁴³ Conformada por quatro trabalhos enfileirados – *Sem Título*, *Fodin-Brancusi*, *A distância entre...* e *O transparente* – a série inclui em sua visualidade

38 Rosalind Krauss, op. cit., p. 313.

39 Tal tema será a questão do livro *Caminhos da escultura moderna* de Rosalind Krauss. Segundo a autora, nas esculturas de Gabo e Pevsner, Moore e Arp, e em boa parte da escultura do século XX, há a celebração de um espaço interior das formas. Nas esculturas de Moore e Arp, por exemplo, há a ilusão de que no centro da matéria inerte — de uma escultura não naturalista — existe uma energia que dá forma e vida à escultura. Nas esculturas dos Construtivistas russos, por outro lado, tal caráter de interioridade se dá a partir de uma lógica construtiva pela qual estruturas simétricas emanam de centros visíveis, um modo de apresentar visualmente o poder criativo do pensamento, a Idéia.

40 G. Rosalind Krauss. “Sense et sensibilité”. In *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. 1993.

41 Rosalind Krauss. “Balés mecânicos: luz, movimento e teatro”. In: *Caminhos da escultura moderna*, p. 276.

42 “The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision”. Robert Morris. “Notes on Sculpture”. In: Battcock, G. Op. cit., p. 232.

43 Waltercio Caldas. *A Série Veneza*. Entrevista concedida a Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998. Catálogo de exposição.

formas e palavras que mencionam a História da Arte. Não sem intenção, foi pela primeira vez realizada no país que criou a arte *come cosa mentale* e considerou o desenho “pai das artes”.

Numa disposição perspectivada, a Série apresenta-se em quatro paralelepípedos vazados construídos somente nas arestas por finos cilindros metálicos, de aproximadamente 2,40m na altura por 1,50 na largura. A forma geométrica do paralelepípedo determina o limite de ocupação de cada trabalho. É no seu interior que o metal, junto com a lã, plaquetas de acrílico ou o vidro, desenha as particularidades. Pela repetição do módulo geométrico, um ultrapassa seu limite e se dirige ao outro, interligando-se para o olhar.

Motivos históricos são construídos na própria visualidade dos trabalhos, mediante a linha de metal que faz uma alusão à forma ovóide própria de uma escultura de Brancusi, ou desenha a natureza-morta com ânforas e copos, por meio de plaquetas de acrílico com nomes de artistas coladas nessas linhas de metal, para dar alguns exemplos. Cada trabalho é um centro energético que atrai a atenção e se desdobra em vetores e desenhos espaciais, signos inéditos ou conhecidos, nomes de artistas, que remetem o observador para um espaço mental. Trazem para a quase inefável matéria do trabalho uma quantidade considerável de referências.

Para nos atermos a um dos trabalhos, em *A distância entre...* plaquetas de acrílico são fixadas no *desenho* de uma natureza-morta feita apenas de ânforas e copos. Etiquetas onde estão gravados os nomes de artistas, de Gotto a Pollock. Discute-se, conjeturamos, uma narrativa para a História da Arte. Embora a materialidade do trabalho se desmanche, no exato momento em que nos aproximamos e nos detemos na possível interpretação das palavras gravadas. “A um leitor conceitual corresponde um trabalho conceitual”,⁴⁴ justifica com ironia o artista. Mais uma vez o espectador é convidado a ir e vir, procurando, sem êxito, encontrar o lugar certo para ver a obra.

A natureza-morta, enquanto gênero histórico, assim como a paisagem, não só exclui a figura humana, como dá a entender que nela está implícita a ausência da narrativa, do trágico, em favor do mundo dos objetos. Em oposição à importância dos retratos e dos eventos históricos, o gênero mostra somente a presença das coisas. Para Gadamer, com a natureza-morta – e com a paisagem – iniciou-se o calar-se da pintura européia, que atinge na arte moderna seu ponto culminante. Como afirma o autor: “pertence à efetiva iconografia da natureza-morta, além de tudo o que pode ser interpretado simbolicamente, a significação da auto-manifestação que consiste no simples aparecer, no aspecto das coisas como tais”.⁴⁵

Na obra de Waltercio Caldas, as naturezas-mortas são feitas no espaço mostrando copos, ânforas e ar – não favorecem, por exemplo, uma leitura

44 Ibidem.

45 Hans Georg Gadamer. ‘L’ammotire del quadro’. In: *L’Attualità del bello.*, p. 136.

simbólica como nas pinturas holandesas. São compostas por coisas e espaço, o que remete às naturezas-mortas de Giorgio Morandi, nas quais as coisas e o espaço têm a mesma densidade luminosa. Uma luz que na obra do pintor italiano, no entanto, se dá pela relação entre as tonalidades das cores, ausente, obviamente, nos desenhos espaciais realizados na Série; ainda que, em *A distância entre...*, se possa estabelecer uma analogia entre o acontecimento visual no espaço das plaquetas de acrílico transparente e as pequenas pinceladas que estruturam as pinturas de Morandi.

A Serie Veneza, com toda a gama de referências que ativa, tende a intensificar o seu "emudecimento" em favor de sua presença no espaço real. O calar-se, assevera Gadamer, não significa não ter nada a dizer, ao contrário, é sempre um modo de falar: "no calar-se vem à luz o que seria necessário dizer como algo para o qual estamos à procura de novas palavras".⁴⁶

Pensar arte e acordar lugares, esta nos parece a dupla afirmação presente nas obras aqui analisadas de Waltercio Caldas. Investigando seus próprios processos de significação, gestos precisos criam espaço. A realização da obra parece ter sempre em consideração uma indagação acerca da estrutura de um objeto de arte a ser posto no contexto contemporâneo. Leva-se em conta, uma noção de *experiência* que convive, às vezes ironicamente, com uma noção de *informação*: a crítica em *Espelho com Luz* se dirige contra o fato de a obra *significar* na experiência do espectador, a Série Veneza opõe-se ao fato de a obra *significar* na explicação do espectador.

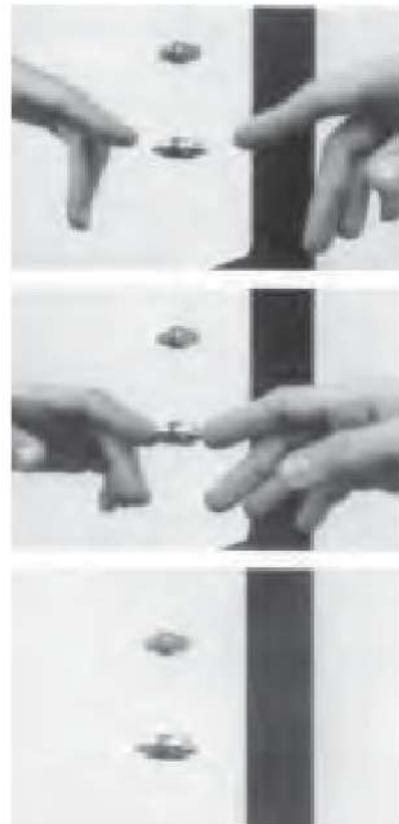
Nesse sentido, na trajetória traçada para sua poética, sugerimos uma discussão da obra enquanto continuidade do debate da *morte do plano* ideal proposta entre nós pelo Neoconcretismo. Devemos mencionar o curioso título de duas esculturas construídas com o auxílio do motivo de naturezas-mortas, *Objeto de Terceiro tipo* (1997 e 1998). Tal escolha nos traz à memória os termos *objeto-quadro*, *contra-relevo*, *não-objeto*.

Parece-nos que os trabalhos – peças e gestos – se realizam tendo em mente uma relação com a linguagem tradicionalmente associada ao fazer da pintura – por exemplo, relações entre tons de claro-escuro, relações cromáticas, passagens entre planos, citação de artifícios como o da perspectiva e de gêneros, como o de naturezas-mortas. Sugerindo distâncias e relações, mais do que propriamente objetos, os trabalhos ativam o espaço real. Acontecem no ambiente, furtando-se à condição de imagens, declarando por sua visualidade mesma um amor à arte.

Bibliografia

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Fios Ambiciosos, 2001.

BATTOCK, Gregory. *Minimal Art: A critical Anthology*. Qual é a cidade? California Press, 1995.



Waltercio Caldas. *Espelho com Luz*, 1974, 100 x 100cm, 1974

46 Idem, *ibidem*, p.133.

- BRITO, Ronaldo. In: CALDAS, W. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM, 1979.
- COCCIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. MIT Press, 1996.
- GADAMER, Hans George. *L'Attualità del bello*. Genova: Marietti, 1986.
- GEIST, Sidney. *Brançusi: a study of the sculpture*. New York: Hacker Art Books, 1983.
- HEIDEGGER, Martin. *L'arte e lo spazio*. Genova: Il Melangolo, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RESENDE, José. *A palavra do artista*. Entrevista concedida a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

Artigos

- BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. *Malasartes*, v. 1, 1975.
- GULLAR, Ferreira. Manifesto neoconcreto. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*. São Paulo; Rio de Janeiro: Funarte, 1977.
- KRAUSS, Rosalind. Sense et sensibilité. In: _____. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.
- SERRA, Richard. *Shift*. Tradução de trechos por Cecília Cotrim. *Arts Magazine*, abril 1973.
- STEINBERG, Leo. A arte contemporânea e a situação de seu público. In: BATTOCK, G. A. *Nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Outros Critérios. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. (org.) *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

Periódicos

- CARVALHO, B. Waltercio Caldas expõe obras recentes no Gabinete de Arte. *Folha de S. Paulo*, 20/10/94.
- FONSECA, Celso. Waltercio: transparência até no opaco. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 23/11/89.
- ROELS, Reynaldo Jr. A transparência da escultura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6/7/88. Caderno B.
- SUSSEKIND, Flora. A lógica da vitrina. *Isto É* 07/05/1986.

Catálogos

- BRITO, Ronaldo. Clear Bias In: CALDAS, W. *s/t*. Antwerp: Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten, 1991. Catálogo de exposição.
- _____. Espelho Crítico. In: CALDAS, W. *A Natureza dos jogos*, 1975. Catálogo de exposição.
- CALDAS, Waltercio. *Desenhos*. Rio de Janeiro: Reila Gracie, 1997.
- _____. *A Série Veneza*. Entrevista concedida a Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998. Catálogo de exposição.
- LEÃO, Geraldo. Matrizes da Linguagem. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (org.). *Marcas do corpo, dobras da alma*. Curitiba: XII Mostra de Gravura, 2000. Catálogo de exposição.

Dissertações

- BACH, Christina. *A representação da solidão nas obras de Caspar David Friedrich, Gorgio de Chirico e Jasper Johns*. PUC-Rio, 1998.