

Capítulo 3 – O aparecimento da arte

Jogos circulares

Já houve quem indagasse se o estatuto de autonomia das obras de Waltercio Caldas consistiria em “uma crítica política do olhar (...), uma aposta na racionalidade contra a espontaneidade ingênua dos comunicadores e passadores de mensagens”; ou se, ao contrário, a lei formal que marca seus trabalhos não passaria de “uma acomodação erudita e autocircunscrita?”¹⁴⁵

Apesar de sua ingenuidade e conservadorismo, a questão tem lá sua pertinência. Algo nos trabalhos do artista pode mesmo sugerir uma espécie de aristocracia formal. No entanto, me parece equivocado achar que suas referências a artistas, músicos, cineastas etc., sejam produtos de um espírito pedante, ou um eruditismo estéril. Ao contrário, nem erudição nem pedantismo aristocrático marcam as variadas menções presentes nos experimentos de Waltercio. Primeiro, porque o artista se apropria de referências e signos disponíveis no circuito de consumo, correntes no mercado contemporâneo da cultura. Afinal, nada mais *pop* que o nome do grande físico Albert Einstein, que intitula uma de suas obras (fig.25). Segundo porque, do mesmo modo, Thelonious Monk ou Piet Mondrian

¹⁴⁵ Trata-se do artigo assinado pelo historiador Francisco Alambert. Ver ALAMBERT, Francisco. *Waltercio soprando ideias*. São Paulo: Revista Brasileiros. Edição de abril de 2010.

viraram também fetiches culturais de nossa sociedade. Trata-se, portanto, a manipulação de signos populares e “formas simples”.



Figura 25 – Waltercio Caldas, *Einstein*, 1987

Mas a “autocircunscrição” sugerida, realmente tem um peso significativo nos trabalhos do artista. Até porque a autossuficiência de seus trabalhos acaba desempenhando um papel decisivo na eficácia de sua forma. Sabemos que a autossuficiência, a autonomia pela qual os trabalhos são marcados, corresponde, como observou Sonia Salzstein, à existência de uma lei interna que preside a organização de cada obra.

Existem alguns recursos sintáticos responsáveis pela produção dessa autonomia dos trabalhos. Dentre eles, podemos destacar a lógica especular da forma, obtida a partir do emprego de uma estrutura binária na configuração de cada peça. Essa lógica é vigente em grande parte da produção do artista. É ela que lhe confere a simetria formal que permite alguns críticos atribuírem uma feição clássica aos trabalhos. E sobre esse aspecto, um dos comentaristas da produção de Waltercio observa que “poder-se-ia pensar toda a sua prática artística como uma morfologia contemporânea de uma semântica crítica clássica. Como se, à pergunta de se poder ser clássico e experimental, o artista tivesse para si uma resposta

sedutoramente convincente: ‘nada mais constante que a experimentação radical’¹⁴⁶.

A obtenção da autonomia obtida pela conjugação binária se dá com a articulação de elementos simples e idênticos, cifrando a forma dos trabalhos. Correlacionando suas partes, Waltercio Caldas reduz sua aparência a um esquematismo elementar, enfatizando a autossuficiência da forma. Esse capricho autônomo das formas ressalta ainda mais nas esculturas produzidas a partir dos anos 80. Vide os trabalhos como *Pastilhas* (fig.26), *Bordão* (fig.27) ou ainda *Duplo sem título* (fig.28), cujas formas são manifestamente ensimesmadas.

De todo modo, já podemos observar o aparecimento dessa lógica circular em experimentos anteriores como *Condutores de percepção* e *Garrafas com rolha*. Em ambos prevalece a mesma estrutura monádica, ainda que no primeiro caso, o fato de o trabalho consistir numa caixa, sugerindo seu manuseio, relativize seu aspecto de mônada.



Figura 26 – Waltercio Caldas, *Pastilhas*, 1982

¹⁴⁶ MONTEJO NAVAS. Op. Cit. 1999.



Figura 27 – Waltercio Caldas, *Bordão*, 1992

No caso dos experimentos escultóricos, de fato, suas formas se encerram numa circularidade esquiza, num eterno retorno aparente. Tal circularidade compreende um aspecto relativo à redução formal que confere a obra nitidez e aparência enfática. Inexiste ângulo perspéctico privilegiado, ou ponto de fuga a ser considerado em sua apreciação.

Mesmo nas obras realizadas para ambientes públicos, esse mecanismo circular está presente. *Escultura para o Rio* e *Jardim instantâneo* são apenas alguns dos exemplos a serem mencionados. Os seis graus de inclinação em sentido contrário sofrido por cada uma das hastes constitutivas do primeiro trabalho não é algo meramente ocasional. Antes, estão em perfeita conjugação clássica, por assim dizer, como que reagindo harmonicamente uma à outra. Esse dado nos diz muito sobre sua operação, sobretudo quando levamos em

consideração seu aspecto funcional. *Escultura para o Rio* concentra sua energia plástica em torno das duas hastes, tornando-as princípio e fim de si mesma, de modo que é difícil dizer onde começa e onde termina o trabalho.

No entanto, a estranha especularidade que se desenha entre elas é a grande responsável por preservar a atividade virtual dos trabalhos. Nos experimentos de Waltercio Caldas, tal especularidade não se deixa cegar em um círculo vicioso. O que temos aqui é um “princípio de redução” que torna os trabalhos transparentes à sua significação, reiterando sua presença; a circularidade garante ainda uma atuação mais sóbria do trabalho, definindo o seu modo de ser no contato com o lábil e acidentado terreno da cultura. Ela toca num ponto relevante da produção de Waltercio: a resistência da forma, o incessante esforço de pôr em teste tanto o “ser hipotético” da obra quanto sua amplitude conceitual. Dito que a circularidade que marca a obra de Waltercio não possa ser vista como mera tautologia.

Mais que refazer suas premissas básicas os trabalhos estão empenhados em responder como tornar a experiência um círculo virtuoso. Além de um Eterno Retorno da dúvida a questão é afirmar, a cada instante, o móvel artístico da linguagem plástica, aquele instante preciso em que ela se expõe sem se definir. E no que tange à relação arte e as demais formas de atividades culturais, o artista observa que “a arte seria uma forma de produzir desconhecimento e, por isso, ela é diferente da cultura. A cultura pode viver do que já conhece. A arte jamais”.

Na medida em que a obra de Waltercio Caldas se desenvolve ela torna notório o embate com o campo cultural. Na verdade, o embate com a cultura sempre consistiu num problema caro à sua produção. Além do processo do fazer artístico, determinante por substanciar sua poética, o campo impositivo da cultura é intrínseco à elaboração dos trabalhos. Isto porque cabe à imprevisibilidade da invenção poética se haver também com o que já foi feito, isto é, com o estado de coisas vigentes na vida social. Mas do ponto de vista do processo de produção, a obra se move e se constitui na tensão entre o que o artista realizou e o porvir da criação. O vir-a-ser do processo produtivo é um dos combustíveis para seu andamento. De todo modo, o afluxo da cultura constitui outro polo importante na orientação de sua linguagem escultórica.

Sabemos que, a partir da segunda metade do século XX, a cultura se converte num setor decisivo para a expansão do capital, domesticada pela monotopia chapada do consumo. Com o desenvolvimento da tecnologia de informação e da indústria de entretenimento, esse fenômeno é intensificado. Movida pelo imperativo do capitalismo (a produção da mais-valia), a cultura tende a deixar de ser a zona de conflito e reajuste das diferenças simbólicas existentes no campo social. Docilizada, ela perde parte da força política que marcou a produção do simbólico até meados dos anos 1970 com um forte acento ideológico em seus conteúdos¹⁴⁷.

Uma das consequências dessa domesticação foi o crescente cinismo, que legitima muitos de seus produtos. O destino trágico do consumo, ao qual está fadado tudo o que é *anti-cultural*, é o que justifica, em parte, essa atuação cínica. Voltada ao interesse dos negócios, convertida em área de investimento financeiro, a cultura neutraliza as forças contraditórias que emanam de seu interior¹⁴⁸.

Tal situação nos tornam distantes daquilo que Clement Greenberg diagnosticava ao tratar das relações entre vanguarda e kitsch. Em sua leitura do surgimento da vanguarda, o crítico observava que a cultura burguesa capitalista é uma ameaça a si própria¹⁴⁹. Ao iniciar o artigo¹⁵⁰ se questionando sobre o fato de uma mesma civilização produzir “duas coisas tão diferentes quanto um poema de T.S. Eliot, e uma canção do Tin Pan Alley, ou uma pintura de Braque e uma capa do *Saturday Evening Post*”, Greenberg esclarece a abordagem dialética de sua análise. O surgimento da vanguarda era legitimado pela mesma condição histórica que produzia, antiteticamente, o kitsch. Na verdade, o que possibilita tal evento é a consciência superior da história, ou, em outras palavras, “o aparecimento de um novo tipo de crítica da sociedade, uma crítica histórica”.¹⁵¹

A seus olhos, a relação entre cultura e arte na modernidade é o reflexo de uma consciência pós-iluminista, empenhada em compreender o passado e o presente histórico do homem. Esse momento de esclarecimento vivido pela

¹⁴⁷ COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2008. Pág. 10

¹⁴⁸ Id. Ibid. pág. 11

¹⁴⁹ GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 2001. Pág. 39.

¹⁵⁰ GREENBERG. *Vanguarda e Kitsch*. Contido no volume mencionado na nota acima.

¹⁵¹ Id. Ibid. pág. 23.

civilização ocidental contribuiu para a produção do *télos* modernista, politizando, com seus projetos utópicos, o campo da cultura. Como se sabe, Clement Greenberg é estimulado pela mesma força utópica que alimenta a arte moderna. Daí sua aversão à cultura do *ersatz*, antípoda de tudo aquilo que representava os valores e os ideais da vanguarda histórica. Enquanto espaço de ação onde as contradições se acirravam, a cultura permanecia um campo cindido entre aquilo que considerava genuíno, autêntico (a arte séria), e o falso, o acessório¹⁵².

O que hoje parece esgotado não é a possibilidade de uma cultura produzir consciência crítica de si mesma, e sim desenvolver métodos eficientes de ação contra os interesses do setor econômico. Ora, a lógica do consumo tornou-se um fenômeno ubíquo em nossa vida social, de modo que a dificuldade enfrentada pela arte, e tudo o que venha a ser uma reação à cultura, é resistir à sua força de atração.

Se a arte já não encontra meios de resistir à indústria da cultura, isso não implica que deva se reduzir à sua lógica e se confundir com ela. No caso de Waltercio, a resistência do aparecer da obra e a atividade imaginativa que ela demanda é uma forma de se distinguir do volume cada vez maior de produtos culturais em circulação. Ainda que a arte se saiba um produto cultural – como demonstra Greenberg – cabe a ela encontrar seu modo de ser, o que talvez venha a ser sinônimo de sua eventual contemporaneidade.

A imagem especulativa do “duplo”, que confere aos trabalhos de Waltercio certa circunspeção e distanciamento, é uma pista importante para entendermos o estatuto dessa contemporaneidade e sua relação com certas características do moderno. Essa imagem figura de diversas maneiras em sua produção. Em alguns casos, ela aparece através da simples reprodução de seus elementos, uma repetição de suas partes constituintes, como em *Pastilhas*. Já em outros, esta estrutura é obtida por contraposição de cada uma das partes que constitui a obra *Ambos* (fig.28).

Como não perceber essa marca do dado cultural em *Pastilhas*? O trabalho está em total correspondência com um produto de consumo vulgar no meio urbano: as pastilhas de chiclete. A escolha de um produto tão banal dessublima o

¹⁵² Id. Ibid. pág. 30.

“tema” da escultura e a traz para mais perto de nós. Essa elaboração de um tema sobre o vulgar, o prosaico, já vinha se manifestando com os experimentos dos anos 70, para isso basta observarmos trabalhos como *Garrafas com rolha* e *Convite ao raciocínio*. A provocação presente em *Pastilhas* está em correspondência direta com esse uso da fala cultural, dessa matéria cotidiana a que sempre recorreu. E de certo modo também, é uma provocação minimalista ao minimalismo. Ainda que em diálogo com a estética minimalista, as obras de Waltercio sempre apresentaram elementos que as distinguiam claramente da ortodoxia poética daquela corrente. No caso de *Pastilhas* dois elementos confirmam a diferença: a adoção de uma forma extraída de um ícone da cultura de massa, e o emprego quase analógico do título.

Nada mais estranho aos interesses do “programa” minimalista que a referência a assuntos extrínsecos à estruturação dos trabalhos. A recusa minimalista de elementos metafóricos ou ilusionistas, a ênfase numa literalidade aparente da forma demarca tanto a proximidade quanto o distanciamento das propostas de Waltercio. Pois se, em *Pastilhas*, conseguimos ver a referência à goma de mascar, tampouco podemos ignorar o caráter simples e axiomático de sua forma. E, neste caso, a “literalidade” está informada pelas prerrogativas do minimalismo, com sua evidência estrutural, e até com seu apelo óptico.

De certo modo, *Pastilhas* causa uma sensação de estranheza no observador. Sua comovente simplicidade parece mesmo querer implodir nossos hábitos e modos de relação com a arte – uma vez, claro, que já tenhamos constituído um hábito de vivência com as artes. De qualquer maneira, o trabalho reage a qualquer tipo de postura que queira buscar indícios de sentidos latentes sob sua forma.

O contraste provocativo do tema é reiterado pelo peso histórico do material empregado na realização da obra: o mármore de Carrara, matéria-prima por excelência da estatuária ocidental. É justamente essa “distinção” histórica da arte clássica que vem a ser ironizada. Não é à toa que *Pastilhas* ainda apresenta em sua estrutura algo de simetria compositiva, um dos pontos centrais das convenções formais dessa tradição. Mas, ao contrário da temática transcendente da estética classicista, encontramos aqui uma espécie de anti-tema, um

“empobrecimento” da temática em função do questionamento estético da forma. Ora, é aqui que as questões do trabalho se externalizam. Ironizando o assunto, Waltercio evita elementos que possam tornar o trabalho descritivo, se não metafórico. Diante da difícil tarefa de repor a eficiência da arte, perfaz-se o momento constituinte do seu aparecer, incluindo neste percurso o olhar que a recepciona.

A simetria estrutural de *Pastilhas* é vista também em cada uma das peças que compõem as obras *Ambos* e até mesmo em *Convite ao raciocínio*. Mas como deixar de repará-la em *Condutores de percepção*? O traço “clássico” muitas vezes atribuída aos trabalhos de Waltercio deve muito a essa simetria. O que convém ao trabalho nesse aspecto classicista é o fato de que a simetria consiste num importante recurso formal para alcançar clareza e simplicidade, atributos que desempenham papéis decisivos na poética de Waltercio Caldas.

Pastilhas é também aqui paradigmática. Há que se destacar o modo como sua forma clara acaba por colocar em evidência a indicialidade do trabalho. Ou melhor, a carência de indicialidade em sua forma, o que contribui para o seu aparecer. Sobre isso o próprio Waltercio observa que o importante é investir o trabalho “do máximo de ausência e do máximo de presença”. Esta sua fala é pertinente para a compreensão do tipo de presença que é engendrada pelas obras. Gerar algo que, contenha simultaneamente, o máximo de presença e o máximo de ausência é mais do que propor um paradoxo escultórico. Porém, não se trata, aqui, de uma mera tirada aporética, mas sim de uma dupla orientação do signo artístico.

Para que algo contenha o “máximo de presença”, deverá curiosamente dispor, a contrapelo, do máximo de ausência. Uma presença plena jamais viria desacompanhada de uma ausência complementar. Cabe apenas compreendermos o que está em jogo nesta ausência. Se nos deixamos levar pelo embate que cada obra trava com os sentidos, podemos supor que não é nada mais do que uma ausência semântica, conotativa, simbólica, informativa enfim, que é posta em ação pelas formas. Está em causa, portanto, uma espécie de neutralidade hermenêutica, movida pela obsessão de produzir de um sinal, por assim dizer, cego. Tal cegueira mostra que os trabalhos rejeitam um destino certo no terreno cultural. Sua mania pela produção do sentido faz com que tudo seja posto em suspenso. A atitude

lógica que consiste numa espécie de *epochè* transcendental, ao suspender o juízo sobre a forma propõe o surgimento da obra (seu acontecimento) como parte do mundo.

Nesta espécie de luta “hermenêutica” consiste a moral da poética de Waltercio Caldas. Moral que descreve uma ação contra e a favor do signo, ou, como já observamos, contra e a favor do olhar. Tudo em função da presença, que acaba por tocar a situação vivida pelo objeto de arte, seu modo de estar no mundo, a partir do declínio dos ideais modernos. Essa luta hermenêutica, portanto, não significa uma recusa dos “paradigmas da interpretação e da expressão”, que marcaram especialmente o modo de organização da sociedade moderna ocidental¹⁵³. Ainda assim, a sua inserção deve ser compreendida diante do legado das ciências modernas, responsáveis por reestruturar todo o sistema de produção material e espiritual da sociedade atual. Dentro dessa lógica social fundada sobre a vontade do saber, o processo científico confronta-se com a neurótica busca de sentido. Tal cultura de sentido é fruto de uma “crise de representação” responsável por fazer com que “a atividade de dar nomes às coisas do mundo” se transformasse num “empreendimento precário, e, por isso, obsessivo”.¹⁵⁴

No caso de Waltercio, é a presença dos trabalhos que faz essa luta, ou entrave hermenêutico, sempre a exigir a elaboração de novos instrumentos conceituais para sua interpretação. Assim, a presença não é orientada a priori, em resposta às imposições da cultura, os trabalhos não querem agir em via de mão única. Investir a priori no sentido da arte idealizaria de alguma maneira sua atuação no mundo. Waltercio não pensa a arte a partir unicamente de fatores extrínsecos. Inseridas num complexo sistema de troca simbólica – que inclui, entre outras coisas, a lógica do meio artístico – suas esculturas, se veem no dilema de sua presença, cujo índice se apoia na singularidade da forma.

¹⁵³ Tal como propõe Hans Ulrich Gumbrecht em seu estudo sobre os impasses que a chamada cultura de sentido ocasiona sobre a produção de presença. De resto, esta cultura, com seu recrudescimento nas ciências de modo geral, cria obstáculos para a legitimidade simbólica das artes. Recorrer à imanência, ou presença, como o autor prefere, seria uma estratégia de escapar ao cerco metafísico construído pela racionalidade cartesiana. Sobre isso ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/Puc-Rio. 2004.

¹⁵⁴ Id. Ibid. pág. 60.

Tudo isso impõe, é óbvio, um exercício constante de construção formal. Para obter de cada trabalho tal singularidade aparente é necessário fazer da “experiência produtora”, digamos, uma experiência de distinção. Ou ainda, colocar essa experiência em função do “desconhecido”. É necessário cumprir, enfim, a tarefa do desconhecido.

Mas nem sempre Waltercio lança mão de simetrias analógicas e repetições para alcançar tal distinção entre os trabalhos. Tomemos como exemplo a escultura *Ambos* (fig. 28). Aqui a lógica de funcionamento seria oposta à de *Pastilhas*. Uma simples relação de contrários anima seu empreendimento formal. O trabalho consiste em duas peças de madeira com características opostas, com formatos oblongos, mas inversamente proporcionais.

A relação inverte a lógica dos pares binários. Em vez de semelhanças, a obra enfatiza relações opostas tanto no emprego dos materiais e quanto nos formatos. A forma brinca com a dualidade através de uma simples relação de contrários.

O formato ágil, o recorte balístico e econômico de cada uma das peças é desacelerado pelas relações de opostos que elas guardam entre si. A obra obtém sua unidade pela disparidade obtida nos contrastes. Trata-se do próprio jogo de contrários, de modo que o trabalho chega a sugerir o contrassenso de uma semelhança por oposição. A relação entre as peças faz de uma o reflexo invertido da outra.

Aqui a unidade entre ideia e sensação, recorrente em outros trabalhos, está presente no nível imediato de sua elaboração. Afinal, o trabalho é uma ideia plasticamente elaborada, e não um exemplo dela. Não há nada sugerido na forma que não venha da relação interna de seus elementos; entre o volume e o comprimento, o claro e o escuro de um mesmo material (a madeira) com características distintas. E com isso a lógica estrutural do trabalho faz o sentido de seu aparecer. O jogo de avessos move o conjunto de como que *Ambos* consiste num circuito cruzado de relações. Daí a sugestão de figuras como a do antagônico, o adverso, o contrário, o invés, o reverso, imagens que insurgem da identidade dos contrários. Se for lícito dizer que essas relações convocam a imagem do infinito é

porque se encerram numa circularidade bufa, que debocha um pouco da austeridade minimalista.



Figura 28 – Waltercio Caldas, *Ambos*, 1989

O contraponto sutil entre ambas as peças, a ambivalência de cada uma, designa a operação a ser efetuada pelo olhar. Não se trata de compreender o que está sendo articulado, mas antes de perceber o próprio processo de articulação. Este nunca se deixa apreender por completo; debater-se com sua identidade é um de seus objetivos. Ali, a forma da escultura transcende a soma das partes e se

articula entre o que está descrito visualmente em cada uma das peças que a compõe.

No entanto, a ideia de “inversão” ou “contrário” está em acordo com a questão das identidades analógicas, presente em *Pastilhas, Remoto* (fig.29) e *Duplo sem título* (fig.30). Ambos também coloca em jogo o problema da identidade, que tem no limite os velhos dualismos ocidentais estabelecidos entre corpo e alma, sujeito e objeto, homem e mundo etc. Mas aqui tais dualismos se viram sublimados na própria imanência da forma.



Figura 29 – Waltercio Caldas, *Remoto*, 1988

Já nas relações analógicas, em que a imagem do duplo se manifesta, a forma se apresenta de modo mais problemático. A perfeita identidade entre as partes dos trabalhos não obedece a um tropo, a uma metáfora da percepção. Talvez seja isso o que gera a perplexidade de sua simplicidade formal. Na esteira

da empiria minimalista, Waltercio busca fazer com que a matéria dos trabalhos coincida exatamente com seu aparecer. Nesse caso, a imagem “*ready-made*”, a forma *ready-made* em operação, “esmiuça o próprio ato da transformação estética”¹⁵⁵, contrapondo, com humor à autorreferência da arte minimal.

Em um trabalho recente podemos observar como essa redução da lógica “especulativa” faz com que a forma reaja aos nossos olhos. *En Face* (fig.31) é basicamente constituído por duas estruturas metálicas com formato semelhante, mediadas por uma esfera negra. As estruturas metálicas nada descrevem com seu formato, digamos, “cego”. São apenas segmentos de reta que dão ao trabalho a ideia de inacabado. O problema do inacabado ou do non-finito, é atraente aos olhos de Waltercio. É público seu desejo por uma forma que reitere constantemente seu aparecer. Nada mais sugestivo nesse sentido que a amplidão nas figuras do non-finito de um Michelângelo Buonaroti e mesmo aquela incompletude presente nas esculturas da antiguidade clássica. Sem algumas de suas partes, a escultura antiga emana uma temporalidade distendida. Dão uma sensação de falta que tornam suas imagens profundas, vastas. No caso de nosso artista, porém a amplidão de suas figuras é fruto de uma elementarização da forma. *En Face* conjuga a elementaridade de cada um de seus componentes com sua aparência abissal.

O problema da identidade novamente se apresenta. E não se trata somente de uma identidade entre as coisas, mas também entre elas e o homem, e ainda entre o homem e o mundo. *En face* não sugere uma metáfora desse olhar incompleto e perdido diante do fenômeno estético: a obra consiste basicamente nesse olhar, e quer que o olho se confunda com ele.

Tanto aqui quanto em *Condutores de Percepção*, datado de 1969, a estrutura circular binária discute a função da arte como uma espécie de “condutor” natural do olhar. O título desta obra, no caso, é duplamente provocativo pois, além de frustrar as expectativas do observador, alude ao que todo trabalho de arte busca realizar: conduzir a percepção.

¹⁵⁵ KRAUSS, 2001. Pág.98.



Figura 30 – Waltercio Caldas, *Duplo sem título*, 1989



Figura 31 – Waltercio Caldas, *En face*, 2008

Obra emblemática no conjunto da produção de Waltercio, *Condutores de percepção* carrega em germe a questão relativa à produção de sentido, da qual sua poética nunca se desvinculou. Daí que o artista tenha sempre se utilizado da lógica de percepção que o olhar empreende na presença de uma obra de arte. Seus primeiros experimentos já atuavam nessa direção e sua prática é extensiva às esculturas recentes.

Vejamos um trabalho datado de 2010, *Dobrado* (fig.32). Constituída de cinco barras de metal polido atravessadas em alguns momentos por um único fio de lã azul, a obra não tem um formato reconhecível. Ela remete a si mesma e reitera a indefinição que *realiza*. A sua aparência indescritível impede confundi-la com uma arte conceitual, como se fosse o exemplo visual de uma ideia¹⁵⁶. Os trabalhos, ao contrário, reiteram a literalidade de sua presença, de modo que o que resta de sua forma é apenas o jogo aberto das aparências. Enquanto limites de visão, reduzindo sua massa à espessura de um fio, seu aparecer enfatiza o limite e contundência do próprio aparecer.

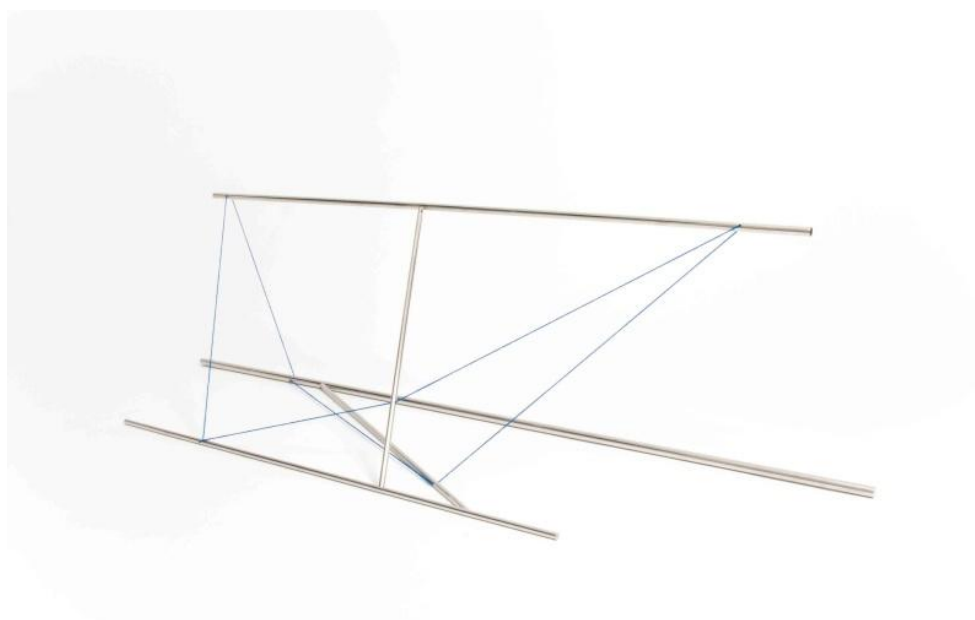


Figura 32 – Waltercio Caldas, *Dobrado*, 2010

¹⁵⁶ Essa menção ao conceitualismo deve-se ao fato de que para o senso-comum, a obra de Waltercio é constantemente associada a essa corrente. A essa forma do público reagir à sua obra o próprio artista replica observando que “hoje o público é mais conceitual que as obras”.

Ao conservar em aberto o jogo das aparências, o nexos silencioso com a paisagem fica materializado na forma. Tal jogo de aparências convoca o espectador para o ato de contemplação: o que está sempre em discussão é a “vontade de ver”. Difícilmente pode se extrair algo desse contato com qualquer um dos trabalhos se estivermos desmotivados, ou embalados pelo anseio da significação. O que se exige é *investimento*, atenção, “a experiência se dá pela disponibilidade óptica”.¹⁵⁷

O recurso a uma estrutura limítrofe (pois tudo se reduz a aresta dos fios metálicos e da lã) tem um papel específico na obra tardia de Waltercio. Ele é mesmo um fator decisivo para a eficácia de muitos de seus trabalhos, acabando por problematizar a relação entre espaço e matéria, os corpos e o *vazio* que lhes engolfa. É ainda um meio de fazer do ar um importante componente na estruturação do trabalho. Mas esse “ar” pode ser entendido também como *espaço*. É só em nossa vivência terrena que lidamos com a questão do espaço abstraindo a presença física do ar. Tal presença confere também ao espaço uma pele, faz dele uma *substância*. O recorte e produção do espaço torna-se, portanto, algo concreto, e esculpi-lo virou uma tarefa crucial para as linguagens escultóricas das últimas décadas.

Seja como for, a forma das obras de Waltercio Caldas não tem início ou fim. Ela sustenta uma circularidade ascética, conectada consigo mesma. As obras estão presas num sistema especular reiterando a força significativa de sua forma. Refazem incessantemente seu aparecer, sem estabilidade fixa no tempo, ou melhor, atendendo a sua própria temporalidade. Em seus escritos, inclusive, o artista explicita essa pretensão poética, observando, num deles, que o sentido dos trabalhos se resolve a “fazer constar nos objetos sua capacidade inicial de aparecer”.

Sabemos que essa forma apresenta um deslocamento ininterrupto e constante, um deslizamento capaz de manter vivo o movimento do olhar.

¹⁵⁷ SALZSTEIN, Sonia. *Notas sobre escala pública na escultura brasileira*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural/ContraCapa, 2005. Pág. 217.

Waltercio sempre tratou o olhar como um *moto perpétuo* entre a visão e as coisas, um sentido que toma partido direto na produção da realidade. Nessa relação, a transparência de sua forma¹⁵⁸ gera uma espécie de “impossibilidade óptica”, de uma imagem que não se desprega de um horizonte possível, de uma visualidade que se sabe em processo. Essa transparência seria o centro nervoso de cada obra. Corresponde à constituição sensível do trabalho, definindo-se em termos de lugar, na companhia dos demais objetos¹⁵⁹.

A ideia de uma forma circular refere-se a esse tipo de mônada, cuja estrutura acaba por torná-la ainda mais circumspecta. A forma-circular é a reiteração do processo de seu aparecer. Tal estrutura monádica sustentaria a situação dialética dos trabalhos no mundo, a um só tempo pertencendo e subtraindo-se a ele. Disto que o trabalho atue como um ponto cego sobre o olhar (ponto responsável pela impossibilidade óptica de que fala o artista), corroborando sua solidez e clareza formais.

Um modo de entendermos a origem dessa estrutura monádica dos trabalhos de Waltercio Caldas é ressaltando seu fascínio pelo funcionamento dos espelhos, afinal a dinâmica, a lógica das imagens especulares constitui um dos temas capitais de sua obra. Em *Condutores de Percepção* é notória a presença desse *mecanismo perverso*. Não obstante seu *Espelho com luz* põe à prova a carga de sarcasmo que seus trabalhos viriam a refinar ao longo de 40 anos. Estava em jogo aqui menos um questionamento acerca dos efeitos de representação do que uma perversão lógica. Apesar desse princípio de exposição ter se convertido numa lei auto-imposta pela poética de Caldas, ele só pôde ser assegurado via recurso de *duplicação*, simples artifício de frustração da lógica, que culmina na suspensão da linguagem.

Numa de suas entrevistas, o artista fala de seu trabalho como uma possibilidade de ampliação da linguagem¹⁶⁰ justificando que “a questão da linguagem (...) é a arte: o estatuto do objeto de arte e do objeto em si.”¹⁶¹ É fato que o estatuto desse “objeto em si” há muito foi abalado pelas transformações

¹⁵⁸ Id. Ibid. pág. 222.

¹⁵⁹ FOSTER. Op. Cit. pág. 56.

¹⁶⁰ Id. Ibid. Pág. 234.

¹⁶¹ CALDAS, Waltercio. Entrevista a Fábio Cypriano. São Paulo: Folha de São Paulo, 06/02/2013.

ocorridas no curso da modernidade. Giulio Carlo Argan observou que paralela a crise da cidade, do espaço como algo projetado, ocorreu também a crise do objeto, ao se ver desprovido de uma relação orgânica com esse espaço. Tudo se vê reduzido às microesferas do “ambiente”, esse fragmento do espaço tão carente de sentido quanto qualquer produto de consumo disposto em lojas de departamento¹⁶².

A perda de relação orgânica com o espaço é uma característica da arte moderna, justificando-se aí o seu regime de autonomia. Waltercio vive à sua maneira essa perda, e não há prova maior disso que a relação dialética de seus trabalhos mantém com o espaço. Se de um lado, a obra se quer “como objetos no mundo”¹⁶³, de outro, ela reage às injunções desse ambiente, operando a contrapelo de sua funcionalidade.

É óbvio que não podemos esperar da arte hoje aquilo que tanto animou o espírito das vanguardas históricas. Um dos princípios pelos quais estas se orientavam era, como acreditava Greenberg, “manter a cultura em movimento em meio à violência e confusão ideológicas”. O que movia este princípio era seu desejo de preservar o alto nível da produção estética, “tanto estreitando-a como elevando-a à expressão de um absoluto em que todas as relatividades e contradições estariam inteiramente resolvidas ou seriam irrelevantes”.¹⁶⁴

Esse “absoluto”, tão defendido pelo crítico face à degenerescência da cultura de massa e seu estandarte central, o kitsch, perdeu a legitimidade em nossos dias. Varrida pela cultura, a arte não pode deixar de se compreender como uma das instâncias do mundo dos negócios. Ainda que seu *ser* não se confunda com nenhuma desses expedientes administrativos do mundo contemporâneo, ele se encontra, irremediavelmente, implicado neles. O que nos força a refletir sobre a autonomia formal dos trabalhos não em termos de reação ao mundo em geral e sim em termos de sua especificidade simbólica.

¹⁶² ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998. Pág. 224.

¹⁶³ BRUM. catálogo da exposição individual do artista na galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2000.

¹⁶⁴ GREENBERG. Op. Cit. pág. 37.

Waltercio Caldas é crítico frente aos rumos atuais da cultura, mas seus trabalhos não apresentam qualquer traço de mal-estar em relação a ela. Mesmo em seus momentos mais irônicos e ácidos, eles preservam algo de ascese e motivação. Sublimada a especificidade daquele “absoluto” da forma, que Greenberg reconhecia como *pureza formal*, a autonomia de seus trabalhos deverá mobilizar uma dialética mais sutil, enfatizando a inscrição e distinção da arte no mundo. Diante do moderno, a obra procede como lhe é de costume, preservando sua distância de tudo o que mais se aproxima.

Esquemas elementares

É certo que a economia formal, a maneira sucinta e direta como os trabalhos são solucionados, alivia o peso metafísico que recaía de início sobre eles. A simplicidade de sua construção sintagmática consistia, então, num esforço redutivo capaz de proporcionar a adesão dialética da obra ao nosso olhar e à circunstância concreta de nossa existência.

Isso se justifica pelo fato de que a poética do artista deriva de uma reflexão sobre as condições de ocorrência da arte, de sua positividade, digo. Deriva disto o papel desempenhado pela transparência da forma ao longo de sua produção. A questão vem a par com seu interesse pela dinâmica e lógica da percepção, não deixando de lado implicações ontológicas sobre a natureza e os limites da arte.

Um trabalho como *Aquário completamente cheio* (fig.33) talvez nos permita visualizar melhor esse problema. Ali a transparência vincula diretamente a forma ao espaço, pois se trata de uma transparência articulada, ironicamente voltada para a situação física da obra. Ao tirar proveito das imediações concretas da sala de exposição, ela explicita sua operação formal. Há nessa “transparência” um resquício de crítica aos imperativos categóricos da instituição arte, e, conseqüentemente, à estrutura do aparecer estético composto pela tríade obra, ambiente e olho.

As analogias e estruturas especulares de que Waltercio se vale para empreender a redução esquemática da forma agem em função da literalidade do trabalho, obtida também com a adoção de esquemas elementares. Hastes, pontos, círculos, esferas, segmentos de reta etc., são alguns desses recursos sintáticos de que faz uso. Elementos orientados a atuar no nível básico do signo¹⁶⁵, redução que contribui para maximizar a presença formal dos trabalhos, e consequentemente sua significância. Em *Aquário completamente cheio* a conformidade entre título e obra favorece esse princípio.



Figura 33 – Waltercio Caldas, *Aquário completamente cheio*, 1981

Já *Próximos* (fig.34) é uma escultura de metal polido que se deduz de dois elementos: hastes e discos. Se é possível ver aí resíduos da empiria minimalista, sua ênfase na especificidade estrutural da forma, seus elementos similares, repetitivos, não se desdobram, no entanto, numa série regular. O que encontramos

¹⁶⁵ BRITO, op. Cit. 1979.

é o desenvolvimento de uma cadeia diversificada de estruturas a partir desses dois componentes.

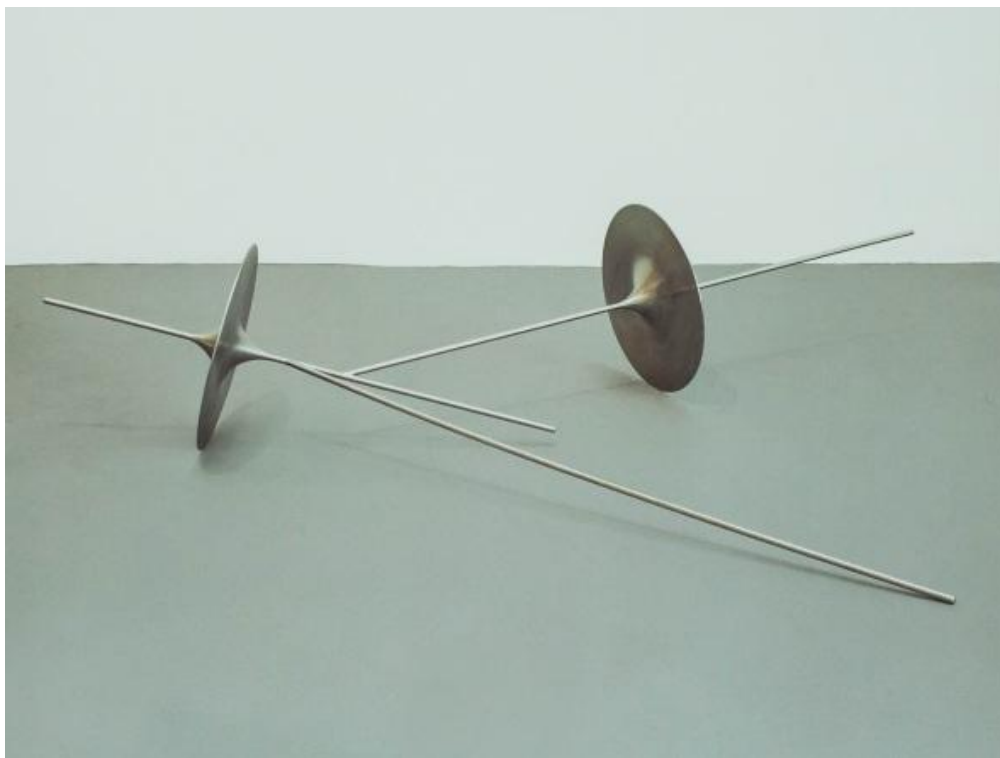


Figura 34 – Waltercio Caldas, *Próximos*, 1991

A proximidade entre as coisas suscita diversas modalidades de relação, tais como distância espacial, sequência, semelhança etc. A estrutura formal do trabalho ressalta a diferença e semelhança existente entre cada um dos arranjos constituídos pela junção de suas partes. O que nos leva a pensar sobre o que compreendemos por “semelhança”, um regime de aproximação que torna as coisas familiares entre si, sem necessariamente apresentar a mesma configuração.

As peças são como membros de uma mesma família, em permanente construção. Inexiste uma forma definitiva para o trabalho. E nesse sentido a *performance* do objeto é o que está em cartaz. A estratégia de redução vem a serviço da “diferença” pelo “mesmo”. A reiteração de peças só produz distinções e semelhanças, regularidade e irregularidade entre cada arranjo formal, a cada instante surgiram novos sentidos plástico-reflexivos.

A montagem fica restrita à ação de aproximar e distanciar, juntar e separar, enfim, formar. O ininterrupto processo de formação é o que constitui a forma, dissolvendo-se qualquer hierarquia em sua configuração¹⁶⁶. A eliminação do volume e a redução da massa garantem a sobriedade de sua superfície. Além disso, a tenuidade e brilho de sua matéria apontam para outro tipo de comportamento do trabalho no espaço. A obra liberta sua forma na medida em que se entende em formação.

Waltercio Caldas trabalha constantemente a distância entre as coisas e entende esse distar como local e instante onde elas acontecem. Neste caso, a obra realmente sugere isso. Podemos dizer que cada ramificação é um “acontecimento plástico” único e durável. Mas seria um mero descuido ver na disponibilidade de montagem do trabalho a premissa da interatividade movida pela entusiasmada confraternização entre arte e vida: eles se querem mesmo frios e avessos a qualquer tipo de intenção expressiva. No caso de *Próximos*, o trabalho se mostra racionalmente desracionalizado. Sobretudo reflexivo ou, antes, “distanciado”.

É nessa distância que a presença dos trabalhos produz seu momento de realidade. A redução do signo a um ponto elementar é sintomático nesse aspecto:

¹⁶⁶ Como observa Sonia Salzstein, *Próximos* se desdobra ao infinito, justo por não dispor de “um centro que magnetize a atenção”. Ver SALZSTEIN. *Desenhos no espaço*. Op. Cit. pág. 65.

trata-se de viver plenamente a atualidade, fundando um instante de relação, um vínculo sensível-inteligível com o mundo. Há algo de pós-existencialista, nesse modo de formação dos trabalhos. E esse não é um traço restrito à *Próximos* com sua forma instável, mas comum também em obras com estrutura fixa.

Basta notarmos o tom provocativo e a redução drástica de sinais em *Logo* (fig.36). Entra em jogo aí algo do que foi tratado anteriormente em *Convite ao raciocínio* (fig.4): *Logo*, com seu arranjo intrigante e sua economia de meios, dirige sua provocação aos desígnios da razão. Ele é quase um objeto perverso. Constituído de dois elementos simples (um disco vazado em seu centro, de onde fica meio aparente uma esfera sobre a qual se apóia), sua forma nada insinua. O nexos só é visível face à saturação de sua aparência. O trabalho escapa a uma apreensão gestáltica, não sobrando, ao contrário, quase nada do que a forma apresenta.



Figura 35 – Waltercio Caldas, *Logo*, 1983

Partamos do título: “logo”. O Dicionário Houaiss informa que o “propositivo, do grego *logos*, ou ‘linguagem, proposição, definição; noção razão etc.” convive com a noção mais vulgar de “*lugar*”. Oriunda, neste caso, do latim *locus, loci*; lugar, posição, local, posto. Além de outras denotações, aparece ainda a “de um tempo imediato”¹⁶⁷. No vulgar, “logo” evoca tanto ideia quanto uma noção corrente de temporalidade.

É fácil perceber como essa noção de temporalidade é suspensa no trabalho. O aspecto encerrado, autocontido dos formatos circulares do disco e da esfera, torna a escultura autotélica. Ela acaba jogando com os critérios da razão e do senso-comum, traindo a relação com ambas, não sem deixar de realizar uma torção sobre elas. Daí a recusa daquilo que vagamente enuncia: a relação lógica com a cultura, e até com o mundo.

Se a comparamos com *Convite ao raciocínio* não é tanto pelos recursos elementares dos quais Waltercio se vale. Em *Convite...* essa ironia da razão é operada de modo mais provocativo, e laça mão de coisas do conhecimento geral: um casco de tartaruga e um cano de ferro. A relação entre ambos os elementos dispara a energia visual da peça, tratando com sarcasmo nosso esforço lógico de percepção graças ao título que a acompanha. Aqui Waltercio recusa o *dado* (o ideológico, o natural, o comum) pelo *dado*. Essa recusa do signo tem a ambição de apelar à isenção do sentido¹⁶⁸, e à máxima intenção do ato perceptivo que só o “máximo de ausência” (de que fala o artista) pode assegurar.

O aparecer, em geral, implica a interação das aparições perceptíveis de um objeto em um caso específico. No aparecer estético, como mostrou Martin Seel, a série de qualidades contidas num objeto é percebida quando essas qualidades interagem entre si¹⁶⁹. O que a obra de arte põe em ação é um “jogo de aparições”¹⁷⁰ em atividade no momento de sua fruição. Nesse instante

¹⁶⁷ HOUAISS, Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. Pág. 1778.

¹⁶⁸ Tal como procede o texto em relação ao signo, segundo Roland Barthes. Ver BARTHES, 2013, pág. 31.

¹⁶⁹ SEEL, Martin. *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Editora Katz, 2010. Pág. 77

¹⁷⁰ Por *aparición* devemos entender aquilo que apreendemos na percepção de um objeto, e que acaba por envolver a distinção de seu conceito em sua constituição sensível. Deste modo, a

desfrutamos da possibilidade de captar simultaneamente os diferentes aspectos sensíveis de um objeto, sem o receio de vê-lo evanescido num espectro de intuições. Faz parte do instante estético manter em processo a nossa percepção. Sabemos que ela, percepção, tende a impor ao objeto um enfoque instrumental, subordinando-o ao conhecimento¹⁷¹. Tal enquadramento à razão instrumental deve-se ao fato de que não é possível a realização do ato perceptivo independente de um respectivo contexto de conhecimento¹⁷². Contexto histórico-cultural, que, sendo convocado, é transfigurado pela experiência estética.

No caso de Waltercio Caldas, a neutralidade formal dos trabalhos está menos a serviço da isenção, do que do redesenho constante de seu sentido. O tipo de aparecer que seus trabalhos evocam, é um traço de seu *desencanto* da cultura moderna. Enquanto tal, ela é a consciência máxima da superfície. Se estivermos de acordo com a tese de Greenberg sobre a sublimação da planaridade na pintura modernista – enquanto uma especificação da linguagem plástica mediante a secularização da cultura burguesa –consequimos entender os jogos de superfícies na obra de Waltercio Caldas. Daí é possível até mesmo compreender o estatuto da autonomia formal presente em seus trabalhos.

Mas, como vimos, se Greenberg tinha em mente a depuração dos valores plásticos das artes face à degeneração cultural do kitsch, Waltercio inverte os polos e sublima, seja em suas esculturas, seja em seus objetos, o próprio kitsch. Desde os primeiros trabalhos (ver, por exemplo, *Voo noturno* fig.2) às obras mais recentes como *trombone* (fig.36) e *Dobrado* (fig.32), sua linguagem sempre se avizinhou do kitsch, e não raro aproxima-se da sintaxe visual do design.

Uma obra do fim da década de 70, *Experiência Mondrian* (fig.36) é um exemplo de como o artista desseca a platitude do significado contido no produto de consumo das massas. O experimento consiste basicamente em uma máquina elétrica giratória que projeta em seu visor luminoso o sobrenome do artista Piet Mondrian. O aspecto redutivo de sua operação elimina a metáfora que a referência ao artista poderia sugerir. Com seu sistema repetitivo a obra esvazia o signo-

aparição não diz respeito apenas à impressão de um objeto a partir de um ponto de vista específico e atendendo a determinados interesses. Ver Id. Ibid. pág. 71.

¹⁷¹ Id. Ibid. Pág. 78.

¹⁷² Id. Ibid. pág. 71.

fetice a que já se converteu o nome deste que é um dos artistas mais representativos da modernidade. Seu caráter mecânico, de simples letreiro informativo, e sua lógica de funcionamento circular a confere um aspecto anti-mimético e até mesmo *insignificante*. Trata-se de uma das primeiras obras em que Waltercio Caldas recorre ao signo “nome” na elaboração de seus trabalhos. Mas esse recurso ao nome, só torna ainda mais frio sua operação estética. Aparentemente destinado a informar, o aparelho surpreende ao não denotar nada no que exhibe. Esvaziado sua carga informativa, se vê envolto numa halo de neutralidade que o torna estranhamente pertencente ao mundo.



Figura 36 – Waltercio Caldas, *Trombone*, 1991

Essa desenvoltura da obra de Waltercio em meio ao universo do kitsch e do comum, a aparenta e a distingue da matéria cultural da qual fazemos uso, ou diria, em termos fenomenológicos, das *coisas mesmas*. Daí o aspecto *anônimo* que seus trabalhos apresentam. Esse anonimato é intuitivamente fortalecido quando o artista insinua que seus trabalhos habitam uma região próxima à da abstração, “um momento antes dos nomes”¹⁷³. Região, ou diríamos *lugar*, que, no entanto, sublinha a problemática pertença dos trabalhos ao mundo. Esse momento de significação, onde o pré-signo completa seu círculo entre o máximo de presença e o máximo de ausência.

A relação binária entre o positivo e o negativo, responsável pela estrutura formal dos trabalhos, mostra que seu sistema não encerra um círculo vicioso. A convivência dialética desse par redefine, na presença e aparecimento dos trabalhos, seu sentido estético. Isto porque o *aparecer* – enquanto um processo de aparições insubordinadas às categorias científicas¹⁷⁴ – garante à presença – enquanto um confronto de fatos e coisas na experiência travada na relação atual do homem com seu entorno¹⁷⁵ – sua forma.

O *aparecer* da arte dá lugar, portanto, a uma experiência com “presentes apresentados”. Ainda que seja possível que o “*aparecer*” contenha várias “aparências”, isto é, ainda que seja possível ampliá-lo para além do presente através da imaginação, continua sendo, invariavelmente, o *aparecer* de uma presença real¹⁷⁶. Trata-se de um processo de presença ao qual só podemos atender com a energia sensível de nossa existência. É nesse processo que se descreve o “horizonte de sentido” da arte. Por “horizonte de sentidos” devemos entender aquele espaço de possibilidade de ação e compreensão acessíveis ou não, seguras ou incertas, ensaiadas ou sonhadas, patentes ou latentes em nossa experiência¹⁷⁷.

Certamente, *Experiência Mondrian* tem como alvo esse horizonte de sentidos que se desdobra em sua presença. Com seu funcionamento elementar ele parece, a um só tempo, apelar e escapar a tal horizonte. A obra se quer instalada

¹⁷³ CALDAS, 2006. Pág. 19.

¹⁷⁴ SEEL, 2010. Pág. 78.

¹⁷⁵ Id. Ibid. pág. 151.

¹⁷⁶ Id. Ibid.

¹⁷⁷ Id. Ibid. pág. 152.

nessa intermitência espaço-temporal, fazendo da *presença* e da *falta* sua força constitutiva.



Figura 37 – Waltercio Caldas, *A experiência Mondrian*, 1978

Em uma exposição individual ocorrida no ano de 1980 intitulada “0 É Um”¹⁷⁸, Waltercio tratava, com novas soluções formais, dessa mesma questão. Neste trabalho, o oxímoro irônico do título (0 é 1) chega a abalar os critérios da dialética entre presença e ausência. Ao conferir valor positivo àquele que denota neutralidade quantitativa entre os signos numéricos (“zero”), a obra confere igualdade de termos entre ideia e sensação. A imagem sugere algo próximo a duas faces de uma moeda com um só lado. No catálogo da exposição o artista tecia uma importante colocação que diz respeito às obras ali expostas. A consideração é apresentada da seguinte forma:

“aqui, um aspecto fundamental do trabalho. Há dois pontos:

:

Nada antes, nada depois.”

Nada nos impede de ver, neste caso, uma colocação arguta do “clássico” problema moderno da autonomia. Ao comentar “0 É Um”, Rodrigo Naves, num

¹⁷⁸ NAVES, Rodrigo. *Dois pontos. Exposição O é Um*. Projeto ABC, Parque da Catacumba, Rio de Janeiro, maio, 1980.

texto que acompanha o catálogo, afirma que a obra opera por inação, aceita a inércia diante do próprio frenesi de atuar. Temos que entender por inação, não propriamente uma prostração e sim um momento limiar ou ainda uma iminência, uma possibilidade de acontecimento abrigada em cada trabalho. Para tanto é necessário haver a “invenção da visibilidade, a criação de sua possibilidade”, através da “exterioridade do visível como visibilidade pura”¹⁷⁹.

A pureza e o estado de negação que os trabalhos de Waltercio sugerem sempre compareceram nos comentários críticos. Comum a alguns destes é a ideia de que o trabalho se define pelo negativo. A esse respeito, Rodrigo Naves nota, por exemplo, que “o trabalho mais e mais insiste em ser uma fronteira”, complementando ainda que “sua definição cada vez mais se dá pelo negativo”. E conclui com a seguinte observação: “ele não é isso, ele não é aquilo. (...). Tudo aqui implica no vazio, na ausência”¹⁸⁰. A redução esquemática da qual Waltercio faz uso é produto dessa obsessão de fazer da presença e da ausência o combustível da forma. “Deste estranho modo de ser, desta paixão pelo não-ser o trabalho retirou sua poética”¹⁸¹.

Produzir um trabalho plenamente transparente à sua ideia é o desafio a que Waltercio se impôs no curso de sua carreira. Isso justifica, em partes, a recorrência de breves sinais, de uma economia de meios que potencialize a evidência de sua forma. Mesmo a ausência, o inquietante sinal de neutralidade que insiste em acompanhá-los denuncia essa luta contra o horizonte de expectativas de seu observador. Como observou José Thomaz Brum, “preservar o mínimo, negar-se – com humor – à visibilidade fácil, buscar – através de uma ascese – uma espécie de silêncio modulado pela forma ou de forma atravessada de silêncios”¹⁸² é o que demarca cada trabalho.

Nesse estado de presença duvidosa, a tática do estranhamento já não obedece mais as cláusulas do *novo* moderno. Ao contrário, expõe a consciência crítica de sua inviabilidade. Enquanto este *novo* consistia em um valor disjuntivo capaz de fazer a diferença da arte na distância do mundo e na ruptura com a

¹⁷⁹ Id. Ibid.

¹⁸⁰ Id. Ibid.

¹⁸¹ VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Não*. Folhetim. Folha de São Paulo, março, 1984.

¹⁸² BRUM, José Thomaz. *Waltercio Caldas*. Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2000.

tradição, Waltercio, afinado com a *consciência pop* e o *ethos* minimalista de sua geração, ajuíza suas investigações a partir da positividade do mercado. Filtrando e esquivando-se dos artefatos culturais, ele age sobre a desilusão do *télos* utópico moderno, tirando proveito do *trabalho do desconhecido*. Essa temporalidade circular (entre máximo de presença e máximo de ausência) produzida pelos trabalhos exprime uma espécie de crítica ao grau zero. Consciente de que a falta é um índice (no sentido que Pierce atribui ao termo) de presença e até de um acontecimento, sua contraposição ao “purismo do novo”¹⁸³ tem o alcance de uma ontologia das aparências.

Conscientes de que estão sujeitos ao curso do mundo, as obras incorporam a própria luta pelo aparecimento, retardando sua aceitação, sua docilização pela percepção. Elas consistem em ativações e “gêneses imagéticas”.

Tanto em suas esculturas, quanto em seus livros (fig.37) está presente essa germinação da forma. Os livros, por exemplo, fazem de suas superfícies “uma meditação distinta sobre a gênese da imagem” e é através de paradoxos e contrapontos imagéticos que “cada livro inaugura uma essência formal”¹⁸⁴.

Essa redução esquemática reitera, portanto, a ressonância corrosiva da forma. É aqui que a crítica à fruição retiniana da arte instrui Waltercio na problematização do aparecimento e da recepção dos seus *aparelhos*. Como vimos, sua obra repele nossas expectativas e garante uma distância eficaz para a colocação do problema que interessa ao artista.

¹⁸³ Tão defendido por Clement Greenberg em sua luta pela causa moderna.

¹⁸⁴ MONTEJO-NAVAS, Adolpho. 1999.



Figura 38 – Waltercio Caldas, *Livre carbono*, 1980

É só por força do hábito que, por vezes, procuramos por uma imagem ou algo que torne visível um conceito nos trabalhos de Waltercio Caldas. Deixar-se levar pelo hábito é recusar o princípio redutivo da obra, imaginar uma chave de leitura que leve ao seu entendimento. Sua verdade recusa esse entendimento prévio. Não há nada ali dado *a priori* senão contrapontos, paradoxos e contradições específicas. Como já observaram, a obra resiste “tenazmente a uma metaforização”¹⁸⁵. Diríamos até que os experimentos de Waltercio são fortemente marcados pela consciência das condições de percepção da arte. Inexiste a rigor um sentido nos trabalhos, se por sentido entendermos um plano de significação no qual estariam inscritos de antemão.

¹⁸⁵ Como observa Sônia Salzstein, citada por Guy Brett. Ver BRETT, Guy. *Transcontinental: uma investigação da realidade*. Em: PEREZ-BARREIRO, Gabriel. Op. Cit. pág. 143.

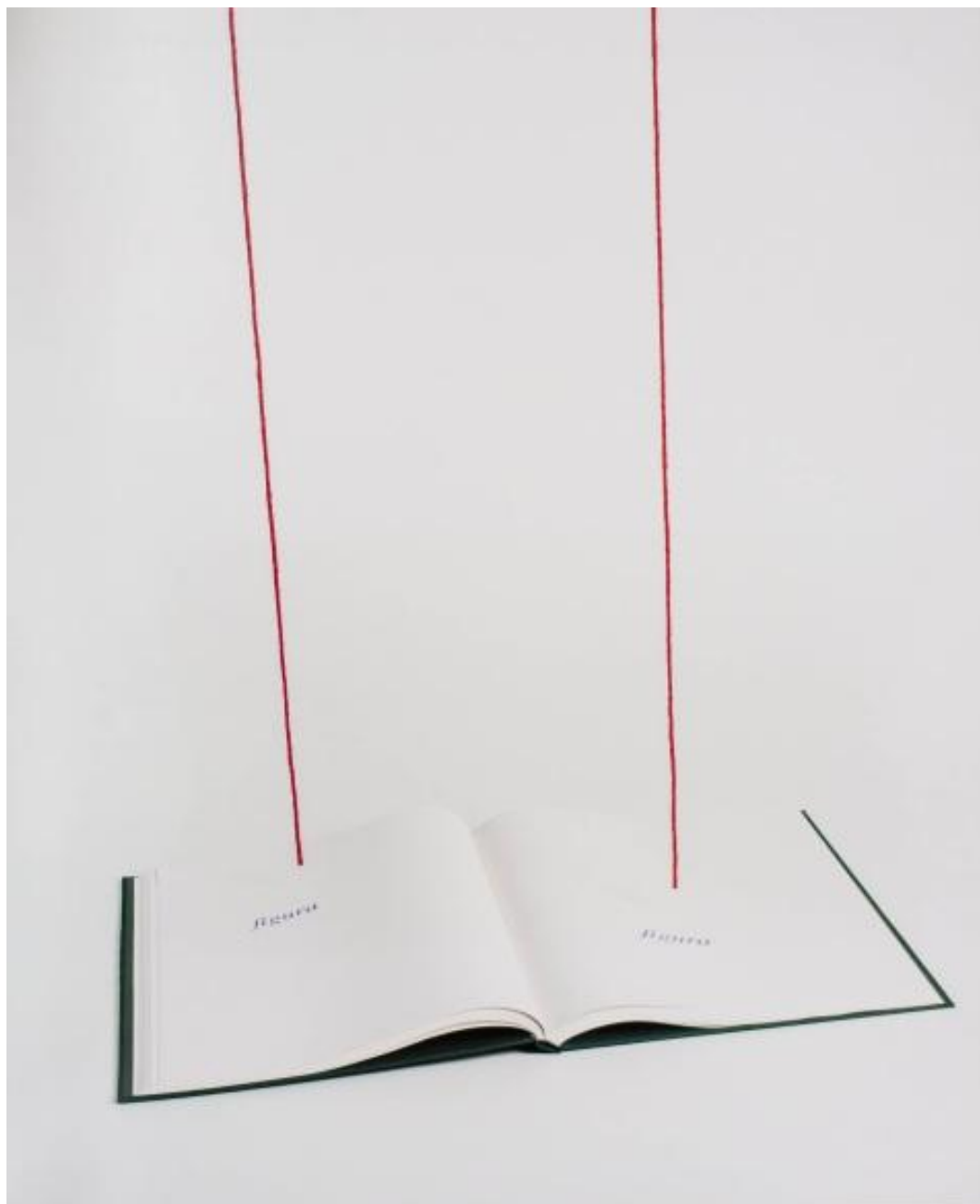


Figura 39 – Waltercio Caldas, *Figura figura*, 1998

Seja o brilho, reflexos e transparências de seus materiais, seja a delicadeza de suas estruturas e a dificuldade de descrição etc., tudo é matéria a ser considerada. As esculturas e objetos se querem pensados e percebidos de cabo a rabo. Sua formalização se coloca ao devir de nossa imaginação. O “sentido” de cada trabalho reside assim, na correção constante de seu aparecer.

As próprias causas que levam a essa autossuficiência da forma são intrínsecas aos temas de sua poética. Não vamos confundir, no entanto, essa autonomia com aquela relativa à negatividade “comum a tantas manifestações da forma moderna, que destilam a nostalgia da harmonia perdida”¹⁸⁶. A intenção aqui é fazer da forma um agente transparente a si mesmo e ao mundo. Seus trabalhos “são cheios de verdade por não esconderem nada atrás de suas aparências”¹⁸⁷. Neles, “a menor operação é o que é”.¹⁸⁸

O paradoxo das figuras

A cultura ocidental moderna interfere no estatuto do regime mimético das obras de arte, acabando por força-las a incorporar o fenômeno da reificação o qual deveria denunciar. Eis a situação vivida pela arte desde os fins do século XIX: ela encontra todas as dificuldades de se legitimar num mundo que converte tudo em bens de consumo, seduzido pela lógica do produto. Ao atuar nessa lógica e se reconhecer (dialeticamente) em meio às demais mercadorias, a arte é levada a se aproximar de seu contrário, à *desartisticidade*¹⁸⁹. Neste momento, a arte voluntariamente se reifica para responder “à sociedade que a rejeita e é por ela rejeitada”¹⁹⁰. Coube então à atividade artística se haver com a racionalidade que caracteriza a forma de produção nessa sociedade¹⁹¹.

O que sempre pesou na situação secular vivida pela arte é a garantia de uma presença, a perda de um lugar. Em sua anomia, vem cabendo a ela fundar, a cada instante, o próprio lugar. A autoconsciência desse lugar é uma das marcas da produção contemporânea.

¹⁸⁶ DUARTE. Op. Cit. pág. 192.

¹⁸⁷ SALZSTEIN. Op. Cit. pág. 60.

¹⁸⁸ CALDAS, Waltercio. *Frases sólidas*.

¹⁸⁹ Como observou Luiz Costa Lima, examinando o pensamento do filósofo Theodor Adorno a respeito dos impasses miméticos vividos pela arte moderna. ver COSTA LIMA, Luiz. *A Ficção e o Poema*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012. pág. 60.

¹⁹⁰ Id. Ibid. Pág. 59.

¹⁹¹ Mimesis e racionalidade “anunciam o objeto específico da obra de arte, a qual, em virtude das alterações provocadas pela historicidade, não pode ser apreendida senão dentro das coordenadas da sociedade que a engendra”. Id. Ibid. Pág. 41.

Na obra de Waltercio Caldas, o problema do lugar faz convergir uma série de questões. É perfeitamente possível conjugá-la com a ideia de ficção pela qual o artista alimenta tanto apreço. Esse elemento de ficção demarca o local formalizado pelos trabalhos. Tal elemento associa-se à transgressão exercida sobre o signo: um jogo livre de ideias que põe em destaque a fragilidade da lógica¹⁹². Ao mesmo tempo, ela recusa a imperiosidade da razão instrumental que desloca de seu horizonte tudo o que pareça absurdo.

Esta arte lida com as consequências dessa situação se utilizando de paradoxos. Conforme Phillipe Lacoue-Labarthe, paradoxos são formas de raciocínio inerentes à ficção. Segundo o filósofo, toda ficção instala um paradoxo, tendo a loucura e a extravagância como seus codinomes. Em suas palavras, o “paradoxo se define pela troca infinita ou pela identidade hiperbólica dos contrários”.¹⁹³ Operando “pelo extremo”, ou seja, por hipérbole, “uma espécie de maximização, como se diz em lógica”, ele recusa o senso-comum. Numa abordagem histórica do termo, Fritz Mauthner relata que “paradoxo” designava, entre os gregos, o que era “contra a opinião geral (...) isto é, contra a expectativa” e, por conseguinte, “o que era inacreditável.”¹⁹⁴ É também nesse sentido que faz uso da palavra Roland Barthes ao tratar da dialética temporal da fruição do texto, contrapondo ao “tempo da *doxa*, opinião”, o tempo da “*paradoxa*”, isto é, “da contestação”¹⁹⁵.

O caráter *exótico* que o termo conota, demonstra o quanto sua lógica é singular e, portanto, anticultural. A fórmula melhor se exprime no duplo superlativo “quanto mais louco mais sábio”, ou, no tocante ao objeto deste estudo, quanto mais *presença*, mais *ausência*. Fundada sobre esta hipérbole, o paradoxo recusa a sujeitar seu grau de contradição aos condicionamentos da lógica comum. Lacoue-Labarthe propõe em seu caso uma *hiperbológica*. E na discussão sobre o

¹⁹² Em sua leitura de Kant, Luiz Costa Lima observa que, no ato da experiência do belo, “para o entendimento, ter a si próprio como parceiro da imaginação significa que ele já não levará a cabo sua função precípua de conhecer. *Não é bem que o conhecimento se anule, apenas ele se deixa jogar. Livremente. Provisoriamente irresponsável.*” (grifo meu). Ver COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000. pág.168

¹⁹³ Na enciclopédia de Diderot o termo aparece assim: “asserção aparentemente absurda, na medida em que contraria as opiniões correntes, e que, no entanto, no fundo é verdadeira.” Ver LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos. Ensaio sobre arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2000. Pág. 163.

¹⁹⁴ MAUTHNER, Fritz. *P de Paradoxo*. Revista Serrote. Nº6. Rio de Janeiro, novembro de 2010.

¹⁹⁵ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2013. Pág. 25.

paradoxo e a mimesis, ficamos sabendo que a arte se move entre a identidade e a diferença, o mesmo e o outro, a presença e a ausência¹⁹⁶. Estes são os termos binários entre os quais se tece as contraposições paradoxais.

Sabemos que a obra de Waltercio se move por paradoxos. Como já sugerimos acima, ela faz com que esse paradoxo se confunda com sua operação de mimesis. O próprio paradoxo do “máximo de presença e o máximo de ausência” é precedido pela questão: o que é arte naquilo que não é arte, e o que não é arte naquilo que é arte?¹⁹⁷

Outro aspecto a ser considerado é a propriedade da “figura” que em Waltercio, surge a partir de distintas matérias. A história da arte é uma delas, e talvez a mais central. Seja lançando mão de nomes, seja se apropriando e intervindo em imagens de trabalhos de outros (*Livro Velásquez*. Fig.39), a manipulação da “figura” (o problema de sua constituição) se dá de distintas maneiras.

O artista formula sua ideia da história da arte “como uma dinâmica de significação e não uma passagem no tempo”¹⁹⁸. Trata-se de um “potencial de ressignificação permanente”¹⁹⁹. E ao compreender o passado como uma matéria viva, e explorando poeticamente sua indeterminação, Waltercio se serve dele como fonte para o devir. O que viabiliza tudo isto é o aspecto ficcional que integra o corpo dos trabalhos, não tendo ele outro fundo senão a linguagem.

¹⁹⁶ LACQUE-LABARTHE. Op. Cit. pág. 172.

¹⁹⁷ Questão que tocava seus primeiros trabalhos. Ver BRITO, 1979.

¹⁹⁸ CANONGIA. Op. Cit. pág. 20

¹⁹⁹ Id. Idid.



Figura 40 – Waltercio Caldas, *Livro Velásquez*, 1996

O uso dos nomes próprios é significativo a esse respeito. Além de Mondrian também Brancusi, Rodin, Picasso, Giotto etc., são outros presentes em seu repertório de referências. Como observou Roland Barthes, os nomes próprios possuem a capacidade de constituir a essência dos objetos, e isto porque dispõem de três propriedades. São elas:

“o poder de essencialização (pois que designa um só referente), o poder de citação (pois que pode chamar à discussão toda essência encerrada no nome ao proferí-lo) e o poder de exploração (pois que se desdobra em um nome próprio, exatamente como se faz com uma lembrança)”²⁰⁰.

Poderíamos arriscar que nos trabalhos de Waltercio esses três poderes aparecem simultaneamente em sua aplicação dos nomes. Na verdade, são eles

²⁰⁰ BARTHES, ROLAND. *Proust e os nomes*. Em: *O grau zero da escrita*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005. Pág. 147.

verdadeiros abismos virtuais que se abrem nos trabalhos. Elementos *readymades* (ou estariam mais próximos da colagem?) que dispara um desajuste e uma síntese no interior dos trabalhos; um signo, elemento sintagmático, e ainda uma imagem essencial e aparentemente absurda, que não se completa. Mas enquanto signos, os “nomes próprios” de que Waltercio faz uso se oferecem a uma exploração, um deciframento. Ou, próximo do que sugeriu Roland Barthes, é ao mesmo tempo “um meio (...) no qual é preciso mergulhar banhando indefinidamente em todos os devaneios que ele carrega.”²⁰¹

Mesmo dotado de todas as características do nome comum, o nome pode perfeitamente escapar à “regra projetiva”²⁰² que lhe confere uma identidade. O que ocorre em trabalhos como *Experiência Mondrian*, ou *Rodin/Brancusi* (fig. 40) é exatamente isso: imagens que desprovidas de fundo semântico conservam produtiva a forma. Isto porque “o nome é realmente catalisável; pode-se preenchê-lo, dilatá-lo, tapar os interstícios de seu arcabouço sêmico com sua infinidade de acréscimos.”²⁰³

O astucioso e intrigante emprego dos nomes, neste caso, o torna um signo motivado. E mais: faz com que atue como uma espécie de simulação, ou fantasmagoria²⁰⁴. Eles virtualizam a presença do trabalho, dilatam seu aparecer ao apresentar apenas residualmente aquilo a que se referem.

É assim que os nomes ativam a história à qual eles pertencem. O movimento sinuoso e delicado que o artista realiza em sua articulação, expõe o mecanismo de sua figuração. Signos fetichizados, esses nomes se convertem em imagens sem fundo. São imagens polissêmicas, signos que não se esgotam.

A noção de abismo trabalhada pelo artista está em perfeito acordo com a natureza da operação empreendida nesse caso, ou ainda com a lógica paradoxal com a qual se veem marcados os trabalhos. Afinal, não há nada mais paradoxalmente sugestivo do que esses “abismos de superfície”, que as obras produzem. Exemplos desses usos do signo é a obra *Matisse e talco* (fig.41) Não

²⁰¹ Id. Ibid. pág. 148.

²⁰² Id. Ibid. pág. 149.

²⁰³ Id. Ibid. 151.

²⁰⁴ Para Roland Barthes os nomes têm algo de fantasmagórico. Id. Ibid. pág. 152.

há como desvincular o branco do pó antisséptico e o sensualismo cromático das obras de Matisse.



Figura 41 – Waltercio Caldas, *Rodin Brancusi*, 1993

Na década de 50, o artista americano Robert Rauschenberg havia realizado uma operação próxima, apagando um desenho do pintor Willen de Kooning (fig.40). O centro energético do gesto de Rauschenberg estava em realizar uma ação radicalmente contrária à de De Kooning, a partir de uma iniciativa inexpressiva, que envolvia em seu projeto um ataque frontal ao subjetivismo exacerbado dos expressionistas abstratos. Tratava-se de uma operação com sinal invertido em relação a cada ponto da estética de De Kooning.



Figura 42 – Robert Rauschenberg, *Erasing De Kooning*, 1953

Em Waltercio a operação não se vê propriamente comprometida com certos aspectos da poética de Matisse, ainda que a escolha de um livro relativo à obra do pintor tenha sido intencionalmente motivada. *Matisse com talco* é exemplo da depuração do signo. Como produto da cultura, um livro de arte é algo destinado a ser visto e revisto, mais que isso, colecionado etc.. Em todo caso, o alvo aqui é menos o sentido estético dos trabalhos do pintor que a pretensão de gerar um problema de teor artístico, atacando as frentes que envolvem um trabalho de arte, tais como aparência, reprodução, significação etc.. Tratando-se

de um livro, Waltercio põe em evidência sua função cultural, para apagá-la e ressignificá-la. Em seu lugar persiste uma região “asséptica”, uma área em branco, que ironiza o olho, e a intenção do aparecer estético.

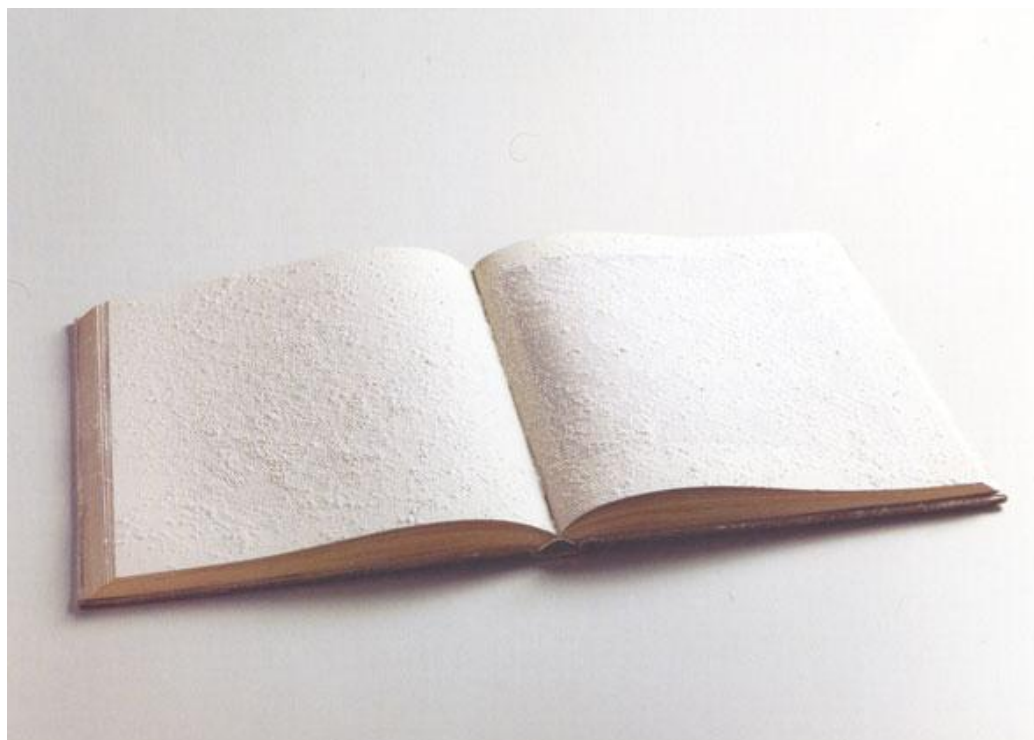


Figura 43 – Waltercio Caldas, *Matisse talco*, 1979

O aspecto insólito de *Matisse com talco*, sua materialidade delicada e frágil formalização, contrasta com a “imaterialidade compacta” de *Frases sólidas* (fig.42). Podemos dizer delas que são “objetos verbais, puros e independentes como um cristal”²⁰⁵. Tomemos como exemplo a que diz:

“a imagem realiza a autonomia da palavra”

“Haja vista o que não há.”

²⁰⁵ É o que Jorge Luis Borges observa sobre as metáforas empregadas por Snorri Sturluson, um historiador da idade média. Ver BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidade*. Buenos Aires: Editora Emece, 1995.

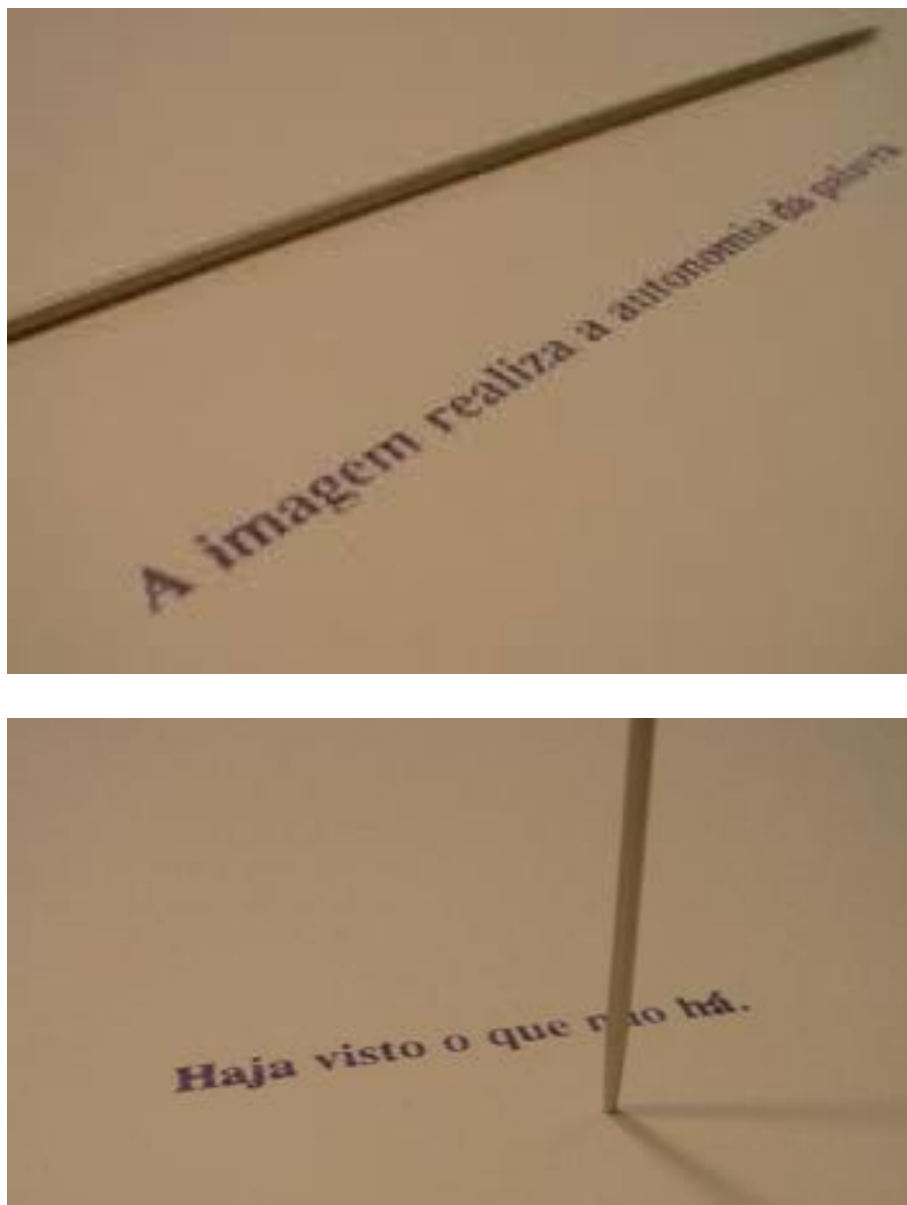


Figura 44 – Waltercio Caldas, *Frases sólidas*, 2002

Nesse caso, o caráter jocoso da construção verbal divide espaço com a limpidez de seu sentido. O estado de figura que surge desse enunciado é especial: só se dá mentalmente, por corresponder à verdade da linguagem, ou sua “superfície”, por assim dizer. A construção sintática engendra uma pura imagem, transparente e vertiginosa. Esse tratamento dado à esta *frase sólida* faz dela um “nome-poema”, algo bem próximo da “palavra se apropriando da luz/silêncio que

é a matéria das figuras”²⁰⁶. Os trabalhos de Waltercio encontram apoio nessa “figurabilidade de um intervalo”²⁰⁷. Ou seja, um lugar reflexivo, imaginário, próximo ao regime de ficção que marca a linguagem poética. Aliás, *Frases sólidas* parecem mesmo estar entre a plástica e a poesia, e é por atingir o núcleo duro da linguagem que alcançam esse valor plástico.

Em alguns trabalhos as figuras são dadas de forma sugestiva, sem definir propriamente um sentido. Estariam mais próximas na verdade de breves noções, retentivas falhadas, apontamentos. De todo modo, o que elas proporcionam são apenas aventuras ópticas, aparências a serem vivenciadas pelo olhar; um olhar que só alcança a obra ali mesmo, no momento súbito de seu aparecimento, nesse lugar inusitado que ela produz com sua presença.

Mas em outros momentos essa figura é sugerida pelas formas, haja vista *Trombone* (fig.36) e *Sorrindo* (fig.44), por exemplo. Esta última, constituída por três distintos momentos intrinsecamente conectados – de um lado uma legenda ou título (“sorrindo”), de outro uma estrutura composta por dois tipos diferentes de metal – só “aparece” quando revela uma série de relações que lhes são inerentes. Tais relações não produzem apenas sua configuração plástica. A operação é mais delicada, e envolve, acima de tudo, sua natureza mimética.

Em primeiro lugar, a estrutura visual da obra, digo seu formato, é imediatamente corroborada pelo título. Está em funcionamento o campo figurativo onde o olho produz justamente aquilo que ele não vê, mas que a presença da obra aproxima ou sugere. A percepção só é alcançada porque abstraímos a diferença entre a estrutura metálica e o título: a sublimação dessa diferença consiste o núcleo duro de sua operação de mimesis. Podemos dizer que a sublimação de tal diferença aponta o cerne do trabalho.

²⁰⁶ Tal como sugere o psicanalista Pierre Fédida. Ver: FÉDIDA, Pierre. *Nome, Figura e Memória: a linguagem na situação psicanalítica*. São Paulo: Editora Escuta, 1992. Pág. 79.

²⁰⁷ Aquilo que é especificamente visual-pictórico nos afrescos, como observa Louis Marin mencionado por Pierre Fédida. Ver FÉDIDA, 1992, pág. 79.

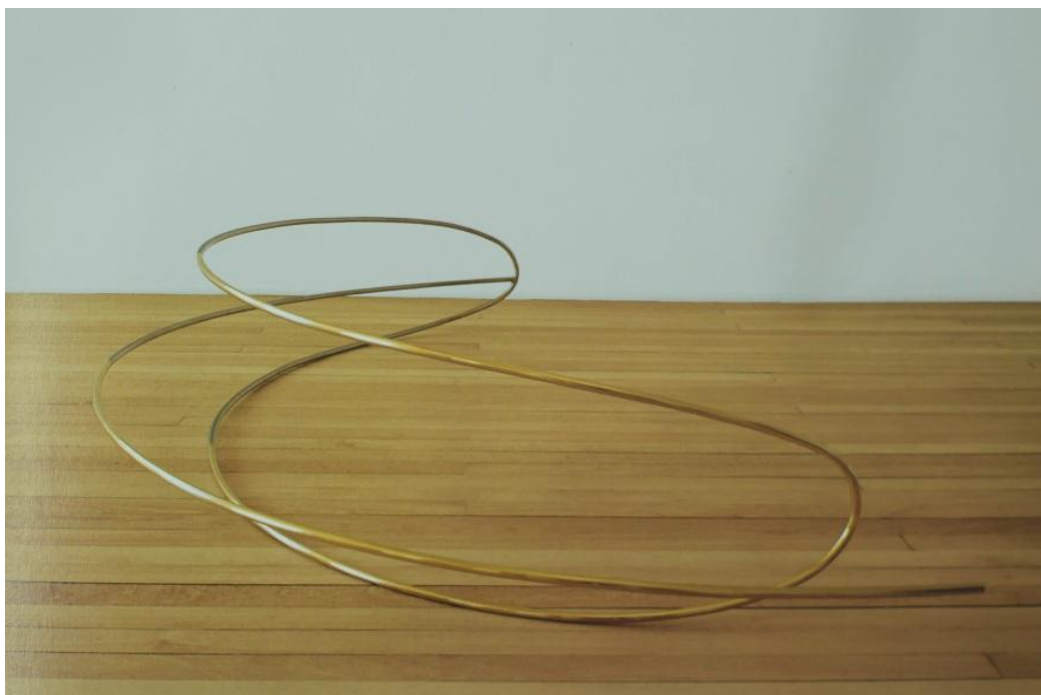


Figura 45 – Waltercio Caldas, *Sorrindo*, 1993

De fato a obra sorri do olhar que a contempla. Não se trata apenas de um sorriso traiçoeiro, ou mesmo irônico. Cabe antes verificar a verdade do trabalho enquanto fenômeno estético; fato especialmente destinado a ser visto. E no tocante a tal verdade é a fruição do trabalho que torna clara sua operação. Tal fruição demonstra uma imagem cuja realidade escapa à vista, uma imagem que torna presente essa aparência enquanto um tipo específico de *aparecer*. Nesse jogo, a obra revela que o seu aparecimento não é nada mais que o desejo de aparecer. Na relação entre estrutura metálica e epígrafe dá-se o livre processo do aparecer estético.