

## Introdução

Esta pesquisa surgiu de nosso interesse em refletir sobre a obra de Waltercio Caldas ao longo de uma carreira que soma mais de quatro décadas. Não foi nossa intenção produzir uma análise cronológica do conjunto da obra, ainda que o primeiro capítulo pareça sugerir-lo. No entanto, nossa abordagem atendeu a necessidade de explicitar o surgimento e encaminhamento dessa poética, o que nos forçou a uma análise aparentemente linear dos dez primeiros anos de sua produção. Somente assim conseguiríamos destacar a singularidade de Waltercio naquele cenário, bem como sua contribuição para o desdobramento de nossa arte contemporânea. Os dois demais capítulos tratam de duas questões-chaves para nosso raciocínio analítico: no segundo capítulo veremos como o lugar e a autonomia formal são problematizados nos trabalhos; no terceiro será considerada a tematização do aparecer estético, tão cara a essa poética.

Waltercio inicia seus trabalhos na segunda metade dos anos 1960, quando foi aluno do artista Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna – MAM, do Rio de Janeiro, no ano de 1964. Antes, porém, havia realizado sua primeira exposição no Diretório Acadêmico do curso de Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro<sup>20</sup>. Trata-se de uma exposição de objetos portáteis realizados pelo artista ainda com caráter amador. Desde então, fica destacado seu interesse por tal linguagem, ainda que os desenhos fizessem parte de seu repertório plástico.

Como observa Ligia Canongia, numa detalhada cronologia biográfica do artista, essa formação contava ainda com “a visita constante ao acervo e à biblioteca do MAM”, frequentando também as poucas galerias de arte disponíveis na cidade<sup>21</sup>. Essas visitas estimulariam Waltercio a desenvolver seu pensamento e diríamos até mesmo suas questões, pois foi observando as obras de outros artistas

---

<sup>20</sup> CANONGIA, 2001. Pág. 176.

<sup>21</sup> Ibidem.

que se sentiu impelido a respondê-las com seus próprios trabalhos<sup>22</sup>. Ainda é cedo para afirmarmos que esse diálogo com outras produções tenha despertado sua curiosidade para o funcionamento do objeto de arte. Mas é possível visualizar aí o interesse pela lógica da percepção que marcaria sua poética de modo singular.

Um dos primeiros artigos dedicado ao seu trabalho sublinha esse fascínio, ou fetiche da percepção. Nele, o jornalista Cristóvão Galbino destaca “o impacto do inesperado” como característica das primeiras obras, e conclui dizendo que “para ele [Waltercio], isto significa, simplesmente a *sublimação do nada*”<sup>23</sup>. A despeito do tom hermético do argumento, o pensamento do jornalista deixa escapar algo sobre o interesse de Waltercio Caldas pela Lei que atua na percepção dos trabalhos de arte.

Tal curiosidade pelo modo como observamos e reconhecemos um objeto artístico será acompanhada por sua obsessão pelo ato de criação, pelo vir-a-ser das formas. Não se tratava de recusar o conhecimento ou, diria ainda, a imagem das coisas: o desafio era produzir novas camadas de sentido entre elas. Conjugando significantes distintos, o artista produzia um sintagma, digamos, indescritível; suas obras sempre se colocaram contra e a favor de nosso olhar. Primeiramente, contra um olhar aculturado, embotado pelos hábitos do cotidiano; segundo, a favor de um olhar estético. Daí a perplexidade do jornalista sob o “impacto do inesperado”, que de resto é um lugar (paradoxalmente) comum na obra de Waltercio. Ora, o paradoxo deve-se ao fato da razão de ser desses trabalhos consistir em implodir os lugares-comuns. É a consciência desse paradoxo que autoriza o artista mencionar no mais recente prefácio à reedição de seu *Manual da Ciência Popular*, o oxímoro de Heráclito: “transformando-se, repousa”<sup>24</sup>.

Certamente o desejo por explorar relações insólitas entre objetos e ícones do cotidiano o aproxima do surrealismo e dadaísmo, traço, aliás, já apontado nos trabalhos iniciais. De todo modo, fica fácil observar sua tara pela engenhosidade construtiva, pelo desejo de preencher a realidade com formas desconhecidas. Dentre as obras mencionadas pelo jornalista, encontrava-se uma onde o retrato do artista vinha acompanhado da palavra “desconhecido”, termo que se tornará mais tarde um introito conceitual de seus trabalhos. Ainda que tal obra soe hoje um

<sup>22</sup> Id. Ibidem. Ver também CALDAS, 2006. Pág. 9.

<sup>23</sup> GABINIO, Cristóvão. *O Infinito do nada*, Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 4 de dezembro, 1966. (O grifo é nosso).

<sup>24</sup> CALDAS, Waltercio. *Manual da Ciência Popular*. São Paulo: CosacNaify, 2007. Pág. 4.

tanto ingênua, sua solução formal é emblemática: ela encontra-se em perfeita sintonia com o que é apresentado no que veio a seguir.

Sua atenção ao significado das coisas e atração pelos limites do conhecimento e natureza do pensamento acaba acarretando uma consideração sobre os limites do mundo. É o próprio horizonte semântico dos objetos de arte que vem sendo esmiuçado por Waltercio. Mais precisamente, são os limites da linguagem que o instigam. Daí seu desejo hermeticamente expresso na “sublimação do nada”, confidenciada ao jornalista. Esse *nada* não seria outra coisa senão a intermitência existente entre as coisas, aquela *distância* à qual o artista, mais tarde, *procura conferir um nome*<sup>25</sup>. Ora, Waltercio quer elaborar coisas que estejam *antes* do nome. E esse período antes dos nomes pode ter como título *Convite ao raciocínio*, ou ainda *Condutores de Percepção*, e (por que não?) *Escultura Godard*.

Embora o surrealismo tenha sido de fato, uma referência para Waltercio, a operação sintagmática realizada em seus trabalhos está bastante associado ao *éthos* dadaísta. Rosalind Krauss explica que um dos aspectos da poética dadá consistia em turvar a transparência entre a superfície do objeto e seu significado, dotando sua forma de uma presença intrincada e irresolúvel<sup>26</sup>. Voltados contra a hegemonia do racionalismo burguês, tais artistas empreenderam um ataque frontal à ordem estrutural cristalizada no funcionamento das coisas. Como Krauss observa, a eficácia da obra dadaísta está justo em promover uma crise lógica, e portanto semântica, na leitura dos trabalhos. O empreendimento dadá, assim como, de resto, Marcel Duchamp, alertaria sobre a futilidade da abordagem analítica de sua forma. Nas palavras dessa autora, essas obras substituem “a narrativa histórica ou psicológica pela satisfação de uma exposição quase ‘científica’ da organização estrutural da forma”<sup>27</sup>. A operação dadá adquire valor ao exteriorizar o impasse mimético que as obras protagonizam com sua aparência.

Além de dadá e surrealismo, o clima efervescente da época forçava o encontro de Waltercio com toda a série de experimentações que vinha ocorrendo no campo das artes, literatura, cinema, música etc. Sua geração estimulava a

<sup>25</sup> A respeito de sua intenção, Waltercio observa que “é como se eu quisesse dar um nome à distância entre as coisas”. ver CANONGIA, 2001.

<sup>26</sup> Assim expôs Rosalind Krauss. Ver KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Pág. 128.

<sup>27</sup> Id. *Ibidem*. Pág. 125.

adoção de comportamentos que transformaram tanto o campo das artes quanto o da cultura em geral. Como consequência, novas ideias adquiriam corpo nos trabalhos. Tudo isso fazia com que o problema da negatividade da forma contida no movimento *dadá* e em Duchamp fosse reabilitada por alguns artistas em sua luta contra o fetiche do objeto de arte e do ato criador. Até mesmo a contracultura dos *beatniks*, com seu experimento de linguagem em contraponto à estilização edulcorada do significante, contribuía para uma nova forma de se pensar a criação<sup>28</sup>.

De todo modo, o *pathos* *dadá* estava em circulação na produção artística dos anos 60, e Marcel Duchamp era uma referência conspícua tanto para a *arte pop* quanto, em seguida, para a *arte conceitual*. Não era, portanto, arbitrário que Waltercio bebesse nessas duas correntes da arte moderna no limiar de sua carreira. Seu entendimento do surrealismo na época esclarece um pouco de seus interesses estéticos. Em suas palavras, “os surrealistas buscavam claramente por uma criação, o que significa dizer que buscavam por algo que ainda não estava devidamente realizado”<sup>29</sup>. Mas é possível que essa visão diga mais de seus interesses heurísticos do que, propriamente, das intenções poéticas daquele movimento. Essa tara de Waltercio pela “realização” é o que move o seu trabalho e o torna astuto e engenhoso. Isso explica que seu interesse inicial pela arte vem, antes, da invenção de coisas (que inscrevam seu sentido ao largo das demais), do que de uma preocupação estética com os objetos<sup>30</sup>.

A série de questões que vinham sendo postas em debate na época fez com que a geração de Waltercio Caldas fosse marcada por uma consciência desencantada sobre o papel do artista e a eficácia das obras naquele contexto. Os impasses com os quais a arte se deparava exigiam a adoção de estratégias mais sóbrias de atuação e eficiência dos trabalhos em nossa cultura. A construção dessa estratégia também é visível nas obras de artistas como Antônio Dias, Cildo Meirelles, Tunga, José Resende e também na crítica de Ronaldo Brito. As ideias e atitudes empregadas por essa geração foram decisivas para o delineamento de um conceito de contemporaneidade que marcou o debate estético e cultural em nosso país entre os anos 70 e 80. Ainda que esse conceito pareça quase restrito à

---

<sup>28</sup> Id. *Ibidem*.

<sup>29</sup> GALBINIO. Op. Cit.

<sup>30</sup> GALBINIO. Op. Cit. 1966. Essa informação sobre o interesse inicial de sua pesquisa me foi confirmada pelo artista em uma das conversas que tivemos.

produção daquele período, ele contribuiu para situar sua diferença em relação aos valores específicos da alta modernidade. Trata-se de uma geração sensível às ideologias que dificultavam o desempenho das obras em nossa vida cultural.

Participando das discussões sobre os rumos e desafios enfrentados pela arte, tais artistas adotam estratégias que redefinem não só a atuação dos trabalhos, mas também sua relação com o público. Num ensaio da época, Ronaldo Brito esclarece que uma das angústias que moviam o experimentalismo contemporâneo consistia em responder à questão: “o que fazer quando tudo já foi feito?”<sup>31</sup>. O aparente esgotamento de possibilidades artísticas faz com que as manobras contemporâneas fossem caracterizadas por uma excessiva reflexividade em relação à atuação dos trabalhos.

A sensação de esgotamento do projeto moderno, as aporias a partir das quais surgia o contemporâneo, acabava por munir Waltercio de uma consciência crítica ferina do lugar e papel da arte no meio artístico. A questão era viabilizar uma circulação eficiente do trabalho no confronto com tudo o que estava vigente no circuito. Daí, por exemplo, que a Forma se compreendesse como um produto específico e inerente ao sistema de arte, e, em particular, do mercado. Sua contemporaneidade foi marcada por essa visão crítica do lugar da arte, em sua dialética com o circuito. É, portanto, conscientes de que vivem a dificuldade de obter eficácia no campo da cultura que os experimentos vão distinguir-se da atuação idealizada da forma moderna.

A partir da segunda metade do século XX, sobretudo, o recrudescimento da razão técnica exigiu dos trabalhos de arte a adoção de uma postura que impelia os artistas a nutrirem suas pesquisas de intensa acuidade formal e temática. Funcionando como uma instância repressora, essa razão instrumental fazia com que as obras se tornassem excessivamente reflexivas. É em virtude desse fenômeno que “a racionalidade artística é levada (...) a acirrar-se – sobretudo para sustentar sua diferença em relação às demais racionalidades constituídas”<sup>32</sup>.

No acirramento de seu saber, as obras contemporâneas expunham uma visão aguda dos impasses que as atravessavam. Com inteligência, os trabalhos

---

<sup>31</sup> BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*. Em: *Experiência Crítica*. São Paulo: Editora Cosac e Naify, 2005. Pág. 84.

<sup>32</sup> Id. *Ibidem*. Pág. 84.

procuravam abrir caminhos no terreno selvagem do circuito de arte enquanto aparelho, ou instância racional, da lógica cultural contemporânea.

O conceito de contemporâneo com o qual os trabalhos de Waltercio estão vinculados não joga, entretanto, na lata de lixo o passado moderno. Ao contrário, sabe-se e se quer herdeiro de boa parte de sua fortuna estética. Por isso, formula-se junto com ele, ciente de seus sucessos e insucessos, desencantando e esclarecendo as rupturas modernistas. Hoje, podemos dizer que se tratava de pôr a pelo os seus procedimentos, tornando-os sobriamente críticos ao meio artístico. E mais que isso, era necessário que os trabalhos refletissem, na pele, a fragilidade de sua materialidade no campo da cultura. Não bastava apenas privar-se de uma autonomia formal que conferiam aos trabalhos uma atuação demasiado idealista. O imperativo era intervir criticamente com os trabalhos, em favor da luta contra certos apelos das insidiosas instituições locais. A questão era levar a obra a apresentar-se como *o* problema. A arte contemporânea incorpora à sua lei formal a racionalização vigente no espaço em que se produz; sua estruturação inflete os pontos de contato com as demais esferas sociais<sup>33</sup>.

Desde o início de sua carreira, Waltercio Caldas pretende desenvolver uma obra capaz de responder a tais dilemas e desafios. Tratando de questões relativas à natureza da arte, o artista reconhece e acolhe como lugar de inserção de seus objetos a zona polimorfa, porém cifrada, da cultura. Isto faz com que seus experimentos se voltem para as condições concretas de nosso meio, recusando as ideias populistas (comuns no debate cultural daquele momento) e sublimando a propalada Morte da Arte. Seus desenhos e objetos surgem marcados pela ênfase na verdade artística. Esses traços são visíveis, sobretudo, nos trabalhos dos anos 70, onde os temas e o tratamento formal se mostram em embate direto com o sistema de arte. Enquanto experimentos de linguagem eles põem em destaque seu ser artístico, testam sem parar os limites que os distinguem dos demais aparatos culturais.

Em todo caso, seus experimentos contribuíram para reajustar questões e desafios com os quais a obra de arte teria que se haver em um contexto institucional precário como o nosso. Para tanto, identifica certas forças ideológicas atuantes, conformando as obras aos interesses de um mercado

---

<sup>33</sup> Id. *Ibidem*. Pág. 81.

amadorístico e conservador. De certo modo, o artista abre caminho em meio às injunções históricas e heranças paternalistas atuantes sobre um fundo autoritário, que caracterizavam a organização de nossa vida social na época.

Ao longo do tempo, Waltercio segue lidando com os problemas relacionados ao aparecer estético. Desde os primeiros experimentos até os mais recentes, cada um deles parece invocar a consciência acerca de seu lugar (no campo do simbólico) e de sua recepção pública. Cada trabalho procura pôr em questão esse momento específico de nosso encontro com ele; tematizar, entre outras coisas, a propriedade dos sentidos que construímos em sua fruição, e, conseqüentemente, dos meios de empreendê-los. O que, portanto, move Waltercio são alguns aspectos relativos ao modo de apreender as obras, daquilo que está em jogo em nossa relação com elas.

Os objetos e desenhos do artista exibem aparências mais capazes de problematizar do que propagar sentidos. Os primeiros trabalhos são crítico-reflexivos em sua forma. Eles se valem de palavras, frases e materiais correntes no universo urbano, signos rotineiramente empregados nos canais de entretenimento etc. O mote consiste em gerar arte a partir dessa matéria comum e anônima.

A intenção não é, portanto, oferecer saída pelas vias do conceito e sim reconhecer a forma no processo de percepção. Tampouco as obras se vinculam a um eixo formal fixo, sobre o qual viria a se desdobrar sua poética. A relação com o contexto que marcou a primeira fase de sua produção sofre uma diluição nas esculturas dos anos 80. A partir de então, a forma não se dá mais na perspectiva de uma autocrítica das linguagens. Ainda que esses experimentos manifestem adesão ao espaço, seja aquele da via urbana, seja o institucional, suas questões não se voltam à problematização do ambiente em que se encontram. Se compreendermos como *contexto* a relação que tanto marcou o vínculo intrínseco (ideológico e formal)<sup>34</sup> do objeto de arte com o local, não podemos chamar de relação contextual aquelas estabelecidas pelas esculturas de Waltercio.

Em seu livro sobre a escultura moderna e contemporânea, Krauss mostra que, no caso de Robert Morris, o significado escultural de alguns de seus trabalhos “pertence a seu exterior – ao ponto em que despontam no mundo

---

<sup>34</sup> Iniciada com o movimento minimalista, essa relação contextual tem na *land art* seu momento mais contundente. Ver KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre o site-specificity*. Rio de Janeiro: Arte&Ensaio, nº17. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, 2008.

público de nossa experiência”<sup>35</sup>. Na esteira da filosofia de Ludwig Wittgenstein, e dando sequência aos empreendimentos escultóricos modernos, a exteriorização do significado, nas obras minimalistas, abalava “a ideia de privacidade psicológica”<sup>36</sup>. O caráter estrutural que acompanha a relação dos tijolos refratários de Carl André com o espaço institucional é mais um momento desses vínculos contextuais típicos do minimalismo. Afinal, como mostrou Hal Foster, a crítica do minimalismo à consciência idealista e ao antropomorfismo da escultura moderna radicaliza não só a autoconsciência formal dos trabalhos, mas também seu vínculo com a instituição. O processo de institucionalização, que havia engolido a vanguarda, passa a ser não apenas considerado como também explorado<sup>37</sup>.

O aspecto contextual presente em trabalhos minimalistas era, com certeza, uma referência para Waltercio. Além de irônica, as formalizações de seus trabalhos desde então vinham atendendo, contudo, a interesses distintos. No seu caso, as relações contextuais ficam relativizadas, em virtude da autossuficiência que vão adquirindo com o tempo; autossuficiência que faz com que os trabalhos se reaproximem cada vez mais do regime de autonomia da forma moderna. O sentido dos trabalhos corresponde ao instante de seu aparecer. Em outras palavras, são as sucessivas formas do aparecer de sua arte que passam a interessar. Trata-se, aqui, do processo do aparecer da arte, que se efetua na presença performática do objeto, o que aponta um paradoxo. Afinal, como um objeto poderia ser performático e processual sem perder sua unidade?

Devemos, pois, levar a sério as palavras de Waltercio quando insiste que seus trabalhos não se reduzem à categoria Objeto. O artista quer chamar a atenção para o fato do sentido dos trabalhos não se restringir à sua estrutura individual, mas justamente fazer apelo às circunstâncias institucionais que lhes são inerentes. Tal sentido reside também na capacidade da obra resistir às demais formas de signos sociais. O que conta são as diferenças que os trabalhos engendram tanto na companhia de obras de outros artistas quanto no conjunto da própria produção. Quando expostas, seja num evento individual ou coletivo, eles aspiram a manter uma relação de distinção com tudo à sua volta. Distinção decisiva para seu êxito

<sup>35</sup> A crítica se referia especificamente aos trabalhos de compensado pintado em formato de “L” produzidos pelo artista no ano de 1965. ver KRAUSS. Op. Cit. pág.319

<sup>36</sup> Id. Ibidem.

<sup>37</sup> Como observa Hal Foster, “that is, only in the early 1960s is the institutionality not only of art but also of the avant-garde first appreciate and then exploited”. FOSTER, Hal. *The Crux of Minimalism*. Em: *The Return of the Real*. Massachusetts: MIT Press, 1996. Pág.56



formal. Daí que Waltercio se preocupe com a organização de suas exposições: elas consistem em momentos onde as distâncias entre cada experimento vêm a ser novamente equacionadas e rerepresentadas. Os eventos não se resumem a meras exposições dos trabalhos, prontos a simplesmente converter o fenômeno estético em “dado” artístico. Trata-se de momentos oportunos em que a obra atualiza seu estar no mundo. Ela sabe que seu sentido só pode residir nas intermitências que se abre com sua presença no real cultural vigente.

Mas, além disso, há a preocupação de Waltercio com os diversos modos de apropriação dos seus trabalhos. Eles parecem reagir à sua assimilação pelo mundo, desde seus registros e reproduções em meios impressos, ao entendimento que se produz de sua forma, dificultando a configuração de sua imagem. Desse processo só restam relações e hipóteses; sentidos voláteis que figuram em seu aparecer.

Ao recusarem boa parte das premissas adotadas pelas experimentações que vinham movidas pelo desejo de aproximar arte e vida, o artista adota uma postura sóbria e corrosiva. Testemunhando o que havia de mais avançado no debate cultural da época e com precisos questionamentos sobre o estatuto do objeto de arte, ele dá sentido a uma sintaxe plástica irônica e humorada. No geral, essas questões se voltam contra o que o senso-comum compreende por obra de arte.

Vivendo o despontar da cultura de consumo, Waltercio pensa a arte em um horizonte marcado de um lado pelos arroubos da vanguarda, e de outro pelo recrudescimento do mercado. Sua obra se desenvolve a partir de uma astuciosa capacidade em articular e jogar com sentidos postos em circulação pelos *medias* e indústria de entretenimento. Se a cultura não chega a ser um fetiche para o artista, é, contudo, um Complexo a ser superado. Ela lhe fornece a matéria-prima para a produção estética. Sua operação consiste, basicamente, em destilar esse caldo, depurando-o e sublimando-o através de um tratamento linguístico que chamamos de poético<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Tal como Roman Jakobson emprega o termo, isto é, o uso em máximo grau da linguagem, de modo que sua significação lhe seja imanente, intrínseca, ou ainda, “la visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l’accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage.” Em *Linguistique et Poétique*. JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris: De Minuit, 1973. Pág. 218.

## Capítulo I – A possibilidade da arte

### Os primeiros experimentos

Há nos trabalhos de Waltercio Caldas uma astúcia e um senso de humor que é comum a toda sua produção. Ainda que a energia experimental do artista inviabilize leituras e aproximações fáceis entre estes trabalhos, sua natural atração por aporias e paradoxos parece tecer ali uma relação oculta, subterrânea, que torna seus experimentos estranhamente familiares entre si. Nutrido por uma necessidade inventiva, algo da ordem de uma mania empenhada em desenvolver engenhos formais capazes de romper a lógica de que se serve o olhar de seu espectador<sup>39</sup>, o artista parece contrapor à estranha aparência de suas peças uma espécie de assinatura visual. Não que isso chegue a lhe conferir um estilo, ou diminua o impacto da surpresa de seus experimentos. Ao contrário, tal impacto se aprofunda a cada lance, a cada nova investida. Mas tampouco se trata de calcular o valor dos trabalhos pela sua capacidade de surpreender: estes não atrairiam muito a nossa atenção se não contivessem uma força plástica própria, capaz de abrir um percurso singular no conjunto de nossa produção artística.

Se os primeiros experimentos carregam em germe os elementos centrais que estarão presentes nos trabalhos posteriores, é porque, de um lado, deixam transparecer ali o núcleo estratégico e astucioso que presidirá, sem, no entanto, determinar a poética do artista; e de outro, isso expõe a singularidade de sua

---

<sup>39</sup> BRITO, Ronaldo. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editora, 1979. Pág. 56-58.

operação, os movimentos que garantem a individualidade da forma alcançada pela virtude deliberadamente experimental do método. Somos levados a crer que ambas as qualidades, a astúcia formal e a moralidade do método, são o que garante o sucesso de cada um desses trabalhos, a partir do jogo<sup>40</sup> para o qual cada um é capaz de nos convocar.

*Maquete I* (fig.1) é um dos primeiros experimentos reconhecidos por Waltercio como a manifestação de uma linguagem própria<sup>41</sup>. E de fato o que vemos ali é uma faceta desta estratégia, marcada pelo interesse do artista na *significância*<sup>42</sup> do trabalho de arte. A princípio tal interesse parecia corresponder à vontade de explorar a circunstância objetiva dos trabalhos, mais especificamente a as condições do aparecer estético, pondo em teste o funcionamento do mecanismo mimético. Marcada pela excentricidade da solução formal, o trabalho engendra uma situação que exprime cálculo e perplexidade, traços que se revelam predominantes nessa obra.

Mais do que recorrer a formas alternativas de experiência estética, Waltercio Caldas se dedicava a por prova a operação materializada pelos trabalhos ao jogar com situações desconcertantes e intrigantes. A ironia de seus objetos e desenhos produzidos no fim dos anos 60 parecia de fato reagir aos nossos olhos com seu toque levemente ácido, diluindo a imagem sêmica associada à sua funcionalidade. Daí que a energia presente já em seus primeiros experimentos seja fruto da atenção voltada ao trabalho de arte, passando no momento seguinte a investir contra os imperativos culturais que neutralizavam a eficácia estética das obras.

---

<sup>40</sup> Sobre a ideia de jogo na obra de Waltercio ver a dissertação de mestrado de Daniela Vincentini, onde o conceito é explorado a partir da perspectiva hermenêutica de Gadamer. VINCENTINI. Op. Cit. 2000

<sup>41</sup> Sobre essa informação ver a cronologia descrita por Ligia Canongia em conjunto com o artista em CANONGIA, Ligia. *Waltercio Caldas 1985-2000*. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

<sup>42</sup> No sentido em que o crítico Roland Barthes atribui ao termo, descrevendo-a como "*o sentido na medida em que é produzido sensualmente*". Em outras palavras, *significância* compreende o momento de fruição do signo artístico, que no processo da leitura constitui a força *significativa* da obra, mantendo aberto e dinâmico o seu campo de significação. Ver BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2013. Pág. 48-72.

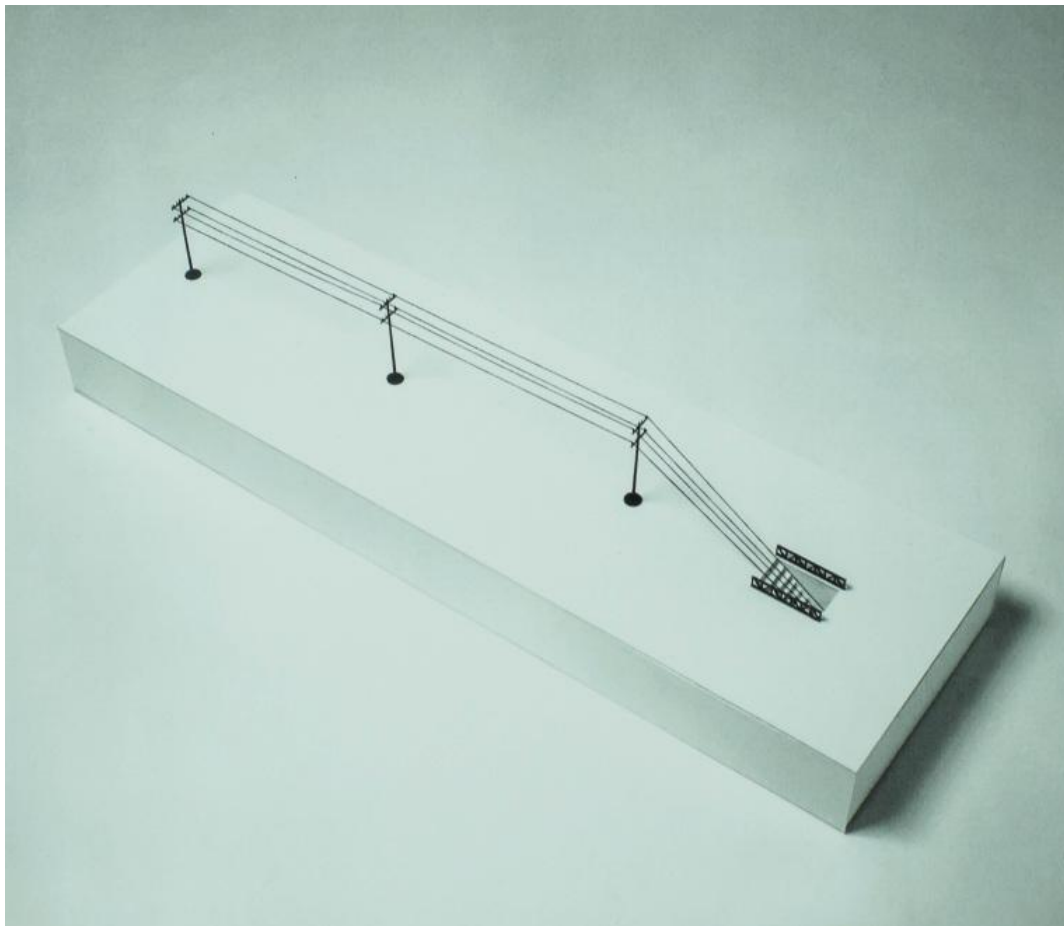


Figura 1 – Waltercio Caldas, *Condutores de percepção*, 1967

A par da crise de valores que o objeto de arte vinha enfrentando, tendo que se haver com a diversidade de propostas que invadiam a cena artística da época, Waltercio Caldas parecia investir quase que espontaneamente em nossa percepção das obras. Sua ação consistia em criar estratégias de saturação da aparência dos trabalhos através da manipulação irônica dos materiais e de sua estruturação formal.

É claro que essa crise de valores adquire um acento relativo a uma conjuntura local, parecendo mesmo consistir em um lugar-comum de nosso meio artístico, dadas as condições em que se estruturou, do ponto de vista institucional, a vida cultural de nosso país<sup>43</sup>. Como veremos abaixo, sem o arrimo do sistema de

<sup>43</sup> O exame sobre a forma como se estrutura o meio artístico brasileiro é feito por Waltercio em coautoria com o crítico Ronaldo Brito e os artistas José Resende, Carlos Zilio em *O Boom, o Pós-Boom e o Dis-Boom*. Ver: BASBAUM, 2001, pág. 179-197. Rodrigo Naves expõe em seu ensaio *Debret Classicismo e Escravidão* alguns aspectos dessa incongruente constituição do meio de arte no séc. XIX e seus reflexos sobre as obras, em especial as do pintor acadêmico Jean Batist Debret. Em: *A Forma Difícil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

produção material e simbólica, o nosso meio de arte seguia servindo aos interesses financeiros e ideológicos movimentados pela elite local<sup>44</sup>. Esclarecer e intervir nesse processo foram certamente uma das grandes contribuições da geração de Waltercio, sendo ambas as atitudes decisivas para o desenvolvimento de sua poética.

Entretanto, essas questões se tornarão patentes, sobretudo, ao longo dos anos 70, quando os trabalhos virão a expor uma consciência mais afinada de sua frágil inscrição no meio artístico e cultural brasileiro. Ainda que os primeiros trabalhos não escrutinassem diretamente tais temas, pelo aspecto conciso e precisão cirúrgica com que parecem atuar, eles apontam algo nessa direção.

Exasperando sua materialidade, enfrentando o plano positivo da cultura com o qual se vê implicado todo objeto de arte ao menos desde o início da modernidade<sup>45</sup>, *Maquete I* demonstra menos entusiasmo do que incerteza acerca dessa objetivação do fenômeno estético. E neste caso é o caráter significativo de sua *Forma* que fornece arrimo ao nosso argumento ao engendrar uma situação imediatamente posta sobre suspeita. Isto porque em relação à sua configuração visual, o trabalho apresenta uma situação inusitada. A sua energia formal nos alcança não pelo que produz de positivo com sua aparência, mas pelo raio de incerteza, perplexidade, curiosidade, frustração enfim, que deixa gravitar em torno de si.

Ali, somos tomados de início pelo problema da escala, que neste caso, fica evidente em virtude do que é apresentado na maquete. Mobilizando uma situação espacial de escala urbana, o objeto ironiza o princípio meramente representativo para o qual seria naturalmente produzido, ao ativar a ideia de espaço público sem exigir a materialização do trabalho nesse contexto<sup>46</sup>. A obra sobrevive aos nossos olhos mais pela perplexidade da situação que produz na conjugação de seus elementos do que pelo que parece ilustrar. A “peça” que o artista pretende nos pregar consiste em destacar ou tornar evidente o que exatamente ela representa.

---

<sup>44</sup> O Boom, o pós-boom e o dis-boom.

<sup>45</sup> Como mostrou o filósofo Theodor Adorno em diversos momentos de sua *Teoria Estética*. Voltaremos a essa questão no terceiro capítulo. Ver ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.

<sup>46</sup> Em uma conversa com o autor, Waltercio observou que recorrendo à maquete conseguiria exprimir uma situação de escala monumental em uma linguagem próxima ao dos desenhos e objetos.

Esse aspecto inusitado e inapreensível exposto pelo trabalho é um traço que sua poética veio, como veremos, desenvolvendo. Na medida em que visualizamos o trabalho nos damos conta de que se trata de produzir e frustrar seu estado de apresentação, ou seja, intervir e jogar com o processo mimético que ele na qualidade de arte está destinado a fazer cumprir. Tal manobra confere à maquete uma absoluta autonomia, abolindo nela sua função figurativa, ou meramente projetiva. Deslocada para o âmbito do mental a obra se justifica no apelo reflexivo de sua Forma, sem, contudo, oferecer qualquer saída mimética para o impasse que ela própria instala, mantendo-se encerrada nos dilemas de seu aparecer.

Chamemos de redução semântica essa elisão da relação lógica entre os componentes do trabalho. Ela será uma constante na produção de Waltercio, sobretudo nos dez primeiros anos de sua carreira, quando o artista se põe enfaticamente a serviço de um exame prospectivo sobre as condições de possibilidade da arte. Tal traço irônico, visível já nos trabalhos iniciais, abrirá caminho para um método experimental cujo caráter cético irá pôr em questão a própria natureza do trabalho de arte.

Aquele momento tardio da modernidade artística ocidental – fim dos anos 60 – parecia contribuir, com sua tara teórica e uma sucessão de propostas transgressoras, para o esgotamento e redefinição do entendimento que, bem ou mal, se tinha de arte até então. Um processo inapelável que, com as injunções políticas, sociais e culturais da época, vivíamos ao nosso modo.

A compreensão do tipo de ironia presente na lógica formal dos trabalhos de Waltercio só é possível quando levamos em consideração as questões que se colocavam para o artista nos primeiros anos de sua produção, quando se manifestava a crise de alguns valores estéticos propagados pela arte moderna. Entre nós, brasileiros, o limiar desta crise datava do fim dos anos 50, quando o clima experimental instalado com o neoconcretismo abria as portas para uma série de pesquisas visuais distintas, que adquire corpo, sobretudo, ao longo da década de 60. Em meio a um emaranhado de teorias e investigações, a dúvida sobre a peculiaridade do acontecimento artístico parecia cada vez mais presente para aqueles que vinham se dedicando ao pensamento e à produção de arte, na medida em que se confrontavam de modo mais objetivo com as possibilidades do

fenômeno estético, isto é, com as circunstâncias concretas com as quais os trabalhos se deparavam. Nesta perspectiva, os trabalhos de Waltercio pareciam se esclarecer e enfrentar as dificuldades que se impunham à eficiência de seu funcionamento simbólico em meio à vida cultural brasileira, questionando, para tanto, os valores e padrões que emolduravam a produção e percepção das obras em nosso meio.

Assim, o que confere qualidade ao gesto do artista é a sutileza de um pensamento expresso em uma linguagem econômica, distinta de tudo o que estava sendo apresentado até então, com a crítica social, o apelo à interação com o espectador etc. A princípio tudo se manifestaria mais insólito em seus trabalhos, indo mesmo um pouco na contramão do que seguia corrente. No entanto, o aspecto sumário de seu vocabulário plástico faz da aparição estética sua *transparência* em meio à realidade opaca da massa cultural com a qual ela terá que conviver.

Em breve destacaremos a importância dessa transparência na poética do artista. Por ora, fica a observação de que quando nos voltamos para seus primeiros experimentos, observamos que havia certamente qualquer coisa maliciosa, sarcástica, nesta astúcia, levando-nos a crer que o interesse daqueles trabalhos era jogar com nosso olhar. Ao fazer uso de matérias aparentemente simples, facilmente identificáveis, aqueles trabalhos nos levam a questionar o sentido a ser produzido por eles, tendo em conta a presença desta um tanto alucinada rede de signos sociais com a qual nos vemos envolvidos. Pode-se até dizer que, da parte do artista, se tratava de uma reação a certas imposições de uma cultura visual em vias de espetacularização. E aqui o trabalho exerce essa crítica ao induzir e frustrar a percepção que temos dele, ao recorrer a uma espécie de sintagma *esquizo*, engendrando uma situação desconcertante em que fica comprometido o entendimento daquilo que ele apresenta.

Se tomamos como exemplo as provocações articuladas precocemente em *Maquete I*, veremos que a obra põe em suspeita seu signo estético. Esta é uma questão tratada de distintas maneiras por Waltercio ao longo de sua produção e, desde então, ela está endereçada ao olho do espectador, que se torna naquele

instante o alvo dos trabalhos, levando em conta “o peso efetivo de sua ação nas práticas que constituem o real da arte”<sup>47</sup>.

Esse interesse da obra pelo olhar deverá equacionar a força com que os códigos culturais reagem à *diferença*<sup>48</sup> gerada pelo fato estético. E para fazermos uma ideia de como isso se processa nos trabalhos basta observarmos a lógica formalizada em *Maquete I*: imersa no silêncio de sua forma, estancada da neurótica grandiloquência cultural, a obra passa a funcionar explorando esse momento relativamente arbitrário da experiência estética, tirando inclusive partido dele.

Este procedimento adotado por Waltercio em sua pesquisa formal deu margem a certas interpretações esotéricas<sup>49</sup>, que tendiam a reduzi-la a uma estética *non-sense*, a algo rebuscado e ilógico, identificando os trabalhos com um tipo qualquer de hermetismo formal. Mesmo entre críticos que já vinham atuando há um bom tempo no estudo da arte brasileira era visível a dificuldade em compreender seus objetos e desenhos. Mas se, de um lado, os trabalhos sofriam a distorção da leitura esotérica, pronta a apagar neles o que poderia haver de crítico e estrategicamente inteligente, de outro sua incompreensão era agravada ao serem associados à poética da *arte conceitual*, o que acabava por dissolver ali aquilo que havia de mais genuíno na poética do artista, a saber, a articulação formal do seu aparecer estético e a percepção que temos dele<sup>50</sup>.

Ainda que essa associação não seja uma constante entre os críticos, e em que pese a importância da *arte conceitual* para Waltercio, bem como a radical diferença existente entre sua poética e as questões que animaram aquele

<sup>47</sup> Brito, 1979, pág.36

<sup>48</sup> O termo está sendo utilizado no sentido onto-teo-lógico em que o filósofo Martin Heidegger o atribui na fase tardia de seu pensamento. Mais abaixo o trataremos com maiores detalhes. Ver: HEIDEGGER, Martin. *Que é isto: a filosofia / Identidade e Diferença*. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2011.

<sup>49</sup> Em um ensaio publicado em catálogo de uma exposição do artista no ano de 1975, o crítico Ronaldo Brito desfaz esse aspecto esotérico ao qual os trabalhos de Waltercio vinham sendo identificados. Em seu lugar o crítico traçava uma leitura mais materialista, observando a obra do artista como a manifestação de um impasse essencialmente histórico imposto à produção de arte, o que, por sua vez, demandava a urgência de uma consideração teórica sobre o sentido e eficácia do fenômeno artístico no campo da cultura. Esse problema é tratado na dissertação de mestrado de Daniela Vincentini. Ver: VINCENTINI. Op. Cit.

<sup>50</sup> A historiadora Aracy Amaral em um de seus ensaios não hesitava associar Waltercio às “propostas não-objetualistas” pertencentes à vertente conceitual. Ver: AMARAL, Aracy. *Aspectos do não-objetualismo no Brasil*. Em: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora Nobel, 1983. Pág. 383.



movimento, tal aproximação exprime os equívocos com os quais seus trabalhos estão sujeitos a se verem envolvidos. O ponto então é tratar de desfazer esse aspecto hermético supostamente presente nos primeiros trabalhos, e isso tomando de partida aquilo que eles propõem, e a despeito do que na época vinha sendo observado pelo próprio artista<sup>51</sup>.

Recusando burlas e subterfúgios, esses experimentos conservam um aparecer estético problemático, encerrado entre o lacônico e a desmesura. Com toda economia de que se servem, eles saturam seus sinais de um modo tal que não conseguimos diferenciar o peso dos planos negativo e positivo de sua ressonância estética. Agindo por depuração, gerando um índice a mais e a menos de materialidade, os trabalhos funcionam como se quisessem apresentar-se por subtração. Essa sutil estratégia de redução empreendida por Waltercio se vale de contrapontos, camuflagens e metáforas, tudo para jogar, intencional e dialeticamente, com o fluxo visual das imagens do cotidiano. Dilatando as matérias do mundo, e ocupando a intermitência que as cercam<sup>52</sup>, os trabalhos acabam por enfatizar uma questão de natureza eminentemente metafísica, pondo na berlinda o problema estrutural para o qual apontam. E isto porque o modo pelo qual os impasses culturais são tratados nestes experimentos toma, em primeiro plano, o caráter especificamente mimético do fenômeno estético, ou seja, a especificidade e funcionamento do signo artístico em perspectivas histórica, estética e cultural; seu lugar e sua propriedade em uma dada circunstância social.

Tomemos como exemplo outro trabalho deste mesmo ano, *Voo noturno* (fig.2), um dos primeiros livros-de-arte concebidos por Waltercio. Graças a redução drástica de sinais, esse trabalho reitera os principais aspectos que viemos observando em seus experimentos limiars. Lidando com a ideia de camuflagem, *Voo noturno* cria uma situação para os olhos. Sua aparência precipita-se sobre si mesma, consumindo-se em sua própria materialidade e levando junto consigo

<sup>51</sup> Em um artigo publicado na época o artista teria observado ao crítico Roberto Pontual que sua intenção estaria mais para ser “um mágico do que um artista plástico. Um homem que fornece ilusão para as pessoas”, oferecendo na sequência uma justificativa de caráter ético para sua proposta: “porque eu não acredito de forma alguma na realidade e proponho então a coisa irreal, que é a ilusão”. PONTUAL, Roberto. “Waltercio Caldas Júnior. A proposição do irreal”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de agosto, 1973.

<sup>52</sup> Ideia exposta pelo artista em uma de suas primeiras entrevistas datada de 1966. Ver: GALBINIO, Cristóvão. “O infinito do nada”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 de dezembro, 1966.

nosso olhar. Parca nos meios, constituído de uma forma ágil e sintética, a obra se aproxima do incomunicável, mantendo-se isolada em sua aerada fisionomia. A título de esclarecimento, é necessário observar que o trabalho surge de uma proposta mimética embaraçosa para a percepção: indicar o voo de um pássaro negro em meio ao breu da noite. Muito por imposição da proposta e dadas as suas características visuais, tal livro quase se reduz a uma breve mancha do olhar. Ainda que não esteja perto de evocar o clima dadaísta predominante em *Maquete I*, a situação que cria, digo a orientação significativa de sua mimese, leva a pique a semântica sugerida pelo título. Como uma espécie de sinal cego e expandido ele demonstra a presença sutil e serenamente conflituosa com a qual pretende tratar nossa percepção. A simplificação de códigos visuais, sem ressentir de sua causa mimética, ao ser reiterada pela redução monocromática, acentua nesse objeto a maneira como joga com a visualidade.

Mas se este e outros trabalhos não recusam o mundo, tampouco se querem diluídos nele. Sua objetividade, ao contrário, está a serviço da distinção de sua forma. Uma *distinção*, ou *diferença*, que garante a eficiência do trabalho, seu teor de evidência em nosso campo de visão.

Sem dúvida, estamos diante de um traço que marca a presença sempre aporética da arte de Waltercio, e que estará cada vez mais ressaltado nas pesquisas produzidas ao longo dos anos 70. Tratados no nível do paradoxo, ou ainda dessa incorrigível aporia, oscilando entre a simplicidade de sua solução formal e a dificuldade de uma configuração mimética, os trabalhos conservam um estado único de atuação, com uma gravidade sempre estranha ao peso do olhar e da cultura que o acompanha.

Ainda que possamos observar características em comum entre *Maquete I* e *Voo noturno*, as diferenças são marcantes entre ambos os trabalhos, de tal modo que eles funcionam de maneira quase opostas. O primeiro, como vimos, atua sob o signo do curto-circuito, do impasse semântico que se instala na constituição formal do trabalho, detonando qualquer possibilidade de obtermos uma imagem definida daquilo que sua forma apresenta. Tratava-se então, de preservar (romanticamente, poderíamos dizer) a obra dos encargos e desejos de uma razão, cujo olhar (órgão paradigmático da racionalidade ocidental) em último caso

esteriliza e reifica. Assim, a obra reage precocemente contra esses desejos de acomodação cultural e de sua domesticação.

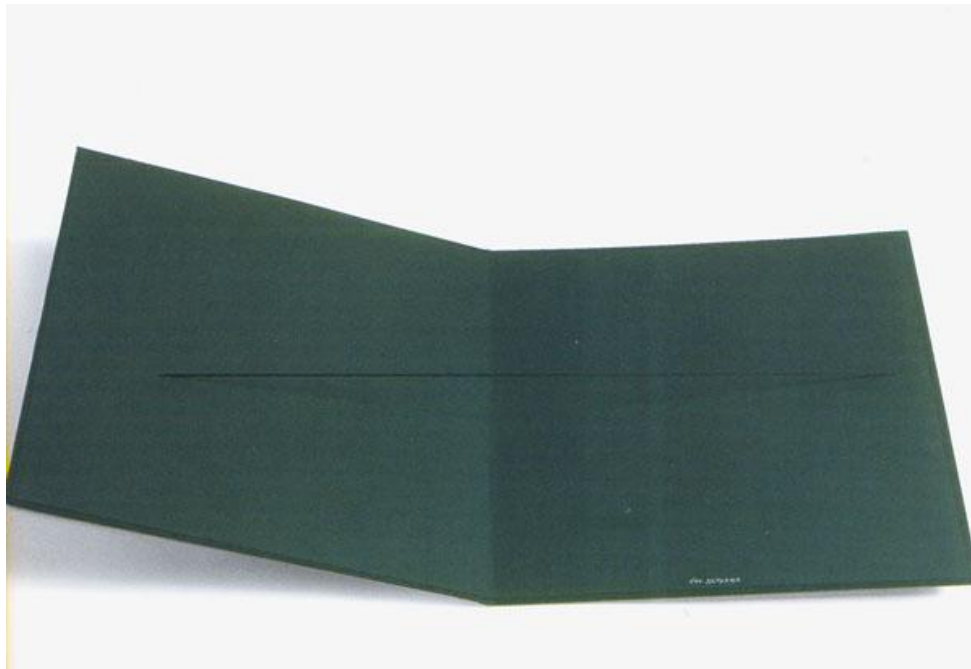


Figura 2 – Waltercio Caldas, *Voo noturno*, 1969

Já no caso de *Voo noturno* essa reação se dá de maneira mais silenciosa, leve, sem o *transtorno do significante* apresentado em *Maquete I*. Muito ao contrário, ali o olhar sofre uma espécie de erosão, jogando com sugestões e associações que computamos ao experienciar a obra. O que permanece comum entre ambos, no entanto, é a maneira como atuam convertendo em significante o processo mesmo de sua significação.

Poderíamos arriscar observando que, se em *Maquete I*, a solução formal o torna mais próximo do *éthos* negativo da arte dadaísta, com sua rebeldia iconoclasta, com sua intransigente fissura lógica, *Voo noturno*, por outro lado, remeteria mais ao plano onírico objetivamente tratado nos trabalhos surrealistas<sup>53</sup>. Ainda que esse esquema soe como uma *blague* bem intencionada, ele pretende

<sup>53</sup> Este tratamento objetivo do acaso onírico nas obras surrealistas já era observado por André Breton em seus escritos, *Crise do objeto*, como apontou Mário Pedrosa. Ver: PEDROSA, Mário. *Crise ou Revolução do Objeto*. Em: Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. Pág.159-162.

apontar as referências com as quais os trabalhos se veem desde o início implicados. Além disso, muito da natural atração de Waltercio pelo espírito dadaísta será equacionada pela ressonância da versão desencantada que a *pop art* oferecia do produto artístico, iluminando o terreno para o desenvolvimento de suas pesquisas.

Basta por enquanto considerarmos que, nesse clima tomado por um entusiasmo experimental, propondo novas formas de se pensar a arte mediante aos recentes acontecimentos (políticos, sociais, econômicos e culturais), predominava o espírito de uma ironia crítica decisiva tanto para a expansão da sintaxe plástica, quanto para a redefinição de sua causa no debate e na vida cultural.

A incapacidade de nosso ambiente cultural fornecer, com um mínimo de precisão, a medida e o valor do signo estético, pode ter pesado para que Waltercio Caldas se questionasse seriamente sobre o sentido e a possibilidade de empreender sua atividade. Afinal, as dúvidas sobre o que consistia em “viver para a arte” assaltava sua cabeça à época<sup>54</sup>. E é mesmo possível que na medida em que a situação histórica e os desafios iam se esclarecendo, a vontade do artista nela intervir se fazia mais urgente, pois foi reagindo inicialmente a uma situação concreta, operando em meio a um conjunto de propostas e questões estéticas em circulação que a poética do artista obteve corpo, contabilizando desde já os impasses de uma vida cultural marcada pelo atraso social.

O desafio imposto ao artista neste limiar de sua carreira era um pouco mais complexo do que, simplesmente, propor uma reflexão sobre a operação de mimesis dos trabalhos. A questão era compreender e redefinir um novo quadro de considerações sobre as possibilidades de se fazer e pensar arte, partindo de uma reflexão que confrontasse a significância estética dos trabalhos diretamente em sua forma. Ora, o que estava sendo pautado era o funcionamento da obra de arte. E foi movido por esta intenção que o artista adotou inicialmente uma pesquisa de linguagem plástica comprometida com a articulação semântica de seus objetos, esculturas e desenhos.

---

<sup>54</sup> Em algumas de suas entrevistas Waltercio menciona esse fato sobre as eventuais dificuldades do início da carreira. Ver por exemplo: CALDAS, 2006, pág. 12 e 13.

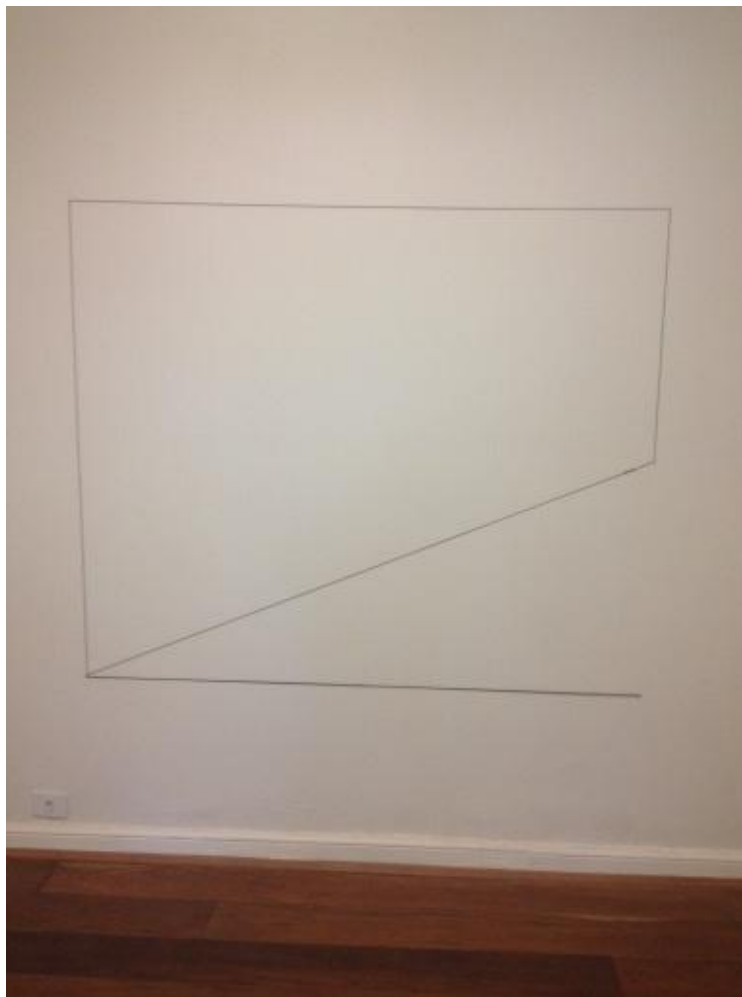
Pondo em pauta a estrutura do objeto de arte após a abstração construtiva, uma obra como *Sem título* (fig. 3) chega a questionar sua integridade formal, sem deixar de abordar, com um pouco de humor, a ideia de interatividade com o observador. A questão, no entanto, é tratar a natureza do objeto de arte, indagar sobre suas propriedades enquanto produto estético, e isso para depurar (leia-se desmistificar) sua presença em nossa cultura.

Consistindo basicamente de um elástico esticado na parede entre oito pregos dispostos de maneira a configurar um quadrado, esse arranjo permite ao espectador manuseá-lo, desfazendo e refazendo constantemente seu desenho “original”. A flexibilidade e leveza de sua matéria, a volatilidade de sua presença, a simplicidade da operação confirmam o recurso elegante de Waltercio, digo sua economia de meios próxima à *Maquete I* e *Voo noturno*, com a diferença de que nestes casos se destaque o aspecto insólito da forma, apresentando soluções mais ácidas e contundentes.

Já em *Sem título* o que se tem de saída é uma vulnerabilidade formal, chamando nossa atenção para certos princípios categóricos que vinham sendo questionados na época. Dentre estes se encontravam os tradicionais gêneros pintura e escultura, e uma noção naturalizada de objeto de arte, sintomaticamente posta em balanço pelos experimentalismos da década de 60. Aliás, o próprio artista nos informa que, nesse caso, “a questão era tratar de um objeto-não-constituído”, propondo em seu lugar “um objeto que estivesse permanentemente sendo alterado”<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Em conversa com o autor.



**Figura 3 – Waltercio Caldas, *Sem título*, 1967**

Ora, é sabido que estava na ordem do dia a busca por novas formas de linguagens que desse um rumo mais assertivo ao fato estético, com destaque para o estatuto do objeto artístico, ainda que esse dado não apague a singularidade do empreendimento de nosso artista. E ainda que a obra pareça adotar direção semelhante à que vinha sendo proposta na época por artistas como Hélio Oiticica, não há nada mais contrário a essa vertente experimental do que a investigação de Waltercio. Sem conferir valor teleológico ao ideal de convergência entre arte e vida divulgada por Hélio e alguns outros artistas naquele instante, essa repercussão de questões pós-construtivas em Waltercio se dá numa esfera a um só tempo intuitiva e deliberada.

Assim como *Pop* e *Duchamp*, também a herança do neoconcretismo se via de um modo ou de outro presente para o artista. De seu aprendizado com Ivan

Serpa Waltercio observa que o artista incentivava seus alunos a buscarem uma saída sensível para o uso da geometria<sup>56</sup>, através de exercícios que encaminhavam questões originadas no bojo do ideário neoconcreto. Não é nada estranho, portanto, que as experiências pós-constitutivas tenham exercido algum peso cultural em sua formação, informando-o e fornecendo consciência tanto dos desafios quanto das demandas que vinham se impondo para se fazer arte naquela ocasião<sup>57</sup>.

É em uma conjuntura insípida e movimentada que Waltercio Caldas filtrava os desdobramentos e desorientações que a essa altura se tornavam constantes nas propostas que vinham então sendo desenvolvidas dentro do país, sobretudo. Tirando pelos interesses estéticos que marcam o espírito experimental dos anos 60, a impressão que fica é a de uma atenção constante à precária positividade a ser engendrada pelas obras. No caso de Waltercio, tal atenção, como viemos observando, viria a tocar aspectos estruturais da arte, tomando como o mote central de cada experimento as dificuldades de sua inscrição no campo da cultura. Assim as inclinações reflexivas e o traço irônico que já se deixam ver nas investidas iniciais portam o sintoma da precária realidade alcançada pelo fenômeno estético.

Lidando à sua maneira com o *páthos* vanguardista que marcava grande parte das pesquisas plásticas que vinham sendo desenvolvidas, muito da atuação do artista nesse embate franco, solitário e meditativo com seus meios e materiais, leva-o a desenvolver um trabalho de caráter “intimista”, ainda que objetivamente comprometido com sua destinação no campo da cultura. É certo que isso lhe permitia extrair muito do auto-entendimento estético de seus experimentos. Quase restrito a um confronto *vis à vis* com eles, Waltercio se encontrava mais à vontade para testar por conta e risco próprios a eficiência de sua sintaxe. É possível que por pertencer a uma “geração sem slogans”<sup>58</sup>, ele permanecesse alheio a qualquer tipo de agremiação estética, assimilando à distância e com atenção as audaciosas manobras realizadas tanto pelos seus coetâneos quanto por seus precursores.

---

<sup>56</sup> Detalhe observado por Waltercio Caldas em uma de suas entrevistas. Em CALDAS, Waltercio. *O Atelier Transparente*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006.

<sup>57</sup> Id. Ibid.

<sup>58</sup> O termo é do próprio Waltercio. Ver: CALDAS. 2001. Op. Cit.

Dáí, talvez, o modo fluido, pouco rígrado, com que foi se dando o desenvolvimento desses trabalhos do início de sua carreira. Afinal de contas, tratava-se de um artista lançado em meio a balburdia estética e engolfado pelos incômodos e incertezas de uma época. É provável que, em seu caso, toda aquela variedade de manifestações artísticas acabava tanto por disponibilizar alternativas quanto por impor uma tomada de decisão individual e circunstancial diante delas. Ao contrário do que se espera de uma situação como essa, a ausência de um princípio regulador estético não dissolvia a complexidade das questões produzidas na presença da obra, ou sequer encurtava sua ressonância no perímetro da cultura: ela só veio a intensificar o repertório de desafios e indagações provocadas pelos experimentos produzidos por Waltercio, estimulados mais pelo benefício da dúvida<sup>59</sup> sobre a eficácia do fato estético, do que pela vontade de uma atuação negativa e idealista da arte.

Sob esses percalços, Waltercio desenvolve, de modo mais restrito, e procedendo com sua espontânea ironia, um olhar crítico sobre o efetivo problema do objeto artístico. Ainda que contendo muitas distâncias entre si, esses trabalhos nos permitem visualizar o caminho percorrido pelo artista, apontando certos aspectos que se tornariam com o tempo centrais em sua intencionalidade artística, passando a refletir sobre o lugar do objeto de arte no quadro cultural em que vinha (e vem) atuando.

Em meio ao intenso volume de informações em circulação caberia ao artista inventar um norte sobre um terreno movimentado, confrontando um meio artístico que só fazia neutralizar culturalmente o fato estético. Mas se muito da consciência aguda que Waltercio Caldas adquire dos dilemas inerentes à vida artística no país se deveu ao seu esforço em elaborar trabalhos que respondessem tanto a situações quanto a outras obras com as quais se deparava<sup>60</sup>, isso nos faz pensar que o que poderia parecer uma reação diletante às obras de outros artistas

---

<sup>59</sup> Como observa o crítico Paulo Sérgio Duarte em seu estudo sobre Waltercio. Ver: DUARTE, 2000.

<sup>60</sup> Em diversos momentos Waltercio chegou a afirmar que foi na qualidade de espectador de arte, como visitante de museus e galerias que sua curiosidade e ideias vieram a se desenvolver e adquirir um acento propriamente artístico. Ver por exemplo CALDAS, Waltercio. *O Atelier Transparente*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006. Pág.9. Ver também *Waltercio Caldas*. Em: Cadernos EAV 2010: encontros com artistas. (org.) FATORELLI, Joana e QUEIROZ, Tânia. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais, 2012. Pág. 334.



consistia, na verdade, em uma espécie de exercício propedêutico para o desenvolvimento de sua poética.

### **A arte das dúvidas e as dúvidas da arte**

O trabalho *Condutores de Percepção* (fig.4), datado de 1969, se tornou emblemático no conjunto da produção de Waltercio por anunciar as características elementares de sua obra futura<sup>61</sup>. Constituída basicamente de uma caixa revestida de veludo contendo dois idênticos bastões de vidro sextavados com uma ponteira de prata em suas extremidades, e acompanhadas de uma placa de metal com o título gravado, a peça apresenta um indefensável tom provocativo, complementado com seu aspecto austero. A estratégia adotada pelo artista parte de um desencontro arranjado entre as peças que compõem o trabalho, tornando frustrante o percurso de nosso olho sobre a obra, que de sua parte recusa insistentemente qualquer relação conotativa entre os objetos e o que é informado no título.

Se *Maquete I* e *Voo noturno* preparam o terreno para o desenvolvimento da poética de Caldas, com *Condutores de percepção* a obra sinaliza sua visão desencantada da situação da arte em nosso meio. Nos trabalhos a seguir, essa espécie de astúcia estará a serviço de uma empresa formal sensível às dificuldades de inserção do fenômeno estético em nossa vida cultural e histórica.

---

<sup>61</sup> Ver *Cronologia* em CANONGIA, 2001. Pág. 176.



Figura 4 – Waltercio Caldas, *Condutores de percepção*, 1969

Em *Condutores de percepção* a lógica que orienta o trabalho é bem simples: ele põe abaixo seu nexo significativo entre o enunciado e os objetos aparentes, os assim chamados “condutores de percepção”, restando apenas uma área em branco (aliás, transparente) que mantém sua percepção às claras. Isto quer dizer que não há nada ali para ser propriamente decifrado, nenhum segredo a ser desvendado: o trabalho não pretende propor nada que exija de nossa observação algo além da atenção. E é aí que a peça apresenta uma ação constante nos trabalhos posteriores: a capacidade de prorrogar indefinidamente o olhar do espectador, jogando com sua percepção.

Tal estratégia apaga na proposta qualquer traço de hermetismo, na medida em que sua transparência expõe em sua superfície o mecanismo interno do trabalho, igualando à causa, o seu efeito. Apesar das dúvidas e estranhamentos, é essa mesma transparência que nos confere acesso à obra, fixando sua presença na zona de embate de nossa experiência perceptiva. Não é à toa que a caixa “contém” objetos com características cristalinas, com matérias translúcidas e brilhantes, em perfeita sintonia com o que pretende significar. O paradoxo do trabalho, no

entanto, está em tornar vertiginoso aquilo que deve esclarecê-lo, mantendo-se a um só tempo preciso e vibrante diante nosso olhar, numa repercussão que intriga por sua frieza e silêncio.

Ainda nesse ano de 1969 Waltercio produziu outros objetos-caixas, com formatos e dimensões variadas, em espírito bem próximo do *Condutores de Percepção*. Dessa, digamos, “série”, certamente *Condutores...* é a mais irônica, muito pelo modo como trata seu assunto, e pelas questões que acaba gerando. Questões e assuntos que dizem respeito, sobretudo, ao funcionamento e sentido da arte, um problema de caráter semântico que o trabalho explora, por saturação, em sua realização formal.

Na qualidade de produto artístico, destinado, portanto, à fruição estética, a obra reage a todas as expectativas de seu observador, empreendendo uma crítica a diversas propriedades historicamente atribuídas ao fenômeno artístico, tais como o Belo, o tema, a criação etc.<sup>62</sup>. Mas, essa crítica ao funcionamento da arte em ação na primeira década de atuação de Waltercio é antecedida por uma série de reações empreendidas por outros demais artistas brasileiros a certas questões, em especial às que tocavam o tradicional funcionamento do objeto de arte, marcado por uma contemplação supostamente passiva dos trabalhos. Nesse tocante um experimento como *Condutores de percepção* empreende sua ironia contra as propostas de interação com a arte<sup>63</sup>, tendo certamente como alvo as proposições postas em prática, sobretudo, por Hélio Oiticica e Lygia Clark.

O esforço de objetivação do trabalho de arte tal como vinha sendo desenvolvido por Hélio Oiticica desde fins da década de 50, ganha desdobramento ao longo dos anos 60, através de propostas que mais e mais envolviam o espectador em sua estrutura formal, acabando por levar ao colapso a integridade do objeto estético, juntamente com a noção de arte que estava a ele atrelado. Ao

---

<sup>62</sup> Sobre esse aspecto presente já nos trabalhos iniciais ver estudo do crítico Ronaldo Brito. BRITO, 1979.

<sup>63</sup> Assim observou Agnaldo Farias em sua pesquisa de doutorado. Ver FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. *Esculpindo o espaço / A escultura contemporânea e a busca de novas relações com o espaço: os casos Waltercio Caldas e Carlos Fajardo*. São Paulo, 1997. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. Pág. 125 nota 74. Essa observação me foi corroborada pelo artista em uma entrevista.

refletir sobre esse processo em um de seus escritos<sup>64</sup>, o próprio Hélio destacava as características centrais de certas pesquisas que, a despeito de suas diferenças, pareciam comungar desse mesmo interesse em desenvolver novos modos de perceber e fruir o trabalho de arte, o que acabava por ocasionar não apenas uma mudança em sua concepção formal, mas, sobretudo, no que diz respeito à sua relação com as instituições de arte e a sociedade. Tratava-se de uma mudança, portanto, de caráter estrutural.

Ainda que o confronto teleológico com as poéticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark passasse longe da intencionalidade de Waltercio, é visível neste trabalho uma crítica ao programa estético daqueles artistas. E por mais que haja divergência entre o tipo de atenção exigida por *Condutores de percepção* e aquilo que é demandado nas proposições de Lygia, por exemplo, o aspecto interativo presente nessa proposta só é captado de modo um tanto perverso. O que se destaca de imediato é sua crítica radical a qualquer tipo de manipulação da obra, bem como sua decidida investida contra a ingenuidade de uma fruição purista da forma artística. Na verdade, o ponto central de *Condutores...* executa um corte transversal em seu próprio mecanismo mimético, expondo seu funcionamento e recusando de saída qualquer filiação a uma estética conteudística<sup>65</sup>. É certo que esse corte acaba por promover um deslocamento do olhar, estando o espectador situado entre o visto e o não-visto, entre a aparência e seu vir-a-ser, ou seja, no cerne dialético da imaginação estética, devendo compreender a obra como a mola de tensão entre o instante positivo de sua realidade e aquilo que à ela não se reduz, a dinâmica de seu processo de significação.

Para que empreenda seu sentido, *Condutores de percepção* passa, então, a revelar e se confundir com a sua circunstância institucional. A saída habilmente encontrada pelo artista, no caso, consiste em fazer com que o trabalho se apresente como a contrapartida reflexiva de uma situação objetiva que o atravessa e o constitui. E o faz carregando consigo a consciência de que, para se tornar eficiente, deverá contabilizar aquilo à que se destina: a lógica de nossa percepção,

---

<sup>64</sup> OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*. Em: *O Museu é o Mundo*. OITICICA, Cézár (org.) Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2011. Pág.. 87-102.

<sup>65</sup> Tal recusa de uma estética conteudística promovida pelos trabalhos foi apontada por Ronaldo Brito. Ver: BRITO, Ronaldo. *Aparelhos*. Rio de Janeiro, GBM Editora, 1979. Edição bilingue português/inglês.

movida por ideologias e hábitos culturais. Para atingir tais fins, Waltercio converte a percepção em tema da obra, esclarece ao olhar os componentes ideológicos e históricos contidos nele ao fazer do trabalho uma espécie de *speculum*, um espelho perverso, pronto a devolver-nos seu silêncio (ironicamente sarcástico) como resposta às perguntas que lhe dirigimos. Através desse funcionamento circular estabelecido entre o olhar e a obra, segundo a lógica típica dos espelhos, o trabalho põe em jogo sua verdade e se esclarece como aparelho provocativo à nossa percepção. Mas somente a lógica circular não basta para que o empreendimento alcance sua eficácia; é necessário, além disso, que ele exponha com habilidade certos artifícios capazes de conservar a tensão com o olhar. A legenda, ou título que vemos gravado em uma placa no interior da caixa consiste em um dos elementos centrais para assegurar a eficiência de sua proposta. Seu humor e malícia correspondem àquilo que o trabalho deverá denunciar em sua forma: o fato de ser um condutor de percepção. O que vemos ali parece não realizar o que anuncia porque está mais interessado em explicitar o seu papel simbólico de “condutor”.

O interesse de Waltercio em questionar os hábitos de percepção do público<sup>66</sup>, sem recorrer a estardalhaços ou ações espalhafatosas, com um gesto franco e econômico, fazia com que trabalhos como *Condutores de percepção* escapassem do que o senso-comum aceitava como arte, atuando nos delicados limites da linguagem e integrando em sua lógica formal os mecanismos institucionais que participam de sua inscrição na vida cultural de nossa sociedade<sup>67</sup>.

Aquilo que de início parecia ser uma crítica ao modelo interativo de fruição estética apresentado por Hélio e Lygia parece conferir à Waltercio a compreensão de certos problemas e aspectos inerentes ao trabalho de arte. O fato de o artista ter sempre se sentido atraído pela estética dadaísta e surrealista, estimando além de tudo a poética de Marcel Duchamp e Kurt Schwitters<sup>68</sup>, contribui para que sua atenção à atividade desempenhada pelo objeto de arte fosse redobrada. Sabemos que, em Duchamp, particularmente, o problema do estatuto

---

<sup>66</sup> BRITO, Ronaldo. *Racional e absurdo*. Rio de Janeiro: Opinião, agosto de 1973.

<sup>67</sup> Problema destacado pelo crítico Ronaldo Brito em *Aparelhos*. Ver BRITO, 1979.

<sup>68</sup> Dado apontado pelo crítico Ronaldo Brito em uma das primeiras análises dedicadas à sua obra do artista. Ver: BRITO, 1973. Op cit.

do objeto artístico é aprofundado de modo a abalar cada uma das instâncias que envolvem sua produção. Recusando, de imediato, a tendência autoral que enxergava os conteúdos artísticos dos trabalhos como emanção de uma subjetividade criadora, Duchamp adota como princípio para a concepção de suas obras um gesto seletivo, animado pela ideia de automação, expondo em um segundo momento sua acusação do fetiche e da autoridade (institucional) sobre a legitimação da obra de arte, enquanto algo engendrado por leis diversas às que regem os demais objetos pertencentes ao universo técnico e simbólico no ocidente. Trata-se, então, de uma redefinição do processo criador, que, de mais a mais, será responsável por antecipar muitas das questões presentes doravante na arte contemporânea<sup>69</sup> produzida a partir da *pop art*, e que se estendia aos primeiros anos da carreira Waltercio.

Em seus conhecidos *ready-mades*, Marcel Duchamp nos fornece uma mostra precisa dessa mudança de postura em relação à concepção dos trabalhos, situando no cerne de sua operação as questões relativas à natureza do produto artístico. A mudança de prumo na produção de arte trazia como consequência a mudança da fonte convencional de significado dos trabalhos<sup>70</sup>. Primeiro porque a eleição de um objeto segundo os critérios adotados pelo artista<sup>71</sup> apaga da obra a marca do gesto expressivo, reduzindo-a a um simples deslocamento. A força significativa desse gesto está em atravessar e pôr em destaque a fronteira, até então bem definida, entre o produto artístico e o não-artístico, a linha de passagem que mantinha distintas as obras de arte e os objetos de uso cotidiano. Longe de pretender dissolver essa espécie de cordão sanitário que, por questões de *hábitus*, preservava íntegro o valor histórico-cultural do fenômeno artístico, Duchamp realiza sobre ele sua operação, concentrando a força crítica de sua manobra no recorte e adensamento desse perímetro, por assim dizer, institucional, dentro do qual se legitima o trabalho de arte.

Nesse movimento, o estatuto do objeto artístico deixa de radicar sua significância nas raízes formais do trabalho, para reavê-lo no nível da operação

---

<sup>69</sup> KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Pág. 94.

<sup>70</sup> Ibid. Pág. 94.

<sup>71</sup> Como observa a crítica Rosalind Krauss, o artista partia de um ato de seleção orientado pela total indiferença que o objeto pudesse transmitir. Ver: KRAUSS. *ibid.* pág. 91.

empreendida pelo artista. Dado o modo como procede seu autor, os ready-mades situam nossos olhos em sua órbita, de modo a nos fazer “concentrar toda atenção na curiosidade de sua produção”<sup>72</sup>. Conseqüentemente, a significância da obra deixa de ser um elemento isolado do procedimento do artista: a própria lógica formal dos *ready-mades* e seu sentido acabam consistindo na estratégia adotada por Duchamp no processo de sua elaboração. Isto quer dizer que, ao abordar sua condição de arte, o trabalho não apenas atrai e concentra em si as dúvidas acerca de sua legitimidade estética, mas lança em um quadro mais amplo uma questão acerca da essência do fenômeno artístico. Na medida em que nos permite a visualização de uma situação mais abrangente da qual a obra torna-se, a um só tempo, o “enunciado geral e o exemplo específico”<sup>73</sup>, os *ready-mades* rompem com o tradicional modelo de funcionamento formal do trabalho de arte, cuja lógica se dava sob o processo de apreensão linear, que se desdobrava do objeto em direção ao seu significado. A sua intenção os torna idênticos ao seu efeito, isto é, seu significado está exatamente na perplexidade que produzem, e tal perplexidade é fruto de um deslocamento que, por sua vez, é ele próprio o elemento significativo de sua poesia.

Desse empreendimento, o que parece corresponder à proposta de Waltercio em um primeiro momento é exatamente o gesto que converte o trabalho em instrumento especulativo, digo crítico da circunstância material em que está inserido enquanto produto de um sistema de produção simbólica. Crítica que a *pop art* já havia exercido ao forçar a convergência entre os ícones de consumo e as linguagens artísticas, eliminando de suas sintaxes o ideal purista que ainda conservava a clivagem entre a forma dos trabalhos e a positividade da vida em um quadro avançado da modernidade. Ao que nos parece, ambas as vertentes (Duchamp e *pop*) atapetavam o campo de pensamento e produção artística naquele instante em que Waltercio vinha delineando sua poética no fim dos anos 60.

## A dúvida como esclarecimento

---

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid. pág. 94.

Se naquele momento o objeto de arte era dissecado por diferentes correntes de orientação estética e teórica, caberia a Waltercio Caldas tomar partido em meio à série de direções e propostas que se punham no âmbito do debate artístico. O cenário era complexo e, no caso brasileiro, a tradicional concepção de objeto de arte vinha sendo abalada pelas operações levadas a cabo pelas correntes pós-constitutivas, ao passo que no mundo afora *arte Pop*, *arte conceitual*, *minimalismo*, *arte povera* etc., reorientavam a prática do fazer artístico e forçavam uma mudança do que se entendia por arte no contexto de uma cultura de massas no pós-guerra<sup>74</sup>.

Em meio a essa situação, Waltercio adota uma postura desconfiada e irônica em relação ao trabalho de arte – desconfiança e ironia equalizadas pelos relevantes acontecimentos artísticos apontados acima, voltados para a lógica interna do dispositivo estético e pondo em destaque, entre outras coisas, o sentido da arte no contexto dos anos de 1970. Desferindo um golpe a um só tempo contra e a favor do olhar, seus trabalhos reagem aos anseios de um público que se demonstra mais indiferente do que propriamente curioso em relação àquilo que lhe é apresentado<sup>75</sup>.

Essa contabilização do comportamento do público fica clara em *Condutores de percepção*, ao jogar com a avidez de sentido de seus observadores. Em sua *forma* o trabalho enfatiza, entre outras coisas, a fragilidade da presença da arte na vida cultural de nossa sociedade. Ainda que prematuramente, o trabalho aponta a questão que passa, desde então, a interessar ao artista; o desejo de explorar o centro nervoso da “situação arte”, o momento de ocorrência do fator estético, jogando artilhosamente com seu processo de significação, um processo

<sup>74</sup> Ver DANTO, Arthur. *A ideia de obra prima na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. UFRJ, 2003. Ver do mesmo autor *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2010. Ver também LIPPARD, Lucy. *Six Years: The dematerialization of the object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

<sup>75</sup> Como apontava Waltercio já no primeiro prefácio ao *Manual da Ciência Popular*. Ver *Manual da ciência popular*. Texto de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: CosacNaify, 2006. Em um ensaio o crítico Ronaldo Brito ressalta essa espécie de tirania da indiferença enquanto regra geral de comportamento que o senso comum de nossa sociedade de massas manifesta em relação à arte. ver BRITO, Ronaldo. *O terrorismo do frívolo*. Seminário Museu do Vale. Vila Velha, 2008.



que, desde a *pop*, não obedecia mais aos critérios formais da modernidade<sup>76</sup>. A questão era avaliar, nos próprios experimentos, a maneira como o objeto de arte se impunha, contabilizar e explorar o encontro sempre problemático da forma com o mundo. Sob esse prisma a obra parece indagar e considerar em sua formalidade o tipo de gnose que, nos termos de uma operação mimética, todo trabalho de arte estaria fadado a engendrar.

Se os trabalhos de Waltercio apresentam certo clima duchampiano, não podemos esquecer que seu desencantamento com relação à eficácia da forma se deve à diligência da *arte pop*, mais especificamente a partir de sua compreensão do funcionamento do fenômeno arte em uma cultura condicionada pela lógica do consumo. Isto porque ao adotar uma postura dentro dessa lógica, a *pop* inverte, quando não dissolve, certos procedimentos vigentes até então no campo artístico, extraíndo sua sintaxe visual da própria platitudo dos ícones da cultura de massa. Além disso, seu *éthos* deixava de lado as investidas heroicas e radicalmente negativas que a modernidade se impôs.

Histórica e teoricamente, a mudança de desempenho da forma provocada pela *pop* impunha não apenas a redefinição da atividade estética, como também acabou contribuindo para a formação de uma consciência artística contemporânea, ironizando as injunções históricas e toda ordem de forças culturais que em nossa sociedade se contrapõem a este tipo de atividade. Consideremos, nesse sentido, a mudança de atuação do trabalho artístico, que passa a problematizar sua materialidade social, digo sua função e seu destino dentro da sociedade. A *arte pop* força a ocorrência daquilo que ficou entendido como a “desnaturalização do olhar”<sup>77</sup>: com ela muda-se a maneira de questionar o trabalho artístico, que não mais se dá em nível institucional, como ocorria na poética do Marcel Duchamp, mas que se quer em escala cultural. Essa operação desestetizante da *pop* lega à geração subsequente a conscientização do alcance da atividade estética em uma sociedade organizada pela lógica da mercadoria.

<sup>76</sup> Assim o entende Arthur Danto em relação aos critérios formalistas adotados pelo crítico Clement Greenberg, e severamente abalados pela *pop art*. Ver: DANTO, *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2010. Pág. 111-127.

<sup>77</sup> Ideia empregada por Ronaldo Brito. Ver *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*. Em: BRITO. Op. cit., pág. 74-88.

Em todo caso, os contratempos e insuficiências apresentadas por nosso meio artístico<sup>78</sup>, força a climatização de todas estas questões em nosso solo cultural, pelo que vinha sendo aqui proposto em termos de experimentos e temas tratados. Dada as precárias circunstâncias locais, nossa produção ia absorvendo de modo às vezes um tanto enviesado e ingênuo as complexas questões legadas pela *pop art*<sup>79</sup>. Até porque eram muitas as tendências experimentais engendrando significativas mudanças no campo das pesquisas plásticas e informando sobremaneira Waltercio. Em seu conjunto, esses experimentos buscavam reajustar o fenômeno artístico sobre o solo secularizado de nossa vida moderna, o que se dava pelo abalo do estatuto do objeto de arte. Nesse contexto de liquidação dos gêneros e expansão das linguagens visuais, tais experimentos estavam prontos a lacerar a tradicional concepção de obra, agindo a toque de caixa, sob o tom vanguardista e o clima de protesto que impregnava o debate cultural na ocasião<sup>80</sup>.

Além disso, o contato de Waltercio com os movimentos internacionais se dava de forma residual<sup>81</sup>, o que talvez o forçasse a se valer de um forte componente intuitivo na assimilação de tais questões. Mas o que poderia ocasionar certa inconsistência, algo poroso ou esparso para a formação de sua poética, também lhe disponibilizaria desenvoltura na assimilação do que vinha sendo pensado e elaborado dentro e fora do país.

O que se torna até um dado surpreendente nessa obra, dadas as desconfianças que o experimentalismo despertou ao longo dos anos 60 e 70, é a coerência com que o artista encaminha suas questões, a maneira como reelabora do interior de sua pesquisa visual as dúvidas elementares à atualização de sua linguagem plástica. Se considerarmos sob um horizonte histórico mais amplo, é possível dizer que sua obra parece girar em torno de um desafio central: refazer a delicada situação do aparecer estético<sup>82</sup> afirmando, em cada lance, a possibilidade

<sup>78</sup> Um retrato sobre o funcionamento do circuito brasileiro de arte da década de 1970 é oferecido pelo crítico Ronaldo Brito. Ver: BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito*. Em: *Experiência Crítica*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005. Pág. 53-63. Ver também: VENÂNCIO, Paulo. *Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil*. Em: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora, 2001. pág. 216-223.

<sup>79</sup> Sobre isso ver o artigo *Brasil: boa fé moderna*, de Ronaldo Brito. Em: BRITO, 2005. Pág. 131.

<sup>80</sup> Ver ZILIO. Op cit.

<sup>81</sup> Em uma conversa com o autor Waltercio relata que sua formação se deu basicamente através de livros e catálogos de obras de artistas, o que inclusive o tornou sensível a este tipo de produto, atentando ao modo como os seus próprios trabalhos ali se inserem.

<sup>82</sup> DUARTE, Paulo Sergio. *Waltercio Caldas*. São Paulo: CosacNaify, 2000.

da arte. Isso certamente implicava produzir seu espaço de significação e redefinir continuamente o entendimento que fazíamos dela. É a legitimidade e evidentemente os valores da arte que se punham em jogo, no momento em que os experimentos envergavam sobre si a dúvida como único princípio regulador para se lançar à criação. Uma das imposições às obras seria então qualificar reiteradamente sua presença no mundo. Não seria um erro afirmar que toda obra de Waltercio é elaborada em torno desse núcleo poético, o que, aliás, justifica as divergentes soluções alcançadas ao longo de uma carreira inteiramente dedicada às artes.

Para quem vinha construindo uma poética particularmente atenta aos meandros e ardis culturais, enfrentando as dificuldades de realização do fato estético em um momento histórico atravessado por inúmeras transformações, seria natural levar em consideração a significância dos trabalhos. Mas, devemos destacar, sobretudo, em que consistia, para Waltercio, considerar tal significância.

A princípio, a sua atitude procurava basicamente avaliar as condições com as quais travamos uma experiência com os trabalhos, isto é, indagar a natureza do produto estético, o que o possibilita em uma época quando a sociedade é organizada pela racionalidade técnica. Por este motivo, o tipo de experimentalismo posto em prática pelo artista não trata apenas de desenvolver procedimentos e alcançar novos meios de linguagens prontos a reiterar dúvidas e desfazer certezas sobre o fenômeno artístico. Somos levados a crer que o seu desafio estaria antes em converter a poética em assunto do trabalho de arte, que na verdade compreende em si a atitude irônica pós-iluminista do ocidente.

Nesse sentido, *Condutores de percepção* é novamente exemplar. Constituído sob o regime da ironia, este trabalho abre mão de uma leitura esteticista para preservar uma distância quase intransponível entre sua presença e nosso olhar. É a produção desse espaço, essa distância entre a obra e o olho que está em jogo, não se tratando apenas de um vazio ou momento negativado pelo trabalho, e sim de um intervalo afirmativo, digamos, para filtrar sua inserção no campo da cultura.

A questão não era propriamente redefinir os procedimentos da arte em função de causas positivas que garantissem uma atuação mais incisiva na esfera

cultural. Waltercio executa um recuo ainda maior em face da possibilidade do fato estético, considerando até mesmo certos elementos que integram o objeto de arte, no ocidente, convertendo em matéria poética aquilo que até então consistia em atributos dos trabalhos, tais como o olhar, a aparência, a mimeses, a figura etc.

A materialidade leve e a ressonância serena e um tanto incômoda presentes nas primeiras obras do artista reforça o tom artiloso com que especula sobre o sentido da arte. Na medida em que os trabalhos radicalizam em sua forma o problema de seu sentido, eles acabam por colocar em evidência o modo de sua inscrição no real cultural vigente, tomando em consideração aquele momento significativo do aparecer estético. E não é difícil detectar em obras como *Moto perpétuo* (fig. 5) e *Nunca* (fig. 6) a manifestação destes aspectos apontados até aqui.

*Moto perpétuo*, por exemplo, age basicamente na tensão com cada um de seus elementos, articulando-se sobre a ausência de nexos que relacione os objetos dados, a forma-cadeira e seu título. O trabalho preserva o que parece ser uma espécie de impasse de presença, dificultando as inferências de imagem ou sentido. A despeito do tom heraclítico sugerido pelo título, nos vemos diante de uma contradição formal, ao convergir a vertiginosa imagem do movimento sugerida pelo título e a estabilidade gestáltica da cadeira. É claro que esta contradição, ou diria desencontro, é que faz o êxito do trabalho, e neste momento sua atuação se demonstra ácida em relação às leituras da obra que estivessem ancoradas em conteúdos subjetivistas. Neste sentido esta operação visual toma partido do jogo da figuração.

Se, de um lado, a tensão aparente se coloca entre os dados e a apreensão gestáltica da cadeira, de outro, o enunciado do título parece inviabilizar a operação mimética: articulando-se entre contrários (dinâmica e permanência, instabilidade e estabilidade, identidade e diferença, a parte e o todo) o trabalho produz uma frágil, porém, intensa presença. As condições do seu próprio aparecimento se manifestam e se convertem concomitantemente em matéria da obra. É usufruindo do título que a peça desenvolverá sua energia formal, reagindo à conformidade entrópica do olhar cultural.

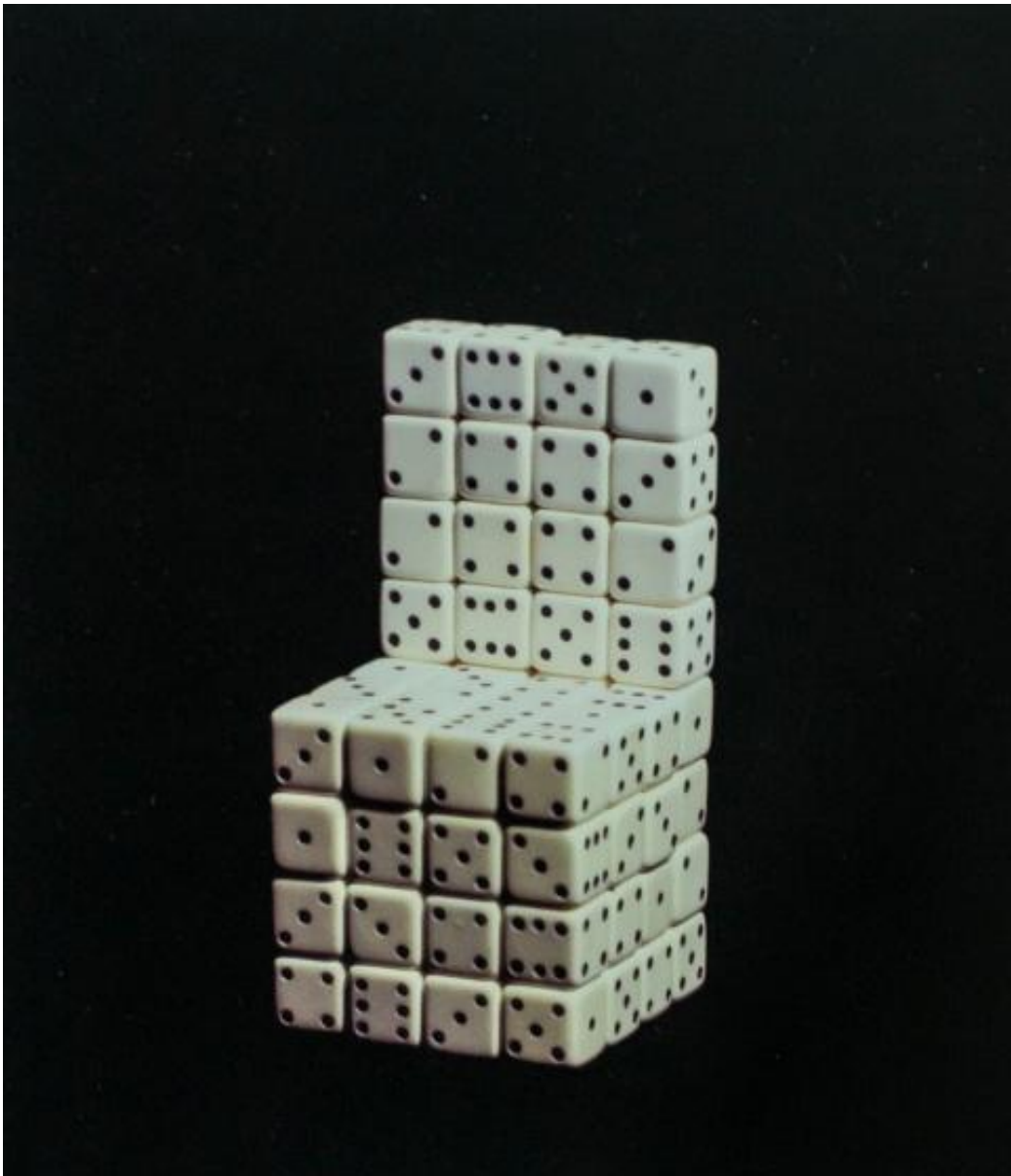


Figura 5 – Waltercio Caldas, *Moto Perpétuo*, 1974

Também a atemporalidade evocada pelo título atua de modo a perverter os outros dois momentos da consciência: a empiria dos “dados” e a *Gestalt* da “cadeira”. O trabalho deixa para o olhar apenas um semblante daquilo que anuncia. E o movimento aberto entre suas partes constituintes instala, por sua vez, um circuito problemático entre nosso olho e a obra. Esse giro falhado, ou incompleto do trabalho de mimese estará presente, de distintas maneiras, na produção do artista. Referindo-se a esse aspecto estrutural dos trabalhos um

crítico observa tratar-se de um “círculo virtuoso”<sup>83</sup> que descreve um traço central em sua lógica formal, e não à toa é abordada alguns estudos sobre a obra de Waltercio<sup>84</sup>.



Figura 6 – Waltercio Caldas, *Nunca*, 1974

<sup>83</sup> Como quer uma crítica destes trabalhos. Ver: DAVILA-VILLA, Ursula. *O horizonte no piscar dos cegos: o trabalho de Waltercio Caldas*. Em: *Waltercio Caldas o ar mais próximo e outras matérias*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo/Blanton Museum of Art, 2012.

<sup>84</sup> Em sua dissertação de mestrado a pesquisadora Isabel Cristina aponta a existência de uma circularidade tautológica presente na obra de Waltercio. Como veremos, tentarei defender a ideia de que tal circularidade é aberta posto que dialética, não sugerindo a ideia de uma tautológica como então é apontada. ver: MELLO, Isabel Cristina Veloso Tavares. *Waltercio Caldas Jr./Máquina de Pensar*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado em História da Arte. UFRJ. Centro de Letras e Artes, 2006.

Esta adoção de recursos circulares seja na relação entre título e os materiais dos quais se constituem (*Circunferência com espelho*, Fig. 11), seja entre as partes físicas dos próprios trabalhos (*Pastilhas*, fig.26) não autoriza a ideia de um movimento introvertido ou esquizoide da obra, pronto a evocar o traço melancólico de um eterno retorno, ou coisa do tipo. Se os trabalhos parecem extrair energia de seu próprio aparecer, é porque eles contam com a contrapartida da docilidade dos signos culturais, que ao repeli-los acabam por converter essa energia em trabalho, isto é, atividade mimética capaz de agir sobre o real.

Essa dificuldade de apreensão visual da obra vai também arrastar-se sobre *Nunca*, onde o traçado vertiginoso e inapreensível da forma parece reduzir ao máximo sua significância visual. Além do título – por si só um absurdo imagético – a formalização do trabalho não sugere nada de especial. A economia de meios do artista conta com elementos os mais triviais. Tal como em *Moto perpetuo*, novamente o artista faz uso de dados e veludo na constituição da obra. Não há nada de sugestivo em sua formalização. Aliás, eliminar qualquer sugestão é uma questão do trabalho, e o que torna a obra grave se impõe por uma destra capacidade de sustar nosso olhar.

Em *Nunca* o arranjo conspira a recusa de uma imagem, articulando insistentemente a erosão de sua significação<sup>85</sup>. Nesse instante o trabalho demonstra sua sagacidade: com sua simplicidade de recursos e engenhosidade formal, sua lógica torna-se vítima de sua própria empresa, como se erguesse o seu signo apenas com a intenção de implodi-lo. Mas essa lógica é também fruto desta vitimização, que mantém o trabalho no acordo, a um só tempo preciso e frustrado, de suas matérias.

A série de anteposições e paradoxos que o trabalho articula engendra uma presença volátil, uma estrutura fantasmática pronta a atravessar a espessa e opaca materialidade da cultura. Mas na verdade, essa espécie de fantasmagoria (ou de negação, se quisermos) busca uma inserção positiva para a arte, interferindo no momento específico do acontecimento estético, prolongando-o e demarcando o seu lugar no mundo. A malícia formal e o método irônico viriam a marcar

---

<sup>85</sup> BRITO. Op. Cit. Pág. 58.

profundamente a obra de Waltercio Caldas, sempre empenhada em problematizar esse lugar em que se inscreve.

Desse modo o artista desenvolve sua estratégia, incorporando à sintaxe dos trabalhos um componente crítico às ideias e ao uso corrente que se fazia da obra de arte. Todos os seus elementos são tranquilamente dissecados enquanto a produção avança e aprofunda sua inserção no mundo, dilatando sua presença no real cultural vigente.

Às voltas com seu próprio advento, esses experimentos irão tirar partido da situação concreta em que se inscrevem. Num primeiro momento, essa atenção ao processo de significação se manteve mais intuitiva do que propriamente clínica. Mas na medida em que avançam, os trabalhos exibem um fino esclarecimento de tais circunstâncias e seus efeitos, não apenas enfatizando, mas também se reconhecendo nas consequências dos impasses que eles mesmos engendram.

## **Experimentando**

Ao longo dos anos 1970, as pesquisas de Waltercio tratam com mais ênfase os obstáculos que se colocavam ao acontecimento estético e, conseqüentemente, à sua eventual eficácia em nossa sociedade. Em parte, é isso que leva o artista a se envolver mais diretamente no debate cultural da época, chegando a integrar o corpo de editores de uma revista de curta existência<sup>86</sup>. Nessa ocasião Waltercio co-assina um importante ensaio em que faz um balanço do funcionamento do mercado de arte no Brasil. A contundência da análise exposta ali dá prova do grau de comprometimento do artista e seus companheiros, tanto com relação ao papel, quanto ao destino social da arte em um quadro indiferente às pesquisas de linguagens mais recentes. O diagnóstico demonstrava não só o desejo de atuação mais incisiva do artista e seus pares no circuito de arte,

---

<sup>86</sup> Trata-se da Revista Malasartes, a qual Waltercio integrou o corpo editorial ao lado de outros artistas e críticos. Publicada trimestralmente teve a duração de três números, editados entre outubro de 1975 e junho de 1976.



mas a necessidade de se criar condições para conferir ao produto estético uma presença mais produtiva em nossa vida cultural<sup>87</sup>.

O modo como a poética do artista segue se desenvolvendo estará diretamente implicado com esse entendimento do descompasso entre o meio de arte e os trabalhos. E em sua poética, o desafio passa a consistir, entre outras coisas, na exploração do “fator artístico” de seus experimentos, do caráter flagrante e da qualidade de seu sentido, quando implicado na relação com agentes e instrumentos institucionais que garantem (hoje mais do que nunca) sua participação no processo cultural<sup>88</sup>. Toda essa atenção à natureza do trabalho de arte não passava de um convite a refletir sobre seu modo de ser aporético em um quadro marcado pelo esgotamento de alguns preceitos modernos, entre eles a concepção idealista de que tinham da forma.

Tal esgotamento já vinha sendo pontuado por várias propostas que abriam caminho para redefinir o lugar e eficácia da arte na sociedade, contribuindo para a reformulação da concepção do fato estético. Esse quadro impunha a contextualização do signo artístico diretamente nas obras, tornando patente o conjunto de forças que atua histórica e culturalmente sobre elas. A situação já não permitia elaborar uma saída teórica generalizada, apoiada em hipóteses que servissem de paradigma formal para as pesquisas artísticas<sup>89</sup>. Eis um traço que marca profundamente o regime de experimentalidade com o qual Waltercio Caldas estaria lidando. Em seu caso, fazia-se necessário propor uma operação que agisse e intervisse diretamente no mecanismo da arte, que reiterasse a todo instante a desconfiança de sua possibilidade e esclarecesse os trabalhos enquanto atividade produtora de conhecimento.

As pesquisas de Waltercio iam contribuindo de modo decisivo para tornar transparente o complexo mecanismo a que estava vinculado o fenômeno estético, expondo sua lógica de funcionamento em uma cultura e vida institucional atávica, amplamente marcada pelo atraso e subdesenvolvimento<sup>90</sup>. Tal procedimento

---

<sup>87</sup> Como observa o artista em uma entrevista. CALDAS, 2006, pág. 16.

<sup>88</sup> Essa leitura foi minuciosamente desenvolvida pelo crítico Ronaldo Brito em seu ensaio *Aparelhos*, tratando dos dez primeiros anos de produção de Waltercio. Op. Cit.

<sup>89</sup> CALDAS, Waltercio. Op. Cit. Pág. 14.

<sup>90</sup> Ainda que não seja caracterizado nominalmente, esse atavismo cultural é algo que fica explicitado no ensaio *O Boom, o pós-boom e o dis-boom*. Em: BASBAUM. Op. Cit.

colocava em pauta as dificuldades que se impunham à realização e circulação da produção artística em nossa sociedade, o que o levou a investir contra o funcionamento do circuito de arte local, com seu retrógrado sistema de relações comerciais e institucionais. Mas, na obra, a computação desses dados circunstanciais é intrínseca à sua lógica formal. Cada trabalho reage à sua própria exposição, destilando uma ironia que problematiza a idealidade de seu aparecer estético.

A obra parece uma espécie de aparelho prospectivo, dissecando a linguagem artística e jogando com as condições de seu funcionamento. Abrangendo uma área que se estende do olhar do observador aos materiais e método empregados nas obras, sua poética leva, em conta toda a cadeia de significação do fenômeno estético. Da subjetividade do artista à constituição da linguagem, a obra põe em movimento uma operação desmistificadora do trabalho de arte<sup>91</sup>. Sob esse esforço desencantado, residia, portanto, a vontade de Waltercio em acompanhar a ação concreta de um tipo de atividade cuja materialidade se apresentava em nossa vida cultural de modo extremamente residual<sup>92</sup>.

O teor irônico que prevalece sobre o trabalho carrega consigo forte traço de assertividade, em relação à eficácia do fenômeno estético na vida contemporânea, um componente que será contrabalançado pela desconfiança acerca do que consiste a arte. Os experimentos são engendrados a partir da produção de uma situação em que relações imprevisíveis asseguram um grau máximo de intencionalidade semântica.

Apesar do nível de evidência presente em trabalhos como *Condutores de percepção* e *Nunca*, eles apresentam um caráter um tanto insólito. Ao agir sobre o ponto axial de sua “função/disfunção no espaço ideológico”<sup>93</sup>, os trabalhos

---

<sup>91</sup> BRITO. Op. cit. 1979. Pág. 12.

<sup>92</sup> Naquele instante o circuito de arte brasileiro apresentava um recente crescimento em seu segmento comercial. Os espaços destinados a exposições de jovens artistas eram exíguos. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro consistia em um importante local de estímulo e divulgação das novas linguagens. Em todo caso, institucionalmente a vida artística praticamente inexistia. Eram (como continua sendo) inexistentes a presença de órgãos destinados à manutenção e preservação pública de acervos artísticos. Essa deficiência da aparelhagem institucional no país foi tratada em entrevistas de artistas e alguns textos críticos na época. Ver, sobretudo, *Análise do circuito* em BRITO, 2005; *Lugar nenhum* de Paulo Venâncio Filho em BASBAUM, 2001; *A formação do artista*, de José Resende em *Malasartes*, Rio de Janeiro, set./out./nov. de 1975, republicado em *Ars*. São Paulo, vol. 3 nº5, 2005.

<sup>93</sup> Id. Ibid. pág. 28.

espelham o funcionamento de seu mecanismo mimético. Com sua ironia estética, forçam uma inflexão sobre cada peça de sua engrenagem (olho, forma, imagem, tema etc.),

rebatendo umas nas outras e expondo através delas os fatores que concorrem para o seu desempenho.

Após o declínio do ideal construtivista, com sua ambição racionalista de requalificar o real pelo emprego ascético e objetivado da forma, e da desidratação estética do objeto de arte levada às últimas consequências pelo Minimalismo, o espaço de atuação da arte passava a ser examinado ali mesmo, no corpo dos trabalhos, compreendidos não mais como uma empresa formal absoluta. E isso ocorria mesmo quando eles se desmaterializavam em conceitos, prescindindo de suporte físico. A tensão constante com a materialidade social que os cerca, fazia de seu “efeito” o seu lugar.

Frutos do esgotamento do ideal formalista moderno, os trabalhos de Waltercio Caldas pareciam se converter no ponto axial de uma região para onde as tensões (materiais, ideológicas, culturais, históricas enfim) convergiam e de algum modo se cristalizavam. Sem perder autonomia, seus trabalhos viviam em um momento paroxístico, onde a *forma* era atirada ao limite, ameaçando, em alguns momentos, se corromper na materialidade anônima do cotidiano<sup>94</sup>. Tal situação é visível em qualquer instante dos dez primeiros anos de produção, de *Maquete I* à *Aparelho de arte* (fig.8).

A força e a qualidade dos trabalhos vinham do rigor de seu método, e o risco de serem confundidos com apetrechos vulgares apontava sua moralidade. Mesmo quando se tratava de objetos incomuns, com aspectos não muito familiares, a ameaça persistia. Somente a precisão do gesto do artista, agindo contundente em relação aos materiais, garantia o sucesso precário de seus

---

<sup>94</sup> O crítico Ronaldo Brito foi quem explorou a ideia de limite presente nos primeiros dez anos de produção de Waltercio. Essa frequentação dos limites da arte operada nos experimentos do artista punha os trabalhos em tensão constante com a materialidade mundana que os cercam, conduzindo-nos à reflexão sobre a propriedade elementar do fato estético, ou ainda, sobre a natureza mesma da arte. A riqueza desta análise está em conferir à arte de Waltercio uma pegada materialista, compreendendo-a como uma atividade adjacente ao processo cultural do qual toma partido, e no interior do qual se realiza. Ver BRITO, Ronaldo. Op. cit. 1979.

experimentos. O uso inteligente dessas matérias assegurava a integridade da *forma* e garantia o funcionamento dos trabalhos.

Embora questões sobre a persistência da autonomia formal não fosse algo deliberadamente tratado por Waltercio, do ponto de vista crítico seus trabalhos acabam por evocá-las. Intrinsecamente associada ao problemático estatuto do objeto de arte, a forma se tornou a ovelha negra dos experimentalismos dos anos 60 e 70. Além disso, *pop art* e o *neoconcretismo* financiavam a crise estrutural vivida pelo objeto de arte, engendrando também, cada qual à sua maneira, importantes desdobramentos da concepção formal dos seus experimentos. De todo modo, é perfeitamente compreensível que essa crise estrutural viesse acompanhada da crise do regime formal.

No caso da *pop art*, investia-se na superação do gesto sublime e heroico do *expressionismo abstrato*, momento elevado da modernidade artística<sup>95</sup>, o que acabou por afetar radicalmente o imperativo formalista que justificava aquele movimento. Já entre nós, as experiências de linguagem iniciadas com o neoconcretismo se encontravam mais e mais empenhadas em transgredir os limites dos tradicionais gêneros pintura e escultura, terminando por abalar a pertinência do regime moderno da forma.

Os experimentos pós-neoconcretos reservavam ao objeto de arte um lugar no mínimo, embaraçoso, dado o empenho em promover o maior entrosamento do expediente artístico com o nosso estar-no-mundo. A questão de fundo – radicar a operação artística no solo efetivo da vida comum – tocava alguns dos artistas atuantes naquela ocasião. E o próprio caráter de “vontade construtiva geral”<sup>96</sup>, diagnosticado por Hélio Oiticica, certamente filiava aquilo que compreendia como Nova Objetividade ao desejo de reorientar e inscrever decisivamente a arte na vida cultural brasileira, desenvolvendo no plano efetivo de nossa realidade a performance do signo artístico.

Movendo-se entre os despojos desses dois importantes movimentos da arte brasileira Waltercio orienta suas pesquisas bem próximo do *ethos* de Marcel

---

<sup>95</sup> Como o vê Arthur Danto. Ver DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2010.

Pág.

<sup>96</sup> OITICICA, Hélio. 2011. Pág. 88.

Duchamp e do surrealismo. Ao mesmo tempo, sua poética não podia desconsiderar a *pop art* e a dinâmica espetacular da lógica de consumo. Adotando uma postura mais sóbria que a de seus precursores locais, o artista carrega sua pesquisa com a consciência crítica das injunções estruturais de nosso meio. Chamemos a isso de consciência *pop*. O traço irônico presente nos trabalhos produzidos ao longo dos anos de 1970 parece saturar essa situação, abrindo o caminho para que a poética de Waltercio se esclareça dos desafios e impasses que teria que enfrentar na vida cultural contemporânea.

Se, em um primeiro momento, o aparecer estético dos trabalhos procurava atacar um olhar culturalmente formado, a partir de um determinado instante os experimentos incorporam de modo mais enfático os determinantes extrínsecos (o espaço institucional, digo) com os quais a arte se relaciona. Em uma de suas obras emblemáticas do período, *Espelho com luz* (fig.7), ele não apenas testemunha o salto realizado entre um momento e outro de sua produção – a respeito disso, a “distância” entre as obras fala por si –, mas, sobretudo, confirma o modo acirrado com que sua poética vinha se impondo e contribuindo para se pensar as relações entre a arte e o meio cultural em que é produzida.

Econômico e simples em seus recursos, esse trabalho parece quase sugerir o seu contrário: uma extravagância formal. Essa simplicidade enfatiza, com muita ironia, a relação entre o trabalho e as condições empíricas de sua fruição. Daí o desconcerto gerado pela obra, ao convocar, provocativamente, seu observador à interação através de um pequeno dispositivo luminoso instalado na superfície do espelho, pronto a ser acionado.

Ao jogar com as expectativas culturalmente impostas à arte, o trabalho expõe de saída uma hiperconsciência aguda de seu destino cultural, assumindo *in loco* seu papel de aparelho representativo por excelência. E faz isso ao adotar uma postura sarcástica frente à tradicional função mimética da arte. Se *Nunca* estava amparada na impossibilidade de fornecer com precisão uma imagem sêmica de sua forma, fazendo com que seu trabalho de mimeses jogasse com sua atemporalidade (manifesta no título), em *Espelho com luz*, ao contrário, prevalece uma temporalidade analógica, pois aqui tudo parece demasiado e imediatamente visível, estranhamente dado. Algo como uma espécie de topologia borgeana,

instantânea, direta se impõe. E se de um lado, ele enfrenta a dificuldade de radicar um sentido estético verdadeiro e durável no plano da cultura, de outro, segue agindo *através* de si mesmo, dissolvendo sua significação, ou talvez refazendo-a em um nível metafísico, onde somos levados a indagar sobre a concepção que temos de arte. Como uma máquina polifágica, *Espelho com luz* devora o que estiver à sua frente, sem, no entanto, padecer de um complexo de Midas, ansioso por converter tudo em arte. Anti-conteudística, a obra revela uma natureza paradoxal: capaz de assimilar tudo o que a cerca, ela expõe uma faceta de sua natureza mimética, gerando sua diferença pelo contraste que estabelece entre o ideal de arte e a realidade.



Figura 7 – Waltercio Caldas, *Espelho com luz*, 1974

Não fosse o dispositivo luminoso, provavelmente passaríamos despercebidos à sua frente, sem distinguir o espelho-obra de outro qualquer. Mas o dispositivo em si não demonstra nada: é apenas um sinal, um indicador, um lance provocativo e levemente perverso. É justamente essa aparente indiferença de sua causa que garante o funcionamento do trabalho. É claro que se trata de um jogo delicado, de sutilezas e desvios bem orquestrados, no qual o sentido da obra, digo seu aparecer, se dá de forma lenta, em descompasso com a velocidade que sugere. Afinal de contas, tudo neste trabalho é dado de imediato: a imagem refletida, o “sinal vermelho” (o dispositivo luminoso), a relação entre aquilo que o título enuncia e a configuração visual da obra. Não há nada propriamente enigmático, o que garante inclusive uma repercussão estética literal e desidratada, uma contundente problematização de sua presença em nosso espaço. com tais recursos a obra põe em pauta não só o olhar, mas toda circunstância que a envolve e na qual nos vemos inscritos quando a observamos.

Em última instância é o espaço institucional que vai sendo descortiado, de modo a constituir não um instante extrínseco ao trabalho, mas intrínseco à sua lógica formal. Tal absorção do espaço, levada adiante em obras como *Circunferência com espelho* (fig.10), *Aparelho de arte* (fig.8) e *Limitógrafo* (fig.9), denuncia esta ironia à ideologia do espaço institucional com o qual a obra, através da forma, se reconhece implicada. *Espelho com luz* surge ladeada por uma aura cética, garantindo o retorno indeciso de nosso olhar que, ao defrontá-la, a atravessa sem preenchê-la. As imagens refletidas na superfície do espelho, submetidas ao regime da homologia, nos oferecem um encontro com nós mesmos, uma identidade lisa, chapada, onde tudo já está dado, restando nesse jogo de cartas marcadas a ação de uma silenciosa erosão perceptiva. Na medida em que o trabalho extrai sua matéria de uma circunstância que envolve e se confunde com sua imagem, é a própria forma que se encontra ameaçada.



Figura 8 – Waltercio Caldas, *Aparelho de arte*, 1978

Um trabalho como *Circunferência com espelho* (fig. 10) reitera o que acabamos de observar. Suave e grave, a obra vai se impondo pelas arestas e intervalos, pelo corte seco e preciso que opera no espaço, vincando-o, mantendo em tensão com o ambiente comum o entendimento que insistimos em cobrar da arte. O interesse, manifestado mais tarde pelo artista em produzir uma obra que se



confunda com o espaço onde ela se insere<sup>97</sup>, é algo que já comparece aí. Em certas ocasiões, esse projeto é levado a um grau tal que o trabalho só se revela se camuflando.



Figura 9 – Waltercio Caldas, *Limitógrafo*, 1975

A convergência entre o olhar e a aparência estética dos trabalhos faz com que sua significação obtenha um melhor desempenho ora no encontro, ora no desencontro entre ambos. A construção arbitrária da peça, conjugando dois elementos díspares, enfatiza o espaço de sua atuação e os meios que situam seu aparecer e viabilizam sua atividade em certa região de nossa existência. Isto que vem a ser o núcleo de uma atividade poética<sup>98</sup> – ou seja, aquilo que mantém a linguagem em um nível intenso de aventura e, portanto, de significação – sofre aqui o teste do real: seu sucesso ou fracasso depende da distância que preserva em relação aos nossos vícios e inabilidades culturais.

<sup>97</sup> Ver CANONGIA, 1999.

<sup>98</sup> Sobre esta concepção de poética ver Roman Jakobson. *Linguistique et poétique*. Em: *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963. Pág.210-250.



Figura 10 – Waltercio Caldas, *Circunferência com espelho*, 1976

Transparentes, cada obra de Waltercio expõe sua lógica de funcionamento a partir do esclarecimento de sua operação estética. É um tipo de operação que toma por iguais a lógica de significação do trabalho e seu lugar em nosso sistema de produção simbólico. Operações, portanto, com implicações de natureza semântica e estrutural.

O clima duchampiano instalado pelas questões levantadas nesta produção não se resume, porém, a uma crítica ao complexo institucional. A questão, no entanto, seria antes pôr à prova a eficiência estética da arte, especular sobre o fator artístico dos trabalhos, sobre o que distingue um objeto de arte de um objeto não-

artístico, buscar alternativas que demonstrem o que torna possível o fazer artístico.

Em Marcel Duchamp, como já foi notado, a empresa irônica mirava a tradicional noção de obra, persistente ainda entre os primeiros artistas modernos. Era um ataque frontal aos valores que garantiam a significância do fenômeno artístico, na mesma medida em que eram reciprocamente assegurados por ele. Para romper esse círculo vicioso, tornou-se necessário, em primeiro lugar, implodir a própria baliza moralista da instituição arte, cristalizada no juízo de gosto e na noção de obra que vinha sendo, com seus *ready-mades*, impiedosamente castigada.

Os experimentos desse artista são energizados pela auto-consciência irônica que esgota com sua presença crítica certos ideais ditos “românticos” ainda em pleno funcionamento no meio de arte. Muito desse princípio crítico é o que legitima sua operação, ação esta que não se esgotava na investida irônica dos trabalhos sobre seu fator artístico, mas que teria que ser realizada sobre a própria negatividade que sua crítica passava a gerar. Marcel Duchamp sempre contou com a reversibilidade entre a negatividade própria à crítica e o exame a que seus trabalhos submetem essa negatividade. Tudo isto confere à sua ironia uma ação à distância, uma crítica elevada à segunda potência, uma espécie de meta-ironia, orientada a refazer o percurso acidentado da relação da obra de arte com a história, o circuito e seus agentes. Tal auto-consciência irônica configura um lugar poético poderoso, suficientemente forte para conferir à tal obra uma atualidade desconcertante.

A ressonância dessa auto-consciência irônica na poética de Waltercio se deve em grande medida ao clima de desconfiança em relação ao fenômeno artístico em nossa vida cultural. Não se tratava, óbvio, de simplesmente atualizar a crítica acerca de forças históricas que asseguravam o conceito de arte vigente no âmbito social. O desafio era demonstrar a possibilidade da arte em um horizonte de aparente esgotamento de alguns dos preceitos centrais da modernidade. Mediante as dificuldades impostas ao fazer artístico, à falta de apoio institucional e a deficiente atuação do mercado, que de resto faziam parte do nosso processo de socialização, Waltercio seguia emparelhando o legado do *ready-made* à

consciência *pop* frente ao desgaste do idealismo que marcava o regime de funcionamento da forma na modernidade. E ainda computando as colocações e questionamentos que surgiam com movimentos importantes como a *minimal*, a *povera* e a *arte conceitual*<sup>99</sup>.

Na medida em que a aparência estética e sua contrapartida, o extrato cultural, eram questionados pelo trabalho, a logística da ação mimética adquiria cada vez mais destaque. Desde o início seus experimentos punham em evidência a atuação dos trabalhos. Mas a partir de *Espelho com luz* novos recursos entram em jogo, expondo as camadas através das quais esses mesmos experimentos vêm a se constituir.

Em *Nunca é possível ver*, em sua aparência insólita, a explicitação de uma dificuldade mimética. Já em *Espelho com luz* temos a máxima evidência do efeito de mimesis do trabalho: afinal de contas, tudo está ali, dado com toda a generosidade que um espelho pode conceder, mas também com muito de algidez e crueldade. Despersonificando sua superfície, a obra chega a sugerir, seu desaparecimento enquanto objeto para relatar uma situação institucional que tradicionalmente reduz o observador a um ventríloquo dos trabalhos. A carga de ironia maximiza a instância objetiva da obra de modo a fazer residir em sua fria superfície a sutil *diferença* (ou por assim dizer, revelação<sup>100</sup>) de sua empresa estética.

A compreensão da logística institucional do circuito de arte brasileiro gera consequências decisivas para os trabalhos desenvolvidos a partir de então, demonstrando o traço contextual em seus vínculos com os dilemas locais. A contundente postura adotada nas pesquisas em relação à eficácia estética da arte faz com que a poética do artista torne intrínseco ao seu desenvolvimento formal os fatores culturais com os quais convivem. Essa relação antitética entre a arte e o espaço efetivo de nossa vida cultural será decisiva não apenas para a formulação

<sup>99</sup> Sob este aspecto basta levarmos em consideração o fato de que uma versão do famoso ensaio escrito pelo artista Joseph Kosuth, *Arte depois da Filosofia*, tenha sido publicado no primeiro número da Revista Malasartes, da qual Waltercio integrava o corpo editorial. Ver: *Malasartes*, Rio de Janeiro: set/out/nov, 1975.

<sup>100</sup> A ideia de *diferença* é aqui tratada por nós enquanto *Diferença ontológica*, ou seja, um momento natural da *aletheia* que, consistindo no processo de *desvelamento* do ser, deflagra sua Verdade, no mesmo movimento em que desloca e redefine sua identidade. Sobre a relação entre as categorias de identidade e diferença ontológica ver Martin Heidegger, em: HEIDEGGER, Martin. *Que é isto: a filosofia / Identidade e Diferença*. São Paulo: Editora Martins Fontes. 2011.

da noção de contemporaneidade que marca as pesquisas de linguagens dos anos 70, mas, sobretudo, por fornecer as diretrizes sobre as quais, no caso de Waltercio, sua poética viria a se desdobrar.

Essa estratégia estética, além de incluir em seu cômputo o componente ideológico que marcava a mentalidade de nosso circuito de arte, também consistia em redefinir as expectativas e questões a serem buscadas e tratadas pela obra. Tudo aquilo a ser alcançado pelos trabalhos deveria vir de sua própria presença, isto é, da energia formal responsável por produzir sua significância (ou diferença estética) através de uma abordagem reflexiva, que reconhecesse o meio cultural como o antípoda dialético responsável por sua realização. Os experimentos desse período apresentam assim uma inteligência empenhada em compreender o circuito de arte como um mecanismo social destinado a produzir e assegurar a demanda da arte na vida moderna. Para isso, Waltercio Caldas o trata como instância inerente à formalização dos trabalhos. Nesse sentido, cada obra carrega consigo a consciência do problema de sua inserção no mundo. Desde então, o objetivo do trabalho passa a ser buscado ali mesmo, no nível das soluções alcançadas em cada caso, cristalizado em sua presença serena, ácida e vertiginosa.

Atento aos impasses e aberturas produzidas nesse contexto, os trabalhos põem entre parênteses a validade de seu aparecer estético. Por um lado, mostram-se transparentes ao seu funcionamento, por outro, permanecem cativos de sua própria aparência, na esteira da estética minimalista. Nesse sentido levam adiante a reflexão sobre sua significância, antiteticamente vinculada à cultura. Em sua construção formal eles pretendem pôr em xeque o seu sentido e, paralelamente, intensifica-lo e exonerá-lo, e tudo isso através de subtrações, contraposições, repetições etc. Daí que, em termos poéticos, estivessem diretamente vinculados a uma “estratégia de intervenção cultural”<sup>101</sup>, havendo-se com todas as frentes que integra a vida do fenômeno estético em nossa sociedade.

A luta empreendida contra o sistema de cultura se definia, então, na pele dos trabalhos e sublinhava sua alienação da vida cultural. Ao operar nas zonas nevrálgicas onde o objeto de arte funciona, mantinham inquietas suas relações intermediárias com os mecanismos que conservam o funcionamento idealizado do

---

<sup>101</sup> Ver BRITO: 1979. Pág. 11-12.

aparato estético, pondo em tensão o caráter intransitivo do processo de materialidade da arte em nossa cultura.

O ataque aos distintos componentes do circuito só poderia ser efetuado mediante a urgente redefinição do modo de funcionamento dos objetos, e, conseqüentemente, de sua recepção pelo espectador. Na medida em que especulava sobre sua especificidade simbólica, e em particular sobre seu entendimento, os trabalhos acabavam pondo em pauta carência de sua audiência estética por parte de um público<sup>102</sup> desprovido de contato com as obras. Daí o halo de hermetismo que era, no melhor dos casos, a imagem que se tinha daquela jovem produção artística brasileira<sup>103</sup>.

O sarcasmo voltado para a elaboração de uma forma capaz de pôr em xeque os modos de percepção e a postura adotada pelo público diante ao trabalho de arte exigia uma mobilização do espaço capaz de envolver e diluir em sua lógica os próprios trabalhos. O tônus moral da poética de Waltercio fica exposto quando esse tipo de racionalização do espaço – a atuação alienada e alienante desempenhada pelo espaço institucional no Brasil – se vê esgarçado em suas obras.

Dito isto, a singularidade do pensamento de Waltercio Caldas deve ser considerada em meio aos obstáculos, incompreensões e dúvidas que recaíam sobre o fazer artístico em nossa sociedade. Filho pródigo da desestetização da arte<sup>104</sup>, o artista opera esvaziando suas obras de certas pretensões que tenderiam a hipostasiar e fetichizar o funcionamento simbólico do produto artístico.

### **Uma ironia contemporânea**

A crítica ao fetichismo do objeto de arte está presente no pensamento exposto nos ensaios co-assinado por Waltercio, e foi ela que articulou a noção de

<sup>102</sup> Ver RESENDE, José. *Ausência de Escultura*. Em: *Escritos de Artistas – Anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Pág. 363.

<sup>103</sup> Ibid. pág. 359.

<sup>104</sup> Termo cunhado por Harold Rosenberg. Sobre isso ver ROSEMBERG, Harold. *Desestetização*. Em: *A nova arte*. SP: Perspectiva, 1986.

contemporaneidade que seus trabalhos produziam e veiculavam naquele momento. Isto porque tal noção se encontrava diretamente implicada com uma estratégia de atuação que esclarecesse a relação de cada trabalho consigo mesmo e com o plano efetivo da cultura com a qual se vinculavam. e os experimentos faziam isso “menos por meio de uma linguagem de denúncia do que pela utilização de uma inteligência sistemática” que pudesse “desarticular o mito da arte”<sup>105</sup>.

*Limitógrafo* e *Aparelho de arte*, obras que exibem o uso de uma sintaxe orientada a tornar transparente a própria força institucional que os substancia, são alguns dos exemplos da estratégia de “intervenção” pretendida pelo artista. Aliás, esse caráter “interventor” era apontado no balanço analítico que Waltercio Caldas e seus parceiros realizavam naquele instante<sup>106</sup>. A questão, pois, tanto nestes como em outros casos, consistia na busca por uma atuação positiva dos trabalhos a partir de uma crítica a sua propriedade estética. Tal como já vinha sendo buscado em *Espelho com luz*, por exemplo, a proposta procurava superar a tradicional clivagem entre a eficácia da forma e o funcionamento do circuito – essa jurisdição mediadora entre o fator artístico e nossa vida social, que extraia das obras sua *mais valia* simbólica, o excedente de uma economia cultural, estritamente posta a serviço do consumo<sup>107</sup>.

Do ponto de vista metodológico, no momento em que se lança em uma investigação radical sobre a possibilidade da arte, Waltercio se vê diante da exigência de abrir mão de qualquer modelo prévio de ação, que lhe forneça a priori a compreensão do signo estético. É a partir de uma dúvida capital que as obras vão sendo elaboradas. Essa dúvida terá que permanecer no momento em que elas são lançadas ao mundo, na medida em que somente a partir de uma constelação de significações, sentidos, projeções, frustrações e propostas objetivamente elaboradas pelo homem enquanto ser social, que o elemento estético será localizado nos trabalhos.

<sup>105</sup> *O Boom, o pós-boom e o dis-boom*. Em BASBAUM. Op. Cit., pág.190.

<sup>106</sup> Como os autores observam, nas linguagens artísticas contemporâneas “não estão em jogo qualidades brasileiras metafísicas, nem índices mitológicos de contemporaneidade, o que está em questão é uma estratégia de intervenção cultural”. Id. Ibid. pág.194.

<sup>107</sup> De acordo com nosso entendimento essa é uma das conclusões alcançadas pelos autores em *O Boom, o pós-boom e o dis-boom*. Ibidem.

Mas, ao lado do conteúdo institucional, a obra explora também outros aspectos relativos à sua natureza estética. Em trabalhos como *Garrafas com rolhas* (fig. 11) e *Tube de ferro e copo de leite* (fig.12), por exemplo, Waltercio investe na aparência do objeto, de modo a articular relações entre a obra e sua significância. Jogando com seu princípio mimético, os trabalhos metabolizam formalmente sua lógica expositiva e garantem um acordo perfeito entre aquilo que vemos e o seu conteúdo, apagando as tradicionais relações entre significante e significado estético.



Figura 11 – Waltercio Caldas, *Garrafas com rolha*, 1975





**Figura 12 – Waltercio Caldas, *Tubo de ferro, copo de leite*, 1978**

De saída, ambos os trabalhos estabelecem uma homologia entre o que lemos no título e o que vemos em sua aparência sensível. Essa homologia reforça uma presença chapada dos trabalhos, e, conseqüentemente, a literalidade de sua percepção. A redução mimética operada ali faz com que ambos se impõem de súbito, passando a obedecer unicamente seu próprio tempo de exposição. É com essa velocidade aparente, junto à dificuldade lógica de sua percepção, que esses experimentos estabelecem seu jogo, produzindo o seu contrário: a dilatação da presença do trabalho em nosso campo de visão. Tal estratégia, em todo caso, intenciona redirecionar nossos olhos e converter todo o trabalho no ponto focal de nossa visão. Somente assim sua presença acaba esclarecida, posto que tudo o que há para ser visto se encontra ali, na visibilidade imediata de sua presença.

O que está em questão são as tensões entre o aparecer dos trabalhos e seu sentido, tratadas aqui nos campos do continente e do conteúdo. Tomemos, em particular, a obra *Tubo de ferro e copo de leite*. Aqui, de certo modo, a resposta já está dada: o conteúdo da obra é exatamente aquilo que está ali encerrado em sua aparência, ou seja, um tubo de ferro portando em seu interior um copo de leite. O

trabalho existe na precisa e delicada relação entre os distintos elementos que o integram, e um único movimento no cilindro de ferro poderia pôr tudo abaixo.

Com sarcasmo, a implicação entre forma e seu conteúdo aparece aqui. Ainda que nunca pudesse haver uma distância entre estas instâncias em qualquer obra de arte, este trabalho exaspera-o e o converte em um núcleo de relações que não se esgotam em si mesmas. O problema não seria, nessa perspectiva, superar a forma e sim dilatar o seu perímetro, explorar a linha fronteira em que ela passou a habitar na contemporaneidade.

Sem reduzir a questão à busca de uma solução positiva para forma, o que já seria instrumentalizar o fato estético, o trabalho problematiza cada elemento com os quais ele se vê historicamente implicado. Por isso categorias como aparência, mimeses, autonomia, sentido, tema etc. são aqui exaustivamente flexionadas, constituindo a própria matéria de sua linguagem.

Vimos que *Espelho com luz* promovia a absorção do ambiente físico, arrastando nesse processo o nosso olhar, de modo a torna-lo um significante do trabalho. Em *Tube de ferro e copo de leite* o procedimento é inverso, ainda que o espaço onde a obra se situa consista, também ele, em seu “conteúdo”.

O sentido irônico presente aí, tão próximo do *éthos* duchampiano, faz do trabalho uma máquina que ausculta seu próprio funcionamento, inscrevendo seu processo de significação na malha da cultura, não para lhe fortalecer os vínculos mas para gerar e preservar sua diferença estética. Em outras palavras, o nexo irônico denota o aspecto afirmativo e cívico da atitude vanguardista adotada por Waltercio Caldas, ao intervir e tomar partido na reconstrução do real cultural brasileiro. O auto-esclarecimento formal desses primeiros experimentos nada é senão uma exasperação de um procedimento que teve origem na arte moderna e que, ao levar-nos a indagar por sua especificidade, torna a verdade estética apreendida na experiência com as obras transparente ao seu “lugar” no campo da cultura. Esse aspecto moral expõe um desafio de caráter estrutural que vem marcar toda a produção posterior do artista.