JOÃO PAULO LEITE GUADANUCCI

ENTRE TEXTO E OBRA
Ronaldo Brito e Waltercio Caldas
(1973-1983)

São Paulo
2007

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

JOÃO PAULO LEITE GUADANUCCI

ENTRE TEXTO E OBRA
Ronaldo Brito e Waltercio Caldas
(1973-1983)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais; Área de Concentração: Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte; Linha de Pesquisa: História, Crítica e Teoria da Arte; da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Sônia Salzstein Goldberg.

São Paulo
2007

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

Banca Examinadora:

São Paulo, _____

pdfMachine - is a pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Get yours now!

"Thank you very much! I can use Acrobat Distiller or the Acrobat PDFWriter but I consider your product a lot easier to use and much preferable to Adobe's" A.Sarras - USA

RESUMO

Os objetos da dissertação *Entre texto e obra - Ronaldo Brito e Waltercio Caldas (1973-1983)* são as trajetórias do crítico de arte Ronaldo Brito e do artista Waltercio Caldas durante a década de 1970 e início da década seguinte, as intersecções entre ambas e uma parte da dinâmica da arte contemporânea brasileira do período que sofreu os impactos dessas trajetórias.

Esta dissertação propôs investigar as principais linhas de força que passaram a arte brasileira entre 1973 e 1983, e em que medida estes vetores marcaram os desdobramentos do meio artístico brasileiro a partir de então, tendo como referências os textos de Ronaldo Brito e a obra de Waltercio Caldas.

Foi possível identificar alguns aspectos que marcaram as trajetórias pesquisadas e conseqüentemente, parte do panorama da arte brasileira do período, como as relações dialéticas estabelecidas com a experiência da arte moderna, as mudanças ocorridas paralelamente ao estabelecimento de um novo contexto internacional e o fortalecimento de preocupações ligadas ao papel do mercado de arte no meio artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea; Arte brasileira; Ronaldo Brito; Waltercio Caldas; Arte no século XX

ABSTRACT

Between writings and art work – Ronaldo Brito and Waltercio Caldas (1973-1983) dissertation objects are the trajectory of Ronaldo Brito, art reviewer, and the artist Waltercio Caldas in the 70's and beginning of the 80's, the intersection between them and a part of the discussion about Brazilian contemporary art of the time that suffered the impact of these trajectories.

The proposal of this text was investigate the main power lines that crossed over Brazilian art between 1973 and 1983 and, in what measure these vectors remarked the evolution of Brazilian art environment since then, using as references Ronaldo Brito texts and Waltercio Caldas works of art.

It was possible to verify some aspects that remarked the studied trajectories and, consequently, a part of Brazilian art scene of the time as the dialectic relations settled with the modern art experience, the changes that occurred in parallel to the establishment of a new international context and the strengthen of concerns tied to the role of the art market in artistic environment.

KEY WORDS: Contemporary art; Brazilian art; Ronaldo Brito; Waltercio Caldas; Art in XX century

ENTRE TEXTO E OBRA
Ronaldo Brito e Waltercio Caldas (1973-1983)

SUMÁRIO

Introdução	7
1 - Entre <i>Malasartes</i> e <i>A Parte do Fogo</i>	14
2 - Como funciona?	48
3 - <i>Leitura silenciosa</i> e a imagem em <i>Malasartes</i>	67
4 - Gramática Ronaldo Brito?	83
5 - A década de 1970 e o moderno	101
6 - Alto design	125
7 - Os jogos de <i>Aparelhos</i>	149
8 - Determinada circulação	169
9 - Sobre o <i>Manual da Ciência Popular</i>	188
 Considerações finais	 214
 Referências bibliográficas	 215

- **uso de remissão:** os capítulos estão a todo momento remetendo-se uns aos outros, estimulando leituras transversais. Esta característica, que é menos uma escolha formal do que uma tentativa de mimetizar um determinado processo ou campo de forças, funcionará através da ferramenta da remissão (indicada, em notas de rodapé, pelo símbolo ►), pretendendo inclusive evitar uma repetição exaustiva de determinadas passagens.
- **aceitação do aspecto polissêmico do objeto:** o objeto estudado é polissêmico, nutriu-se das contradições presentes em seu contexto e foi descrito segundo algumas versões. Sua dinâmica está muitas vezes marcada pela ambigüidade. O desenvolvimento dos ensaios articula-se para acolher estas ambigüidades em sua tessitura, colocando-se à vontade para perscrutar sentidos diferentes e mesmo contraditórios.

pretende abordar a dinâmica existente entre as trajetórias individuais de ambos e suas áreas de convergência, e a inserção deste fenômeno em contextos mais amplos (incluindo outros artistas e teóricos que operaram num mesmo espaço e tempo, além de outros espaços e outros tempos). Considerando um objeto destes, com contornos pouco nítidos e pleno de movimentações internas, a maneira menos eficaz de abordá-lo seria construir um texto unívoco, cujas subdivisões tivessem a ambição de se aproximar progressivamente de uma verdade conclusiva, aos poucos desvendada. O resultado decerto seria artificial, pois buscaria localizar um objeto íntegro, sem contradições internas, à semelhança do método de investigação empregado – e o encontraria, numa vitória da rigidez do método. A alternativa escolhida é flexibilizar o método, de modo que ele adquira o maior número de articulações, as mais variadas possíveis, habilitadas a acompanhar as imprevisibilidades do objeto.

Dessa forma, o presente texto compreende nove ensaios, cada um dirigido a um determinado aspecto ou elemento do tema geral da pesquisa. Muito embora os ensaios tenham uma vocação à autonomia, eles foram organizados de acordo com uma determinada seqüência que não é aleatória, e nem exterior aos mesmos. Os ensaios pretendem se valer da posição em que se encontram no conjunto, aproveitando-se do que foi dito nos textos anteriores e preparando o terreno para os próximos. Esta seqüência caminha menos na direção de uma conclusão do que de uma sobreposição de pontos de vista, e investe na expressividade advinda da fricção entre estes. Para isso, os ensaios têm em comum as seguintes características:

- **incompletude:** cada ensaio se refere a um recorte no interior de um processo maior e visa manter no recorte a lógica do processo. Os ensaios não estão encerrados por uma configuração externa clara, dependem de outros para estabelecerem relações, embora pretendam também funcionar de forma autônoma.
- **variedade:** as estratégias de cada ensaio são diferentes: se um determinado ensaio pretende abordar uma contenda estética, o próximo pode se concentrar especificamente em um ou dois trabalhos de arte. Cada ensaio tem uma lógica própria de estruturação, e pretende abordar um aspecto distinto do mesmo foco de atenção.

disboom” (1976)¹², a realização do livro *Aparelhos* (1979)¹³ - em torno da obra de Waltercio Caldas, com texto de Ronaldo Brito - e a edição do número único de *A Parte do Fogo* (1980)¹⁴. Todos esses momentos constituem objetos desta pesquisa, bem como as conexões mais ou menos visíveis que possam ser inferidas entre eles.

A opção por não interromper a pesquisa no final da década de 1970, incluindo nela os desdobramentos que se estendem até os primeiros anos da década seguinte, leva em conta a constatação óbvia de que a divisão por décadas é apenas uma referência aproximada para a dinâmica das ações humanas. Assim, este estudo entende que a década de 1970 tem início e fim pouco precisos, independentes de datas redondas. Optamos portanto por investigar a hipótese de que os vetores característicos da arte brasileira da década de 1970 tenham permanecido ativos e predominantes até, ao menos, os anos de 1982 ou 1983. A partir daí, uma nova movimentação se impõe, à medida em que linhas de força que estavam subterrâneas passam a ganhar destaque, substituindo paulatinamente o ritmo que se observava até então. Ocioso lembrar que estas divisões revelam menos uma verdade dos fatos e mais uma escolha metodológica do presente texto, que acredita desta forma obter um acesso mais efetivo aos desdobramentos da arte brasileira que estão sendo pesquisados.

O objeto do presente estudo é arredo. Embora este texto esteja focado nas ações de Waltercio Caldas e Ronaldo Brito na década de 1970, ele

¹² BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio; RESENDE, José; ZILIO, Carlos. O boom, o pós-boom e o disboom. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

¹³ CALDAS, Waltercio. *Aparelhos*. Texto de Ronaldo Brito. Rio de Janeiro, GBM Editoria de Arte, 1979.

¹⁴ O número único de *A Parte do Fogo* tem como editores, além de Brito e Waltercio, Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr., Paulo Venancio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves e Tunga.

anterior reaparecem, como a ênfase dos trabalhos numa dimensão “conceitual” ou “intelectual”⁸ e a suposta intenção do artista em surpreender o espectador. O que parece ser uma observação nova de Brito é a suposição de que *Narrativas* seria não apenas um agrupamento de trabalhos, mas uma exposição “planejada pelo artista”⁹, na qual elementos como luz e música-ambiente seriam fundamentais na construção de uma atmosfera que condicionaria determinada recepção das obras.

A partir de 1975, a relação entre Ronaldo Brito e Waltercio Caldas, até então passível de ser descrita segundo um formato convencional de relação crítico/artista, experimentaria substancial transformação. Neste ano, Brito escreveria o texto “O espelho crítico”¹⁰ para o catálogo da exposição “A natureza dos jogos” de Waltercio Caldas, realizada no Museu de Arte de São Paulo. Pelo simples fato de fazer parte de um catálogo de exposição, esse texto já testemunha uma maior aproximação entre os dois. Afinal de contas, já não se trata de um crítico analisando uma exposição de um artista a partir de um ponto de vista externo e não envolvido, a serviço da seção cultural de um veículo de comunicação, mas de um convite feito por um artista para que o crítico se aproximasse de seu processo criativo e de algum modo tomasse parte neste processo – não é preciso lembrar que um texto presente num catálogo de exposição indica uma aposta do autor em direção à relevância do trabalho comentado; estabelece-se um compromisso intelectual entre ambos. A partir de “O espelho crítico”, a ligação entre o crítico e o artista ganha densidade, e torna-se mais instigante. Essa nova etapa na relação entre Ronaldo Brito e Waltercio Caldas permite reflexões mais complexas, e é acreditando nessas potencialidades que o presente estudo se desenvolverá.

No mesmo ano, ambos compartilhariam com outras sete pessoas¹¹ uma iniciativa significativa para o meio artístico brasileiro – a edição da revista *Malasartes*. A esta iniciativa somariam-se outros lances protagonizados pelo artista e pelo crítico, como a redação do texto “O boom, o pós-boom e o

⁸ BRITO, Ronaldo. Jogos Mentais. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº.86, p.20, 17 maio 1974.

⁹ Idem.

¹⁰ BRITO, Ronaldo. O espelho crítico. In: CALDAS, Waltercio. *Waltercio Caldas: a natureza dos jogos*. São Paulo: MASP, 1975.

¹¹ Bernardo de Vilhena, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli e Rubens Gerchman.

Por outro lado, “Racional e absurdo” refere-se à primeira exposição individual de Waltercio Caldas, intitulada *Objetos e Desenhos* e realizada no segundo semestre de 1973 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, após o artista ter participado de algumas exposições coletivas desde 1967. Em meados de 1973, Brito e Waltercio iniciavam, cada um a seu modo, intervenções culturais no meio artístico brasileiro; o texto “Racional e absurdo” marca, de uma certa forma, esses batismos.

Não se trata de um texto de fôlego, o que se reflete não apenas em sua brevidade, mas ainda em dois outros aspectos. Primeiramente, “Racional e absurdo” é um texto acomodado a uma estrutura tradicional de crítica jornalística. Organiza-se a partir de uma afirmação de caráter geral, acerca da pouca receptividade do meio de arte brasileiro a “manifestações artísticas não-retinianas”⁵, para concluir pela relevância da exposição de Waltercio Caldas:

Num país sem uma tradição surrealista eficaz, vítima de um surto de falso primitivismo que parece incurável, as manifestações artísticas não-retinianas (de acordo com o conceito de Marcel Duchamp, separando os artistas entre os que só usam a retina e os que, além dela, usam também a cabeça) são constantemente reprimidas, pelo menos no nível do mercado. Daí a importância de exposições como a de Waltercio Caldas, no MAM, até o dia 9 de setembro.⁶

Além disso, seu fôlego curto se deve também ao exíguo prazo de validade que as idéias nele contidas revelariam, já que um par de anos mais tarde, Brito já estaria defendendo idéias distintas e inclusive opostas às presentes em “Racional e absurdo” - principalmente aquelas relacionadas a uma suposta ascendência fantástica ou surrealista do trabalho de Waltercio Caldas, evocada através de comparações ao clima de “sereno pânico” dos contos do escritor argentino Jorge Luís Borges e do uso de termos como “fantástico” e “sóbrio clima mágico”⁷.

No ano seguinte, Waltercio Caldas realiza a sua segunda exposição individual – *Narrativas*, na Galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt – o que suscitaria um segundo texto de Ronaldo Brito sobre o artista: “Jogos mentais”, também publicado em *Opinião*. Alguns aspectos apontados no texto

⁵ BRITO, Ronaldo. Op. cit., 1973.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

- a trajetória artística de Waltercio Caldas, do início de sua carreira até aproximadamente a publicação de *Manual da ciência popular*¹, em 1982;
- os textos de Ronaldo Brito publicados entre 1973 e 1983, de suas primeiras incursões na arte até a publicação de “Malasartes: um depoimento pessoal”²;
- os momentos de intersecção das trajetórias de Waltercio Caldas e Ronaldo Brito durante a década de 1970 e início da década seguinte;
- os espaços existentes entre o trabalho de Waltercio Caldas e a atuação crítica de Ronaldo Brito, incluindo outros artistas e críticos que ocuparam estes espaços, constituindo parte importante do meio de arte brasileiro do período.

A aproximação entre Waltercio Caldas e Ronaldo Brito tem seu primeiro momento público em 1973, com a publicação de “Racional e Absurdo”³ no semanário *Opinião*, texto de Brito sobre a exposição que o artista apresentava no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Este texto indica um duplo batismo: por um lado, trata-se do terceiro texto publicado pelo crítico sobre artes visuais⁴ e o seu primeiro texto sobre um artista brasileiro cuja carreira ele passaria a acompanhar de perto. Só alguns meses mais tarde, Brito publicaria textos sobre outros artistas cujas produções também lhe interessariam ao longo das décadas seguintes, como Eduardo Sued, Antonio Dias, Tunga, Iole de Freitas e José Resende. Desta forma, Ronaldo Brito iniciou sua atuação pública como crítico de arte analisando especificamente o trabalho de Waltercio Caldas, e desenvolveu parte importante de suas especulações teóricas tendo o artista como uma de suas referências.

¹ CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

² BRITO, Ronaldo. Malasartes, um depoimento pessoal. *Arte em revista*, São Paulo, nº.7, ago. 1983., p. 53.

³ BRITO, Ronaldo. Racional e absurdo. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº. 41, p. 24, ago. 1973.

⁴ Quando “Racional e absurdo” foi publicado no semanário *Opinião*, em agosto de 1973, a experiência de Ronaldo Brito como crítico cultural ainda não havia completado um ano, e fazia apenas alguns meses que ele dedicava seus textos prioritariamente às artes visuais; em suas primeiras incursões jornalísticas, seu foco era a literatura, área de interesse que foi aos poucos passando para segundo plano. Antes de “Racional e absurdo”, Brito publicou dois textos sobre artes visuais, ambos no *Opinião*: um por ocasião da morte de Picasso e outro sobre uma exposição de Kozo Mio na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro.

INTRODUÇÃO

A arte brasileira da década de 1970 não tem atraído a atenção da crítica na medida de sua importância. Muitas das questões que são consideradas centrais para a discussão da arte contemporânea nos dias de hoje foram esboçadas nos anos 1970 ou tiveram neste período uma inflexão importante: a relação paradoxal entre produção artística e mercado de arte; a crescente internacionalização da arte brasileira; o questionamento do papel das instituições de arte; as conexões ambíguas entre arte e *design*; o esvaecimento das fronteiras entre produção artística e teórica etc. A despeito desses fatores, a década de 1970 tem sido abordada quase que exclusivamente através de monografias de artistas como Cildo Meireles, Waltercio Caldas, José Resende, Antonio Dias, Carmela Gross etc, mas mesmo estas monografias atravessam rapidamente o período e comentam apenas de modo passageiro o processo geral da arte brasileira nestes anos.

O presente texto tem como objeto de estudo uma parte da arte brasileira nos anos 1970, ligada à atuação do crítico Ronaldo Brito e do artista Waltercio Caldas, bem como às relações que ambos mantiveram neste período. Eles ocupam o centro desta pesquisa não apenas devido à importância e qualidade de suas intervenções no meio cultural brasileiro, mas principalmente pelo fato de haverem tomado parte em uma rede de ações que incluiu outros artistas e críticos e que resultou em diversas iniciativas coletivas e marcou posições relevantes no circuito artístico nacional. Além disso, ocuparam por diversas vezes o mesmo campo de jogo, estabelecendo um diálogo que está entre os mais profícuos do passado recente da arte brasileira, cujos desdobramentos podem ser sentidos na atualidade.

O texto *Entre texto e obra - Ronaldo Brito e Waltercio Caldas (1973-1983)* discorre sobre as trajetórias do artista Waltercio Caldas e do crítico de arte Ronaldo Brito na década de 1970 e início da década de 1980; concentra-se na relação estreita que ambos mantiveram durante este período e no contexto do qual participaram. As principais questões a serem discutidas são as seguintes:

contraditório, constituído de um lado por uma produção artística potente, que em certos momentos criara a expectativa da efetivação de uma dimensão pública para a arte contemporânea no Brasil, e de outro lado por um suporte social desconjuntado, incapaz de dar corpo a essa expectativa.

Se retomamos *Malasartes* e *A Parte do Fogo* na atualidade, é porque elas constituíram uma nova camada de entendimento da arte brasileira; a relevância dessas iniciativas é colocada à prova ao longo do tempo e está apenas em parte baseada no impacto momentâneo que tiveram, impacto esse que é impossível de ser aferido com precisão. O que cumpre apontar, por fim, é uma situação contraditória: se é verdade que um contexto pouco favorável ao mesmo tempo permitiu o surgimento dessas duas iniciativas e limitou desdobramentos mais vigorosos, é igualmente válida a hipótese de que a precariedade desse contexto torna ainda mais significativos os seus aparecimentos e mais interessantes as suas dinâmicas internas e suas relações com o entorno.

das pulsões inconscientes, dos impulsos que não domina. Por isso, o compromisso do velho-novo.⁷⁷

Se quisermos avaliar a importância de *Malasartes* e *A Parte do Fogo* no panorama artístico brasileiro entre meados da década de 1970 e início da década de 1980, devemos tomar alguns cuidados. É pouco prudente supor que essas iniciativas tiveram um impacto decisivo em nosso meio cultural, pois isto entraria em contradição com suas próprias premissas, dentre as quais constava o diagnóstico do meio cultural brasileiro como um terreno movediço, arredio a questionamentos teóricos e a trabalhos que retivessem alguma reflexividade. Esse meio teria a capacidade quase inesgotável de neutralizar quaisquer intervenções que colocassem em discussão seus mecanismos não aparentes e seus compromissos lassos, o que tornaria as intervenções de *Malasartes* e *A Parte do Fogo* um tanto paradoxais, já que se outorgavam a missão de atuar num contexto refratário a incisões minimamente categóricas.

Igualmente imprudente seria deixarmos-nos paralisar pelas opiniões que os editores de *Malasartes* e *A Parte do Fogo* tinham acerca do meio em que trabalhavam – reiterando a precariedade inelutável deste –, o que também pode ser argumentado de modo lógico: as duas publicações, assim que surgiram, modificaram em alguma medida o terreno no qual se instalaram, emprestando a ele certa densidade. O panorama da arte brasileira não é o mesmo antes e depois de *Malasartes*, por mais tênue que tenha sido a sua influência sobre ele, e essa constatação não equivale a nenhuma supervalorização da mesma; o mesmo vale para *A Parte do Fogo*. Tanto isso é verdade que *Malasartes* está a todo momento se referindo a uma tradição moderna da arte no Brasil que, por mais flácida que possa se afigurar, ainda funciona como uma referência ou, no mínimo, uma hipótese de trabalho – um caso emblemático é a reedição de *Teoria do não-objeto*⁷⁸ no número 1 de *Malasartes*, texto de Ferreira Gullar publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em 1959. Se esse texto pode ser retomado num contexto distinto do seu, é porque alguma base comum os une. *Malasartes*, longe de operar num deserto, atua sobre um tecido desigual,

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ GULLAR, Ferreira. Op. cit., 1975.

ditadura militar, anistia que só foi aprovada na medida em que se tornou “irrestrita”, ou seja, quando tornou-se ampla o bastante para contemplar também os militares que ensaiavam retirar-se do poder.

Segundo o texto de abertura de *A Parte do Fogo*, essa atmosfera de “conciliação” que marcaria uma segura – e por isso mesmo contraditória – passagem do regime ditatorial ao democrático, reverberaria no campo cultural sob os signos do consenso e da homogeneização em torno de noções abstratas e gerais como “democracia”, “povo” e “identidade cultural brasileira”⁷⁵. Tal consenso serviria como uma atualização do mecanismo de censura típico da década de 1970, agora travestido como processo “democrático”, muito embora sua tendência natural fosse a de favorecer certas vertentes do meio de arte brasileiro, precisamente aquelas que corroborassem a (re)construção de uma identidade nacional, que deveria ser encontrada “em algum passado mítico, contaminado por quinze anos de praga maldita”⁷⁶.

A Parte do Fogo entende dessa forma o cenário cultural brasileiro do início da década de 1980 e busca posicionar-se contra a homogeneização que julga estar em curso. Se essa homogeneização tem como objetivo soterrar as contradições e ambigüidades inerentes à realidade artística do país em nome de uma generalização abstrata, *A Parte do Fogo* procurará enfatizar essas contradições, alimentar essas ambigüidades – seu conteúdo verbal e imagético trabalha precisamente nesse sentido, e é assim que devemos entender seus textos refratários, pouco assertivos e suas imagens autônomas, inquietantes. Isso fica claro em determinada passagem do texto que abre a publicação:

A exigência da Comunicação – não a própria – a paradoxal exigência de empatia imediata, toda essa aflição pelo sentido, essa ânsia de que tudo faça sentido, não será uma angústia de resistência? Digamos logo, uma angústia de resistência acadêmica, um medo que se manifesta no desejo de preservar, guardar, entesourar valores. A velha recusa, o velho pânico do Novo, ou seja, do desconhecido. Um Novo imediatamente inteligível é uma contradição nos termos. O momento ininteligível do Novo – a temporária suspensão das nossas certezas – não agrada à Consciência Dominante. Esta deseja a superfície clara e imóvel do espelho para contemplar-se, reconhecer-se, duplicar-se. Rejeita, repele a inquietude

⁷⁵ A PARTE DO FOGO. Op. cit.

⁷⁶ Idem.

a de operar um desvelamento dos mecanismos de institucionalização da arte, o que acaba dando o tom para os textos e imagens que estão presentes na publicação. Nos textos, há uma opção pela clareza na exposição das idéias e um rigor na conceituação dos termos, o que trai certo apelo didático; as imagens, *grosso modo*, não valem por si - pelo contrário, funcionam como referências aos textos, rivalizando em poucos momentos com estes. Fica a impressão de que *Malasartes* quer criar um público para a discussão de arte contemporânea no Brasil, ou ao menos ampliar o público já existente, o que explicaria a opção estilística dos textos produzidos especificamente para a publicação e as escolhas de textos brasileiros e internacionais que aí são reeditados ou traduzidos.

Em *A Parte do Fogo*, conforme comentado, a motivação esclarecedora que havia caracterizado *Malasartes* praticamente desaparece: os textos se tornam ensimesmados, adquirindo uma materialidade própria oriunda de uma pesquisa formal evidente com alinguagem verbal; as reproduções fotográficas, de forte apelo visual, atraem o olhar do leitor para a polissemia de suas relações internas. Palavra e imagem relutam em se mostrar transparentes – ao invés disso retêm uma expressividade inegável que permite inúmeras abordagens, nenhuma conclusiva. Exigem enfim um compromisso demorado do espectador, sem o qual permanecem em sua recusa à comunicabilidade imediata. Enquanto *Malasartes* busca a comunicação com o leitor, *A Parte do Fogo* obstrui essa expectativa. A razão dessa mudança de estratégia pode estar, ao menos em parte, contida no texto introdutório da publicação.

Esse texto, após uma breve carta de intenções que define as conexões entre texto, imagem e produção artística que nortearão *A Parte do Fogo*, dedica a maior parte de seus esforços a questionar o modo como a produção cultural brasileira se relaciona a um novo momento político nacional, a que os editores dão o nome de “conciliação”. Esse momento político, intensificado com a chegada ao poder do General João Batista Figueiredo em 1979, notabilizou-se como o cenário no qual se desenrolaria uma abertura lenta, gradual e progressiva, através da qual se processaria a substituição do governo ditatorial militar por um regime democrático, evitando rupturas violentas que fizessem com que esse processo escapasse ao controle do próprio governo militar. Emblemática desse período foi a luta pela anistia aos perseguidos políticos da

americano Mark Rothko, mas isso não retira o foco central de *A Parte do Fogo* da relação de mão dupla entre crítico e artista.

Qual o significado do aparecimento dessa publicação apenas quatro anos após o fim de *Malasartes* e envolvendo boa parte do antigo corpo editorial desta? Porque alguns editores da primeira embarcariam numa segunda empreitada, cujas chances de viabilização são inegavelmente menores devido ao elevado grau de experimentação, a não ser pela possibilidade de efetivar em *A Parte do Fogo* projetos que não teriam se materializado em *Malasartes*? Se retornarmos ao depoimento de Ronaldo Brito sobre *Malasartes* publicado em *Arte em Revista*, é possível encontrar ao menos um indício.

O caráter analítico que está presente nos textos de *Malasartes* praticamente inexistente em *A Parte do Fogo*, que investe preferencialmente no embate expressivo com os trabalhos de arte analisados, do qual muitas vezes resulta uma certa afasia. É como se a disposição manifesta no texto introdutório da publicação, segundo a qual o objetivo de *A Parte do Fogo* seria aproximar-se dos trabalhos de arte sem enquadrá-los, fizesse com que os textos corressem em paralelo aos trabalhos, como se os textos estivessem super-protegendo estes. Será possível sugerirmos alguma interpretação que dê conta dessa mudança observada entre o temperamento dos textos de *Malasartes* e *A Parte do Fogo*? Talvez encontremos alguma pista se investigarmos o contexto que emoldurou cada uma das duas iniciativas.

Malasartes refere-se a uma situação específica, e pretende repercutir determinados vetores que seu corpo editorial julga determinantes nessa situação. Dentre esses vetores, destaca-se uma hipótese: a década de 1970 teria assistido, a partir do seu início, a uma intensificação na circulação comercial de obras de arte no Brasil, o que no entanto não teria influido na formação de um mercado de arte no país. Dessa maneira, a arte contemporânea brasileira experimental, nesse período, uma condição paradoxal: muito embora tivesse que encarar a sua inelutável condição de mercadoria, o trabalho de arte estaria ligado a um mercado de arte precário, pouco estruturado, que não se configurava com densidade suficiente para estabelecer um atrito mínimo com as obras que faz circular – esta é ao menos o diagnóstico de parte do corpo editorial da revista, especialmente de Ronaldo Brito. Num contexto como este, a estratégia adotada por *Malasartes* parece ser

distanciada, ligada a premissa de que o texto pode extrair de uma determinada obra reflexões mais amplas, que tangenciam questões sobre a natureza da arte. Não surpreende que estejamos falando de uma coletânea de trechos do texto que Brito havia escrito no livro *Aparelhos*, de Waltercio Caldas, publicado no ano anterior, e não de um texto escrito especialmente para *A Parte do Fogo*. Em seu espaço original, ele funcionara como uma plataforma de idéias que buscava pensar o trabalho do artista carioca em relação a um contexto artístico maior; transcrito em partes para a publicação de 1980 - esquartejado - essa veia reflexiva fica atenuada, uma vez que o encadeamento das idéias é perdido e os argumentos do crítico adquirem o inesperado tom de aforismo, talvez contrabandeado das reproduções fotográficas dos trabalhos de Waltercio. A materialidade do texto de Brito torna-se outra: seu poder crítico passa a negociar o espaço com aspectos quase-poéticos que pareciam represados em *Aparelhos*: "...Aparelhos miméticos com defeito, disfuncionam."⁷⁴

A Parte do Fogo representa, em certo sentido, um desdobramento de *Malasartes*: quatro dos nove editores desta – José Resende, Cildo Meireles, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas – participam do único número de *A Parte do Fogo*, junto com outros quatro críticos e um artista: Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Rodrigo Naves, João Moura Jr. e Tunga. As publicações guardam semelhanças, mas parecem divergir num ponto fundamental: enquanto *Malasartes* procura equacionar textos históricos, críticos e teóricos - cujo foco *grosso modo* é o circuito de arte contemporânea e as diversas instâncias que o compõem - com a apresentação de trabalhos de artistas contemporâneos, *A Parte do Fogo* faz uma opção assertiva pela aproximação efetiva aos trabalhos de arte, obedecendo a uma forma praticamente constante: cada um dos quatro críticos de arte comenta a obra de um dos quatro artistas. Além disso, a publicação traz em seu número único traduções de textos de autoria do escritor francês Maurice Blanchot e do pintor norte-

⁷⁴ BRITO, Ronaldo. A PARTE DO FOGO. Rio de Janeiro, nº.1, mar. 1980.

Essa manobra já havia sido comentada por ocasião de seu aparecimento em *Malasartes*: a criação de um contexto - gráfico - que sugerisse ao leitor uma conexão entre a obra de determinado artista brasileiro com o trabalho de um artista de projeção internacional; em *Malasartes*, isto ocorrera entre Cildo Meireles e Joseph Kosuth, cujos textos são publicados de modo quase consecutivo no número inicial da revista. O que deve ser apontado é que em nenhum momento essa aproximação desfavorece a arte contemporânea brasileira – pelo contrário, os trabalhos de Cildo Meireles em *Malasartes*, assim como a obra de José Resende em *A Parte do Fogo*, são evocados com potência e em igualdade com os artistas estrangeiros (no caso, Kosuth e Serra, respectivamente). Esse fato nos permite inferir que a escala da discussão da arte tende a se estabelecer, na passagem para a década de 1980, em sua dimensão global, na medida em que os artistas referem-se a questões que estão presentes no meio internacional, mas dão a elas, no entanto encaminhamentos locais.

O página que abriga a parceria Cildo Meireles / Paulo Venancio Filho leva as principais características de *A Parte do Fogo* ao paroxismo: as sete reproduções gráficas do trabalho *O Sermão da Montanha – Fiat Lux* são visualmente generosas e investem nas possibilidades de que a fotografia dispõe para dar conta de um evento temporal; o texto de Venâncio, por sua vez, assume a forma paradoxal do “poema descritivo”, cujo ritmo tenta mimetizar a tensão que a situação criada por Cildo Meireles estabeleceria; não faz propriamente uma leitura do trabalho, mas propõe uma tradução deste para outra linguagem, igualmente autônoma; não há idéias a serem defendidas, relações não são feitas. O que ocorre de fato é uma parceria, imagem e texto contando histórias análogas segundo suas gramáticas específicas.

Talvez o texto de Ronaldo Brito acerca do trabalho de Waltercio Caldas constitua um esforço um pouco distinto daqueles observados nos outros três casos: aqui, o crítico investe na possibilidade da análise minimamente

⁷³ Idem.

palavra. Esta identidade está antes de qualquer palavra ou imagem, ela constitui a linguagem, o embate real, A Parte do Fogo.⁶⁹

Essa condição está presente de modo enfático na parceria entre Tunga e Paulo Sergio Duarte mas pode ser encontrada também nos outros três pares que aparecem na publicação: a estrutura é semelhante e enfatiza a irredutibilidade da imagem ao texto e as materialidades específicas de ambos. O texto em que Rodrigo Naves aborda o trabalho de José Resende, mais especificamente a grande obra horizontal presente na Praça da Sé⁷⁰, transita basicamente pelo mesmo caminho. Há a dúvida em relação às possibilidades do texto em face de um trabalho ensimesmado, mudo, que apenas “está lá. Irremediavelmente lá.”⁷¹ Sua visualidade, equívoca, escaparia às pretensões lingüísticas do olho que a faz visão – tal caráter equívoco furta do trabalho o sentido e reforça neste uma materialidade própria e intraduzível. Naves tenta imprimir esse impasse à própria forma do texto – recorre, entre outros, ao paradoxo:

Ele está lá. Ele está onde não se está. Onde não se pode estar (por uma prosaica lei de Newton?).⁷²

Mas o trabalho de José Resende está em algum lugar; aliás, trata-se de um lugar bem específico: a Praça da Sé, no centro de São Paulo. O próprio Naves reconhece que “ele é o outro da paisagem, estranho ao circuito urbano”. É nesse ponto que o texto encontra um parâmetro - a cidade – em relação ao qual a obra irá trabalhar para operar sua diferenciação. Rodrigo Naves comenta o trabalho de Resende com expressões que parecem conectar este à obra de Richard Serra; talvez por isso, o escultor norte-americano tenha o seu trabalho *Bloco de Berlim para Charles Chaplin* reproduzido na última página de *A Parte do Fogo*:

O trabalho não quer entrar no fluxo do discurso da cidade, e põe toda a sua inteligência em mobilizar condições para isso. Reinvidicar sua especificidade (...)⁷³

⁶⁹ A PARTE DO FOGO. Op. cit.

⁷⁰ O trabalho de José Resende comentado por Rodrigo Naves, sem título, foi a primeira obra do escultor a ser instalada em lugar público: a Praça da Sé, em São Paulo, em 1979. É feito com concreto pigmentado de preto e aço corten, e tem as seguintes medidas: 400x1400x30cm.

⁷¹ NAVES, Rodrigo. A PARTE DO FOGO. Rio de Janeiro, nº. 1, mar. 1980.

⁷² Idem.

modo análogo aos grafismos do desenho de Tunga: ambos ocupam a metade superior da “parede” sobre a qual se apoiam as *Pálpebras*, como se estivessem de fato desenhados nessa parede. Não há texto e imagem, mas um único evento, simultâneo a si mesmo. A prosa de Paulo Sergio Duarte duvida de sua potência esclarecedora desde o início:

Mostrar, quase demonstrando, que a ignorância nem sequer imita.

A descrição nem sequer copia uma aparência, não alcança a mímese da tendência, não prolonga um movimento íntimo.

A ignorância tem que desconhecer os sentidos do trabalho porque estes habitam os extremos⁶⁷.

Trata-se, obliquamente, de um texto sobre a impossibilidade do texto analítico, que, a partir dessa constatação, entrega-se à surda batalha dos materiais:

E nesse momento algo atrai: O magnetismo de suas partes, seus detalhes, seus sentidos, aranha, luzes, borracha, música, chumbo, tempo, mosca, não são fragmentos de empiria.⁶⁸

A imagem se impõe ao texto, o subjuga e dilareça qualquer intenção de cunho iluminista, que intentasse impor ordem verbal à heterogeneidade de materiais e vontades que habita o trabalho de Tunga. Talvez por isso, apareçam em caixa alta os nomes do artista e do crítico, como se a página em questão fosse efetivamente resultado de uma parceria: TUNGA/PAULO SERGIO DUARTE. Nesse contexto, é natural que o texto de Paulo Sergio torne-se mais e mais construção autônoma do texto, plena de figuras de linguagem e de jogos de ritmo e sons. No final, já se trata de uma poesia no sentido literal/literário, para a qual a imagem de Tunga serve como anteparo. É provavelmente sobre isso que a introdução de *A Parte do Fogo* discorria em certo momento:

Aqui a diferença dos trabalhos elimina a proximidade como índice de identidade imediata. É a aparente distância, essa proximidade distante, que os identifica. Imagens e textos. Espécie de aliados incomuns: unidos pela diferença. Uma identidade em que cada palavra, cada imagem, faz o mesmo percurso por vias diferentes. Aqui, a palavra não descreve a imagem, é uma imagem. E a imagem por si escreve sua

⁶⁷ DUARTE, Paulo Sergio. A PARTE DO FOGO. Rio de Janeiro, nº.1, mar. 1980.

⁶⁸ Idem.

Provavelmente por isso a publicação se apresente como *poster*, cujo tamanho imenso – cerca de 61 x 45 cm – torna difícil a leitura dos textos, ou ao menos estabelece uma proximidade estranha entre autor e leitor que põe em xeque qualquer idéia de distanciamento crítico. Por outro lado, essa área de impressão pouco usual revela-se inesperadamente tributária do desejo de constituição de um espaço público para o debate de idéias, na medida em que mimetiza a beligerância de alguns manifestos artísticos de início e meados do século XX, cuja expressão gráfica funcionaria como catalisadora das idéias neles contidas. Finalmente, a forma do *poster* favorece as imagens, o que distingue inegavelmente *A Parte do Fogo* de *Malasartes*. Na publicação surgida em 1975, as imagens têm, *grosso modo*, um papel subalterno, o que fica claro pela escala e forma como se relacionam com os textos, servindo quase sempre como “ilustração” da escrita⁶⁵. Outro expediente comum em *Malasartes* é a justaposição de diversas imagens fotográficas numa mesma página, relativizando a autonomia destas e limitando seu efeito sobre o leitor.

Em *A Parte do Fogo* ocorre justamente o contrário: a escala monumental das reproduções fotográficas avança sobre os textos e sobre o leitor. Seja o que for que estivermos vendo – a reprodução de um trabalho já existente ou, como diz o texto introdutório já citado, “outro trabalho”⁶⁶ – as imagens apresentam-se generosamente ao olhar do leitor, mostrando detalhes que talvez só fossem visíveis num embate direto com as obras. Revelam-se de fato irredutíveis aos textos, e estes parecem compreender essa condição, já que evitam uma abordagem distanciada, normatizadora, para se dissolverem na ambigüidade das imagens. Tomemos como exemplo a página em que Paulo Sergio Duarte e Tunga formam a sua parceria: uma grande reprodução fotográfica do trabalho *Pálpebras* (1979) mescla-se aos grafismos de um desenho do artista do mesmo ano, pertencente à série *Cenas Brasileiras*. A junção desses dois trabalhos, ou melhor, de suas reproduções, cria um terceiro objeto, immanentemente gráfico, cujas dimensões coincidem com as dimensões da página impressa. Não se estabelece em nenhum momento a distância entre a imagem e o texto que seria necessária para uma abordagem crítica “desinteressada”. Pelo contrário, o texto de Paulo Sergio Duarte funciona de

⁶⁵ ► Capítulo 3 – “*Leitura silenciosa e a imagem em Malasartes*”

⁶⁶ A PARTE DO FOGO. Op. cit.

O fato de “pegar” de imediato tornou, paradoxalmente, a existência da revista difícil – logo apareceu a decisão, a inesperada decisão do que fazer com ela. Cumprido o seu papel inicial – em torno do qual todos se agruparam –, impôs-se a necessidade de redefinir o projeto. E havia vários deles, dois dos quais se materializaram, antagônicos.

Um dos projetos gostaria de repotencializar o veículo, torná-lo um fluxo de informações culturais amplas. O outro preferia radicalizá-lo, transformá-lo em algo mais próximo a um contexto produtivo, artístico e teórico. Este redator militava pelo segundo projeto. O importante, o que acabou sendo crucial, foi que os dois pareciam, então, excludentes entre si.⁶²

É provável que a divisão que assolava o corpo editorial de *Malasartes*, alegada no depoimento de Ronaldo Brito, nos ajude a entender o aparecimento de *A Parte do Fogo* como uma espécie de desdobramento daquela. Se é verdade que havia em *Malasartes* dois “projetos antagônicos”, sendo que “um dos projetos gostaria de repotencializar o veículo, torná-lo um fluxo de informações culturais amplas” enquanto “o outro preferia radicalizá-lo, transformá-lo em algo mais próximo a um contexto produtivo, artístico e teórico”⁶³, é bastante provável que esse segundo projeto, pelo qual Brito militava, constituísse o embrião de *A Parte do Fogo*.

De fato, não há dúvidas de que *A Parte do Fogo* busca se aproximar dos trabalhos de arte: a diferença principal em relação à *Malasartes* é o fato de que essa aproximação obedece a uma estrutura que, embora bastante comum no universo das artes plásticas, fora pouco explorada pela publicação anterior: o embate direto crítico-obra, expresso através de um texto cuja intenção analítica mede forças com o que poderíamos denominar pesquisa de linguagem do texto. Não tendo havido outros números, não podemos saber se essa forma de aproximação à produção artística viria a constituir um programa.

Mas se não temos continuidade, *A Parte do Fogo* nos oferece uma longa carta de intenções abrindo o seu número único. Segundo esta:

A Parte do Fogo é um espaço em que trabalhos vão agir. Não se trata de transportá-los simplesmente para a folha de papel impressa. Assim como o desenho de um cachimbo não é um cachimbo, os trabalhos aqui presentes são outro trabalho, *A Parte do Fogo*.⁶⁴

⁶² BRITO. Op. cit., 1983, p.53.

⁶³ Idem, ibidem.

⁶⁴ A PARTE DO FOGO. Rio de Janeiro, nº.1, mar. 1980.

à frente, temos a reedição do texto “Introdução a Volpi”⁵⁸, de Mario Pedrosa, escrito no mesmo ano que “Teoria do não-objeto” – ambos, artista e crítico, ligados de modo lateral ao movimento neoconcreto. É, no entanto, no terceiro número de *Malasartes* que a referência ao movimento ganha maior destaque, com a publicação da parte inicial do texto *Neoconcretismo*, de Ronaldo Brito⁵⁹. O cabeçalho do texto deixa claro a importância do tema:

Momento de ruptura das vanguardas construtivas brasileiras, abertura experimental para a arte dos anos 60 e 70, o Neoconcretismo é um dos temas mais importantes a serem elucidados tendo em vista o processo de produção da arte contemporânea no Brasil.⁶⁰

Recentemente, Ronaldo Brito reiteraria o quanto o momento dominado pelo neoconcreto e seus desdobramentos constituiu-se em base para sua ação como crítico de arte:

É claro que o meu esforço era justamente dar uma visibilidade pública às artes plásticas, mesmo por que eu compreendia este processo como sendo de fato a vanguarda da nossa cultura, muito mais do que qualquer outra manifestação, em qualquer campo: aquela junção de Sergio Camargo, Lygia Clark, Amílcar de Castro, Weissmann, na época o Sued já estava produzindo, Mira Schendel - e tinha um passado com Volpi, Da Costa... Enfim, aquilo tudo tinha uma riqueza inigualável, apesar da alta qualidade da poesia brasileira, mas eram poucas figuras, esporádicas. A arte tinha sido de fato o grande laboratório moderno do Brasil. E ao mesmo tempo também invisível.⁶¹

O depoimento de Ronaldo Brito para *Arte em revista* sobre *Malasartes* nos permite inferir uma relação entre esta e *A Parte do Fogo*, a partir do trecho a seguir:

⁵⁸ PEDROSA, Mario. Introdução a Volpi. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº.2, p. 32-33, 1975-76.

⁵⁹ BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 3, p. 9-13, abr.-jun. 1976. O texto integral seria publicado apenas em 1985. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

⁶⁰ MALASARTES. Op. cit., 1976, p. 9.

⁶¹ Entrevista concedida por Ronaldo Brito ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro.

ambiental - ‘desenho’ no impasse”⁵⁴, escrito por Lina Bo Bardi em 1975 e que pode ser lido como uma atualização e adaptação do assunto para o contexto nacional.

O interesse que *Malasartes* mostra em relação à movimentação artística internacional não desvia a atenção do corpo editorial do passado recente da arte brasileira. Há uma referência que surge com persistência em *Malasartes*, e confirma esse interesse: o movimento neoconcreto e suas reverberações parecem representar, na visão da revista, o parâmetro artístico nacional que o modernismo não foi capaz de constituir. O primeiro texto brasileiro de importância histórica a ser reeditado em suas páginas é “Teoria do não-objeto”⁵⁵, escrito por Ferreira Gullar em 1959 e saudado por *Malasartes* como “uma das mais inteligentes produções teóricas da arte brasileira”⁵⁶. “Teoria do não-objeto” é um texto-chave para a compreensão do movimento neoconcreto; oferece uma leitura dos trabalhos de final da década de 1950 de Lygia Clark, Amílcar de Castro, Franz Weismann, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão e Décio Vieira (são estes os artistas citados por Gullar) - leitura essa que procura situá-los em relação a seus antecedentes modernos europeus, fazendo essa conexão segundo um ponto de vista novo, influenciado pela fenomenologia. Cabe lembrar que o texto havia sido originalmente publicado em 1959 num meio de comunicação de grande circulação no Rio de Janeiro, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (com a ousada e notória diagramação de Amílcar de Castro, também reproduzida em *Malasartes*), o que conferiu grande alcance ao mesmo.

No número seguinte, a referência ao movimento neoconcreto retorna, mas de maneira indireta: duas páginas são dedicadas ao trabalho *Eat me – a gula ou a luxúria*⁵⁷, projeto para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de autoria de Lygia Pape, das principais artistas ligadas ao neoconcretismo; mais

⁵⁴ BARDI, Lina Bo. Planejamento ambiental – “desenho” no impasse. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.2, p.4-7, dez-fev, 1975-76.

⁵⁵ GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.1, p. 26-7, set.-nov. 1975.

⁵⁶ MALASARTES. Op. cit., 1975, p. 26.

⁵⁷ MALASARTES, Rio de Janeiro, nº.2, p. 22-3, dez-fev, 1975-76.

que o corpo editorial de *Malasartes* parece ter como objetivo é a apresentação de uma polaridade radical, cujos extremos delimitariam um espectro de posturas possíveis a respeito da arte contemporânea: de um lado, uma visão lógico-lingüística da arte, auto-referencial e tautológica, que sustenta que a única possibilidade da arte é manter-se rigorosamente dentro de seus limites, sem veicular “quaisquer informações sobre outra coisa”⁴⁹; de outro, uma postura agressiva quanto ao arcabouço institucional da arte, que defende a implosão não apenas deste mas da própria figura do artista como uma profissão e a dissolução de suas particularidades no barulho do mundo.

Malasartes toma partido nessa contenda? Aparentemente não; seus editores preferem transitar entre esses extremos, colocá-los na berlinda, evitando adotar as prescrições assertivas de um e de outro. Poderíamos dizer que há um sentido iluminista, quase-pedagógico, na publicação desses dois textos, na medida em que eles constituiriam, qual dois pontos de apoio distantes entre si, uma base firme que oferecesse uma idéia do campo de batalhas que marcava a arte contemporânea internacional de então.

A revista traz outras três traduções em suas edições, cujos assuntos de alguma maneira repercutem no conjunto-universo de *Malasartes*: “O problema do provincianismo”⁵⁰, de Terry Smith, discutindo “os percursos e dilemas dos circuitos locais de arte diante da supremacia de Nova Iorque”⁵¹ (apesar do texto fazer um estudo de caso australiano, está em sintonia com a preocupação da revista em investigar as contradições na relação entre arte nacional / arte internacional); “A Arte e o Sistema da Arte”⁵², texto escrito por Achille Bonito Oliva, que discute os paradoxos da relação entre produção artística, público e mercado de arte, tema preferencial de *Malasartes*; e “Arte/Design”⁵³, de autoria de Marc Le Bot, que explicita o caráter ambíguo que marcou as relações entre as vanguardas artísticas do início do século e o modo de produção capitalista, tendo como uma de suas conseqüências o desenvolvimento do design moderno – sobre essa questão, *Malasartes* publicaria também “Planejamento

⁴⁹ KOSUTH. Op. cit., p. 11.

⁵⁰ SMITH, Terry. O problema do provincianismo. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.1, p.30-32, set.-nov. 1975.

⁵¹ Idem, p. 30.

⁵² OLIVA, Achille Bonito. A arte e o sistema da arte. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.2, p.24-26, dez-fev, 1975-76.

⁵³ LE BOT, Marc. Arte/design. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 3, p. 20-24, abr.-jun. 1976.

No terceiro número de *Malasartes*, aparece a tradução de “A educação do a-artista”⁴⁶, texto de 1969 de Allan Kaprow de caráter combativo, ainda imerso na atmosfera dos acontecimentos da primavera de 1968. O texto procura apontar as limitações expressivas e comunicativas das ações consideradas artísticas num mundo dominado pelos efeitos espetaculares da tecnologia e da cultura de massa, condenando veementemente a insistência dos artistas em permanecer no território da arte a despeito dessa situação, mesmo quando suas ações simulam uma excursão extra-muros.

Em seu conjunto, o texto é caracterizado por uma prosa enérgica e provocativa, que mistura apologia tecnológica e iconoclastia. Kaprow desafia uma série de referências do mundo da arte (George Brecht, Bem Vautier, Joseph Kosuth, Max Neuhaus, Dennis Oppenheim, Michael Heizer etc), sempre em comparação desprivilegiada a ícones das décadas de 1960 e 1970 (Centro Espacial de Houston, Apolo 11, video-tapes, Las Vegas, supermercado, testes de mísseis etc). Um dos inúmeros alvos de Kaprow, talvez o preferencial, é claramente o “fazedor de conceitos Joseph Kosuth”⁴⁷ e seu conceito tautológico da arte:

Estando a realidade comum tão brilhantemente iluminada, qualquer um que se proponha a criar algo irá sofrer uma comparação impossível de vencer entre o que fizer e os seus equivalentes supervividos no mundo em torno.

Pretender estar fora desse grande circo é impossível. Artistas que fazem ARTE podem conseguir evitar, à custa de muitas declarações, que seu trabalho não seja comparado diretamente com a vida real; mas não conseguem evitar o confronto com os não-artistas. E desde que a não-arte deriva sua frágil inspiração de tudo exceto arte, ou seja, diretamente da “vida”, a comparação entre a ARTE-arte e a vida será feita de qualquer maneira.⁴⁸

É de se esperar que indaguemos qual o objetivo de *Malasartes* ao publicar traduções de textos de dois artistas cujas posições são tão explicitamente opostas, ainda mais quando nos damos conta de que são os dois únicos textos escritos por artistas estrangeiros a surgir em suas páginas. Para além da importância de Kosuth, Kaprow e seus respectivos escritos, o

⁴⁶ KAPROW, Allan. A educação do a-artista. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 3, p. 34-36, abr.-jun. 1976.

⁴⁷ Idem, p.35.

⁴⁸ Idem, ibidem.

exatamente com os trabalhos da série *Inserções em circuitos ideológicos*; nessa exposição, a arte brasileira experimenta a sensação incomum de ocupar um espaço vis à vis com a produção de arte contemporânea internacional, na qual estão inseridos os trabalhos de Joseph Kosuth. Cildo e Kosuth propõe encaminhamentos distintos para a arte contemporânea, em face dos dilemas que ela parece enfrentar na segunda metade da década de 1960. Kosuth é claro em “Arte depois da filosofia”:

As obras de arte são proposições analíticas, isto é, se observadas dentro de seu contexto – como arte – não veiculam quaisquer informações sobre outra coisa. (...) As proposições de arte não são factuais, mas lingüísticas em caráter, ou seja, não descrevem o comportamento de objetos físicos ou mentais, mas exprimem definições de arte ou as conseqüências formais dessas definições. Como conseqüência, podemos dizer que a arte funciona em uma lógica.⁴⁵

Não parece difícil observar que, denominemos ou não as *Inserções em circuitos ideológicos* como arte conceitual, arte processual ou algo do gênero, o trabalho de Cildo Meireles desafia frontalmente a definição de arte preconizada por Kosuth. As *Inserções em circuitos ideológicos* fazem questão de veicular informações sobre assuntos “extra-artísticos” (“proposições sintéticas”, segundo o conceito kantiano usado por Kosuth), já que utilizam-se de circuitos de objetos existentes numa sociedade de consumo para veicular mensagens de cunho explicitamente político, como “Quem matou Herzog?” ou a receita para a confecção de um coquetel Molotov.

Ao aproximar o texto de Kosuth de *Inserções em circuitos ideológicos*, *Malasartes* opera uma provocação, mesmo que involuntária – após traduzir e expor de maneira generosa as idéias do artista norte-americano acerca da arte, a revista mostra reproduções de trabalhos que, enfrentando dilemas análogos, sugerem respostas diametralmente opostas – e revela uma inesperada auto-confiança, já que se sente à vontade para contrapor, sem quaisquer mediações, a produção artística de um de seus editores à formulação teórico-prática de um artista que representa um dos desdobramentos mais polêmicos e influentes na discussão de arte contemporânea internacional da época.

⁴⁵ KOSUTH. Op. cit., p.11.

Quando Ronaldo Brito se refere ao “contexto produtivo”⁴¹ de *Malasartes*, obviamente não está falando apenas dos trabalhos feitos pelos editores-artistas da revistas e pelos trabalhos apresentados nas diversas seções da mesma. Há toda uma série de referências mais ou menos importantes que aparecem nos três números da revista, seja na forma de reproduções fotográficas, seja na forma de textos, seja na forma de referências implícitas. Essas referências, nacionais e estrangeiras, constituem um solo de fixação de *Malasartes*, e devem ser investigadas.

As traduções presentes na revista evidenciam o interesse de seus editores pela discussão de arte contemporânea internacional. Dois desses textos traduzidos têm como autores figuras-chave da arte norte-americana nas décadas de 1960 e 1970: Joseph Kosuth e Allan Kaprow. Do primeiro, *Malasartes* publica a primeira versão em português de “Art after Philosophy”⁴² - principal texto do artista, que viria a balizar uma das vertentes centrais da arte conceitual, ligada a um entendimento exclusivamente lingüístico das possibilidades da arte na contemporaneidade. Para além do ineditismo do texto no contexto brasileiro, há mais um aspecto que confere importância à presença de Kosuth no número inicial de *Malasartes*: a sugestão de uma contenda artística, que opõe o artista norte-americano a um dos editores da publicação.

O texto que sucede a tradução de “Art after Philosophy” é o já citado “Quem se desloca recebe quem pede tem preferência”⁴³, coletânea de pequenos textos e reproduções de trabalhos do panorama artístico brasileiro, cuja seleção ficara a cargo do editor-artista Cildo Meireles. Entre os trabalhos selecionados, destaca-se a série *Inserções em circuitos ideológicos*, de autoria do próprio Cildo, única intervenção de “Quem se desloca ...” a ocupar uma página inteira. O contraste com o texto de Kosuth fica evidente: Cildo Meireles é um dos artistas brasileiros a participar da exposição *Information*⁴⁴, realizada em 1970 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, reunindo experimentações artísticas ligadas à então recém-surgida arte conceitual,

⁴¹ BRITO. Op. cit., 1983, p.53.

⁴² KOSUTH, Joseph. Arte depois da Filosofia. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 1, p.10-13, set.-nov. 1975.

⁴³ MEIRELES. Op. cit., p. 15.

⁴⁴ Ver nota 16.

a publicação: fotos e palavras parecem se espalhar seguindo uma razão orgânica, desrespeitando a sobriedade gráfica predominante em *Malasartes*³⁶. O resultado é uma miríade de manifestações imagéticas e verbais que favorecem a mistura e a confusão, aparentando uma luta pela liberdade no universo gráfico esquadrinhado da revista.

O número inicial de *Malasartes*, como se vê, é pródigo na apresentação de polaridades. A presente ambivalência, relacionada ao contexto produtivo que baliza a revista, opõe de um lado uma produção de caráter lógico, cerebral, com formalização rigorosa e parcimoniosa, e de outro trabalhos de elevado teor confessional e comportamental, marcados por altas doses de expressividade e contrastes violentos. *Malasartes* é um e outro: seus números subsequentes provam isso. No número 2, por exemplo, temos dois ensaios fotográficos que encenam uma polaridade análoga: ao rigor formal com o qual são apresentadas as imagens de Miguel Rio Branco que compõem o ensaio *Satélites*³⁷, contrapõe-se a “reportagem fotográfica” de Carlos Vergara, intitulada “Lê Lê Ô Cacique é o bom...”³⁸, repleta de movimento, ritmo e energia. No número 3, o fenômeno se repete: logo após os sóbrios enigmas lingüísticos de Mario Ishikawa, surge uma página assinada pelo poeta Chacal³⁹, anunciando o lançamento de “Artimanha”, evento-performance ligado à poesia marginal carioca:

Artimanha se faz com artifício e artimanha
artefato plástico
pernas palcos e vedetes
chicletes chacretes
folia
artimanha é comício na cinelândia na central
é perigosíssimo
é o início do fim de tudo
é o nada incrementado
é um bolo confeitado
enfeitiçado⁴⁰

³⁶ ► Capítulo 3 – “*Leitura silenciosa e a imagem em Malasartes*”

³⁷ RIO BRANCO, Miguel. *Satélites*. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.2, p.15-17, dez-fev, 1975-76.

³⁸ VERGARA, Carlos. *Cacique de Ramos*. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.2, p.27-31, dez-fev, 1975-76.

³⁹ CHACAL. *Artimanha: ardil, artifício, astúcia*. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 3, p. 32, abr.-jun. 1976.

⁴⁰ Idem.

certamente presentes na *Leitura Silenciosa* de Waltercio Caldas³³, e reaparecem em alguns momentos posteriores de *Malasartes*, como no artigo *Mario Ishikawa*³⁴, que traz reproduções da obra predominantemente gráfica do artista.

Já em “Quem se desloca recebe quem pede tem preferência”, o tom que predomina é outro. O texto de Guilherme Vaz, presente nessa seção, é claro quanto a isso:

Entre os anos 1969/1972... alguns artistas desenvolveram no Rio (ponto apenas central de suas ações) trabalhos em torno de uma alta intensidade. Existe uma lei natural que diz que, para haver fusão entre elementos extremamente diferentes, é necessária uma temperatura ambiente altíssima. É possível que isto também ocorra nos fenômenos da percepção. Em altas temperaturas as categorias, os elementos, são checados em sua intensidade. Um artista plástico transforma-se em músico (Cildo Meireles: compacto Caraxia 1970) ou um músico em artista plástico (Guilherme Vaz: Objetos Quentes 1969). Nada em tudo (Tereza Simões: telas brancas 1970), crítica de arte em arte (Frederico Moraes: Exposição Nova Crítica sobre Exposição Agnus Dei 1970), percursos em “trabalhos” (Luis Alphonsus: Tunel 1969), lixo em linguagem (Barrio 1969) (...) Hoje esta energia e a maioria dos artistas que a habitavam estão dispersados.³⁵

O texto, de 1975, faz o elogio de valores opostos àqueles presentes no texto de Carlos Zílio, que podem ser sintetizados em expressões como “altas temperaturas”, “alta intensidade e “energia”. O aspecto volitivo, que segundo o texto teria desaparecido do panorama artístico carioca, parece ter deixado saudades no autor do trecho citado. De qualquer modo, “Quem se desloca recebe quem pede tem preferência” é pleno de trabalhos que trafegam num ambiente de alta intensidade: os fotogramas que mostram Artur Barrio beijando uma superfície transparente; os trechos de diálogos de Vicente Pereira, cheios de referências à violência e ao sexo; o depoimento de Tunga, no qual o artista declara que “o campo de ação do meu trabalho é o desejo”; as fotografias de Luiz Fonseca evocando o imaginário “jaqueta de couro / óculos escuros”, de clara conotação homossexual. A própria diagramação dos textos e imagens nas páginas de *Malasartes* desobedece ao rigor e à limpeza que caracterizam

³³ CALDAS, Waltercio. *Leitura Silenciosa*. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n°. 1, p.8-9, set.-nov. 1975. ►Capítulo 3 – “*Leitura silenciosa* e a imagem em *Malasartes*”

³⁴ MARIO ISHIKAWA. *Malasartes*, Rio de Janeiro, n°. 3, p. 30-31, abr.-jun. 1976.

³⁵ VAZ, Guilherme. Pequena notícia meteorológica. In: MEIRELES. Op. cit., p. 14.

Malasartes apresenta trabalhos de artes visuais em seus três números. Não seria insensato tomar esses trabalhos como um indício dos tipos de produção artística que interessam à publicação. Alguns artistas mereceram uma atenção especial, que se explicita na forma de uma seção dedicada individualmente a determinada produção. Em seu número 1, a revista traz o trabalho *Leitura Silenciosa*, de Waltercio Caldas, e dedica outras duas páginas para à produção recente de Carlos Zílio, acompanhada de texto produzido pelo artista; além disso, há uma seção denominada “Quem se desloca recebe quem pede tem preferência”³¹, organizada por Cildo Meireles e com reproduções de trabalhos e textos de Raymundo Collares, Guilherme Vaz, do próprio Cildo Meireles, Tunga, Claudio Paiva, Vicente Pereira, Umberto Costa Barros, Teresa Simões, Alfredo Fontes, Artur Barrio, Luiz Alphonsus e Luiz Fonseca. Podemos encontrar já nesse primeiro número uma espécie de polaridade, que se desdobrará nos números seguintes.

Os espaços ocupados por Waltercio Caldas e Carlos Zílio são - a despeito das diferenças importantes entre ambos e aproveitando a sugestão do título do primeiro – “silenciosos”, aparentemente ligados a um temperamento lógico e impessoal. Podemos pensá-los levando em conta o texto de Carlos Zílio que acompanham as imagens do seu trabalho:

Alguns componentes básicos são importantes de se destacar. Há uma tentativa de romper com o fetichismo que separa o trabalho de arte do espectador. Nesse sentido foram dados elementos que lhe possibilitem uma reflexão mais direta, através principalmente, da explicitação do código. São diversos os meios utilizados. Acreditamos que não existem suportes mais ou menos contemporâneos em si. A questão é não deixar que sejam manipulados pelo circuito. Não existem cores, bastam o preto e o branco. As idéias são representadas pelos elementos suficientes à sua concretização. Deste modo, estabelecemos uma relação direta entre o real, a reflexão e a economia de meios na representação. A realidade não comporta o supérfluo.³²

Explicitação do código, ausência de cores, ênfase no aspecto reflexivo, economia de meios. Essas características, evocadas no texto de Zílio, estão

³¹ MEIRELES, Cildo. Quem se desloca recebe quem pede tem preferência. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.1, p. 14-19, set.-nov. 1975.

³² ZÍLIO, Carlos. Carlos Zílio. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 1, p. 28, set.-nov. 1975.

crença nas reais possibilidades da arte em efetivar uma ação política no mundo e lograr alguma eficiência para além das fronteiras da arte. A origem militar da palavra vanguarda deixa claro a opção pelo enfrentamento imediato e a confiança na eficácia desse gesto.

A comparação entre reflexões produzidas a partir de terrenos distintos como os das artes visuais e da poesia pode incorrer em certas dificuldades, oriundas do fato de que a poesia ocupou sempre no contexto brasileiro uma posição quase clandestina, mesmo quando comparada à falta de estruturação do meio de artes visuais no país. Segundo esse pensamento, seria natural a aproximação entre poesia e condição marginal – não teria como ser de outra forma. A contradição parece estar menos no fato de Eudoro Augusto e Bernardo de Vilhena estarem assumindo esses valores no interior do “contexto *Malasartes*” e mais na heterodoxa aproximação entre esses escritores e os demais editores da revista. Retornaremos mais à frente a aspectos aparentemente contraditórios em *Malasartes* que guardam afinidade com a questão discutida acima.

Finalmente, chegamos ao terceiro item que explicaria o que foi *Malasartes*, segundo o depoimento de Ronaldo Brito: a revista teria sido - além de “um momento cultural” e “uma certa associação” - “um contexto produtivo”³⁰. Como observamos até aqui, será impossível extrairmos uma homogeneidade que se refira a esse contexto produtivo: ele é multifacetado, apresenta rupturas e continuidades com a década anterior, desenvolve-se segundo velocidades e densidades diferentes dentro da trajetória de cada artista, repercutindo em distintos timbres os acontecimentos da arte contemporânea internacional. Mas há algumas motivações que são supra-individuais, podendo ser observadas aqui e acolá e que representam um peso considerável no conjunto *Malasartes*. Passemos a elas.

que pregam o ‘bem-estar’, a ‘vida em família’, mas que só funcionam para uma pequena minoria. (...) Só um mau-caráter poderia ser contra um Antônio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram.” OITICICA. Op. cit., p.82.

³⁰ BRITO. Op. cit., 1983, p.53.

“Introdução e “Análise do circuito”. “Consciência Marginal”²⁶ é o título do último texto de *Malasartes* número 1. Assinado por Eudoro Augusto e Bernardo de Vilhena, esse texto refere-se à poesia nacional e traz uma breve introdução sobre a condição marginal do poeta brasileiro (ou mais especificamente carioca), seguida por uma coletânea de poesias de escritores como Chacal, Afonso Henriques Neto, Ronaldo Bastos, Ana Cristina César e dos próprios organizadores.

Por trás de certo ar melancólico presente no texto que antecede a coletânea de poesias, podemos observar um quase-elogio de uma prática literária definida como “marginal”, que estaria alijada das “vias de trânsito tradicional (o livro assumido comercialmente pela editora, exposto e vendido em livrarias, reconhecido por colunas e suplementos)”²⁷. Esse interesse e mesmo atração pela situação marginal, que se apresenta como uma alternativa ao circuito convencional, fica explícito no trecho transcrito abaixo:

Essa situação de marginalidade da poesia dentro do repertório cultural brasileiro provoca, de imediato, uma primeira pergunta: em que mãos anda a poesia? (Onde se lê “cultural”, leia-se mercantil, leia-se “oficial”; onde se lê “poeta”, por que não ler “marginal”? (...)) Já sabemos que a civilização está em boas mãos, que a economia está em boas mãos, que o poder passa de boas em boas mãos. E a poesia, está em boas mãos? Esperamos que não.²⁸

A condição marginal segundo a qual se definiria a poesia brasileira retoma uma série de valores que caracterizaram tanto as vanguardas européias de início de século XX como parte da movimentação artística brasileira da década de 1960. A máxima com a qual Hélio Oiticica ritualizou a morte do bandido Cara-de-Cavalo – “Seja marginal, seja herói” – dá bem a medida da identidade que é estabelecida entre marginalidade, heroísmo, vanguarda, todos valores que seriam erigidos contra as instituições “burguesas”, dentre as quais está a arte²⁹. Nesse rol de valores, encontramos também a

²⁶ AUGUSTO, Eudoro; VILHENA, Bernardo de. Consciência Marginal. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.1, set.-nov. 1975.

²⁷ Idem, p. 34.

²⁸ Idem, ibidem.

²⁹ “Como é verdadeira a imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num determinado plano de assalto, para dar casa à mãe ou construir a sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao anonimato), para ser ‘feliz’! Na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados,

disboom”, a atitude denominada como de vanguarda é caracterizada como ingênua:

Não há dúvida de que (...) as novas linguagens [a partir da Pop art] têm um diálogo pertinente e eficaz com a História da Arte Moderna. Mais do que isso, essas linguagens elaboram, diante da pressão pelas novidades exercida pelo mercado, uma nova estratégia crítica de reação ao poder de manipulação do mercado. Num determinado sentido, essa nova estratégia é até mais radical, porque menos ingênua, do que as vanguardas do início do século XX com sua tematização da Morte da Arte: o que parece estar em jogo agora é o fim do artista. Ou seja, liberta da ideologia romântica do gênio, mas liberto também das ideologias reformistas das vanguardas construtivas com seu projeto de inserir a arte no ambiente social moderno, resta a essa espécie de produtores intervir no próprio processo de circulação social de seu trabalho, em todos os níveis que estiverem ao seu alcance.²⁴

Não é difícil supor que a recorrente menção ao termo “vanguarda” num sentido negativo, presente principalmente nos textos de Ronaldo Brito, funcione como uma espécie de “demarcação de território” em relação à produção artística da década de 1960 – o uso desse termo numa acepção específica, como seria de se esperar, não é inocente. Mas a questão se complica no momento em que constatamos que *Malasartes* não representa um todo homogêneo; pelo contrário, revela contradições internas que são aparentemente inerentes à proposta da revista, conforme consta na “Introdução” do primeiro número:

Tradicionalmente, as revistas nas quais os artistas são maioria defendem um movimento, um ismo. Vindo de formações diferentes, e com uma produção pessoal não menos diferente entre si, o que nos une é um consenso sobre o papel que a arte desempenha em nosso ambiente cultural e o que ela poderia desempenhar.²⁵

Esse consenso mostra sinais de fragilidade em diversos momentos dos três números de *Malasartes*. No que se refere à presente questão, é curioso ver como a maneira pela qual a revista encerra seu número 1 parece divergir bastante do modo pelo qual essa edição foi aberta, com os já citados

²⁴ BRITO, CALDAS, RESENDE, ZILIO. Op. cit, p.25.

²⁵ INTRODUÇÃO. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.1, p. 4, set.-nov. 1975.

conversa entre os nove editores e suas vinte mil ânsias e expectativas”²² – o autor revela uma outra disposição para com o conceito de vanguarda, relacionando esse conceito a um elemento ao qual Oiticica devotava inclemente desprezo: o mercado. Segundo Brito:

A apropriação pelo mercado da produção contemporânea não transforma significativamente o circuito. No máximo, introduz modificações urgentes: o incentivo a suportes menos gastos, a reforma da escritura tradicional das exposições, um maior apoio teórico etc. Uma atitude criticamente inteligente dos artistas (não só deles, mas de todos que se interessam por arte contemporânea), em defesa de um campo de ação mais livre para os seus trabalhos, envolve a formulação de uma estratégia de ação dentro do mercado e do circuito que reconheça este fato. Convém não esquecer que, para certa faixa de consumidor, o termo mítico vanguarda oferece um apelo inexcedível.²³

Por essa rápida comparação, fica evidente que o termo vanguarda adquire, num e noutro contexto, significações distintas. No contexto do qual tomou parte como protagonista (como artista, articulador e teórico), Hélio Oiticica pensa a vanguarda como uma possibilidade de produção de novos significados através da prática crítica e combate aos valores convencionais da arte e da sociedade. Oiticica retoma assim o termo tal qual ele foi usado para se referir aos movimentos coletivos de arte moderna que eclodiram na Europa nas primeiras décadas do século XX, embora não exista no artista carioca o caráter programático que caracterizou as chamadas “vanguardas européias”. Como aqueles, o artista carioca propunha a revisão radical do significado social da arte, a ligação estreita dessa às contingências do mundo e o conseqüente esvaecimento das fronteiras entre arte e mundo.

No trecho de *Malasartes* que citamos acima, o termo vanguarda aparece em outra acepção: transforma-se num rótulo atribuído pelo mercado de arte a uma parcela da produção de arte contemporânea devido a determinadas características formais aparentemente novas que essa produção apresentaria, com o objetivo de estimular sua circulação comercial e capitalizar sobre essa circulação. Pouco tempo depois, no mesmo texto “O boom, o pós-boom e o

²² BRITO. Op. cit., 1983, p. 53.

²³ BRITO. Op. cit., 1975, p. 6.

brasileira. E o que significaria vanguarda nesse contexto? Na visão de Oiticica e de parte da produção artística brasileira de então, a arte de vanguarda parece caracterizar-se por uma peculiar conjunção de pesquisa de linguagem com expectativa de ação direta na realidade político-social, conjugada com um desafio às convenções sociais e comportamentais que caracterizaria o *modus vivendi* da classe média carioca de então.

A posição de Helio Oiticica enfrentaria, ainda na década de 1960, o questionamento de Ferreira Gullar, crítico que na década anterior compartilhara com Oiticica posições artísticas ligadas ao neoconcretismo. Em 1969, Gullar publica *Vanguarda e subdesenvolvimento*, texto no qual pretende combater a tese da potencial universalidade da vanguarda:

A questão que agora se coloca é a seguinte: essas concepções de vanguarda artística correspondem a uma necessidade efetiva das sociedades subdesenvolvidas? As necessidades que, nessas sociedades, determinam a adoção das vanguardas européias são as mesmas que, na Europa, determinaram seu surgimento? O que é “vanguarda” num país desenvolvido será obrigatoriamente vanguarda num país subdesenvolvido?¹⁹

Segundo Ferreira Gullar, a crença no caráter universal da vanguarda estaria ligada a uma “visão formalista”²⁰ de arte, que renega o que o autor denomina “o conteúdo, o discurso, a subjetividade, o folclore, a temática nacional”²¹. Essa crença, que estaria na base da pretensão da arte brasileira em tomar parte numa discussão de arte internacional, é identificada principalmente na atitude dos poetas concretos paulistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que teriam, em relação aos neoconcretos, o agravante de não terem utilizado a idéia de obra aberta para reconciliar arte e mundo.

Em *Malasartes*, é possível encontrar em alguns momentos um posicionamento que contrasta com a visão de Oiticica. Logo no texto de abertura de seu primeiro número, “Análise do circuito” – que embora assinado por Ronaldo Brito, seria “menos um texto de autor do que o resultado da

¹⁹ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978, p. 35.

²⁰ Idem, p. 49

²¹ Idem, ibidem.

da promulgação do AI-5, mas suas produções estão inegavelmente conectadas ao contexto dos anos 1970, e é ao longo dessa década que suas trajetórias adquirem corpo - muito embora o trabalho de Cildo Meireles já no início da década tenha despertado interesse da crítica internacional¹⁷.

Ronaldo Brito, o crítico de arte, era das figuras com menos experiência no ambiente cultural brasileiro dentre aqueles que tomaram parte no corpo editorial da publicação. Em suas próprias palavras:

...para este redator, o seu único crítico de arte, a revista significou quase a primeira intervenção direta na política cultural do país. A atuação no semanário Opinião [*cujos primeiros artigos publicados sobre arte contemporânea datam de 1973*] era muito mais reservada do ponto de vista pessoal. Com Malasartes fiz a experiência do “real” do circuito de arte, sobretudo me expus ao contato com artistas e demais elementos desse circuito.¹⁸

A pluralidade de editores, a diversidade de experiências anteriores que viveram, os diferentes tempos de produção em que se encontravam – esse conjunto de características tornou *Malasartes* um objeto ambíguo. Uma das marcas dessa ambigüidade pode ser observada, por exemplo, na relação que a revista em sua totalidade estabeleceu com alguns valores fundamentais para a arte brasileira dos anos 1960: entre outros, o conceito de vanguarda artística. O conceito de vanguarda, desnecessário dizer, tornou-se central nos desdobramentos da arte brasileira nas décadas de 50 e 60. Hélio Oiticica, por exemplo, inicia o seu conhecido texto “Esquema Geral da Nova Objetividade” da seguinte maneira: “Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual (...)”; é só depois de caracterizar a Nova Objetividade como “de vanguarda” é que Hélio Oiticica irá definir suas características. Em outras palavras, é como se o estado de vanguarda fosse uma condição mínima sobre o qual deveriam se assentar manobras da arte

¹⁷ Cildo Meireles é um dos artistas brasileiros que participaram de *Information*, exposição organizada por Kynaston McShine em 1970, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que reuniu cerca de uma centena de artistas que trabalhavam questões que pareciam representar desdobramentos da arte conceitual ou processual.

¹⁸ BRITO. Op. Cit. 1983, p. 53.

Em seu depoimento à *Arte em Revista*, citado no início deste texto, Ronaldo Brito sugere pensar *Malasartes* também como “uma certa associação”. Essa associação tinha uma existência formal: o corpo editorial da revista, composto por sete artistas plásticos - Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas - um crítico de arte – Ronaldo Brito - e um escritor – Bernardo de Vilhena. É fácil notar uma heterogeneidade congênita nesse corpo editorial, que se manifesta com clareza nos textos presentes em seus três números: há denominadores comuns e divergências, vontades predominantes e muitas posições não inteiramente explicitadas.

É conveniente que nos aproximemos, mesmo que brevemente, de cada um dos editores de *Malasartes*, no momento em que a sua produção interseccionou-se com a revista, a fim de investigarmos de que modo o tempo pessoal relacionou-se com o tempo coletivo, caso a caso. Como lembra Brito:

...para a maioria dos seus artistas-editores, *Malasartes* seria já o segundo, terceiro ou quarto lance, em suas histórias pessoais, dentro do meio cultural brasileiro. Tratava-se, pois, para eles, tanto de adotar novas posições quanto de reafirmar posições anteriores.¹⁴

Dentre os editores de *Malasartes*, Rubens Gerchmann é sem dúvida aquele que desempenhava o “quarto lance”¹⁵ – segundo a expressão de Brito -, já que o artista desenvolveu a parte mais significativa de sua produção ainda na década de 1960, sendo protagonista da corrente que seria denominada por Helio Oiticica “Nova Objetividade”¹⁶. Carlos Vergara e Carlos Zílio também tomaram parte nos lances finais dessa movimentação, mas à época de *Malasartes* já revelavam novas preocupações artísticas. José Resende e Luiz Paulo Baravelli, os dois paulistas do corpo editorial, já haviam compartilhado dois projetos coletivos coletivos - a *Rex Gallery and Sons* (1965-66) e a *Escola Brasil* (1970) – e é visível que a década de 1970 sugere transformações mais radicais no trabalho daquele do que deste. Cildo Meireles e Waltercio Caldas têm seus primeiros trabalhos datados do final da década de 1960, pouco antes

¹⁴ BRITO. Op. Cit. 1983, p. 53.

¹⁵ Idem.

¹⁶ OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 84.

falsa e o oferecimento de uma mesma obra como garantia de empréstimo a mais de uma instituição.¹¹

Malasartes dá especial destaque à relação entre produção e mercado de arte: “Análise do circuito” tem como foco principal essa relação. Não é pouco, se pensarmos que esse é o primeiro texto do número inaugural da revista; ele começa da seguinte forma: “Nos últimos anos, circuito e mercado de arte pareciam uma coisa só. Ainda parecem, talvez”¹². A idéia da presença crescente do mercado nas etapas da produção e circulação de arte, que no caso brasileiro adquiriria feições peculiares devido ao seu caráter fragmentário, é também cerne do texto “A arte e o sistema da arte”, de Achille Bonito Oliva, cuja tradução consta de *Malasartes* número 2. De qualquer modo, o discurso mais eloqüente a respeito desse assunto seria expresso no texto “O boom, o pós-boom e o disboom”:

Não há dúvida de que o nível e a quantidade das transações se multiplicaram, mas deve-se perguntar se isso produziu um vínculo mais efetivo entre o mercado e a produção. Isto é, se este processo determinou uma transformação qualitativa no tipo de relação entre o mercado e a produção. Pode-se dizer que o que de fato ocorreu foi um processo acelerado de compra e revenda de obras, ou seja, um mecanismo dinheiro-mercadoria-dinheiro (D-M-D), que gera apenas lucro. Ora, não se formando nenhum vínculo entre mercador e produtor, a exemplo do que sucede nos mercados centrais, não se configura a mais valia e conseqüentemente não se produz nenhum nível de tensão entre mercado e produção. Quer dizer: não ocorre o processo de acumulação que poderia determinar uma ampliação real do mercado e com isso gerar um desenvolvimento da produção local.

Os agentes do circuito exageraram o tamanho do boom: ele não foi suficiente para materializar um verdadeiro mercado de arte no Brasil, uma instância que transacione com a produção local e se interesse pela construção de uma História da Arte Brasileira. O boom nada mais foi do que um momento de intensificação desse comércio especulativo de objetos institucionalizados como arte por instâncias mais ou menos separadas do próprio mercado de arte local.¹³

■

¹¹ FIORAVANTE, Celso. O marchand, o artista e o mercado. In: *Arco das Rosas – O marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas, 2001.

¹² BRITO, Ronaldo. Op. cit., 1975, p.5.

¹³ BRITO, CALDAS, RESENDE, ZILIO. Op. cit, p.184-5.

relacionadas à arte contemporânea, embora surjam algumas importantes exceções⁷; a Bienal de Arte de São Paulo convive com um amplo boicote de artistas brasileiros e estrangeiros a partir de 1969, devido à ditadura militar. Paralelamente a essa aparente desmobilização, o início da década de 1970 assiste a uma intensificação na circulação comercial de obras de arte no eixo Rio de Janeiro - São Paulo⁸, caracterizando o que seria denominado por *boom*, termo usado por *Malasartes* no texto “Análise do Circuito”⁹, de Ronaldo Brito, e que seria o tema central de “O boom, o pós-boom e o disboom”¹⁰, publicado meses após do encerramento das atividades da revista e escrito por quatro ex-editores da mesma: Ronaldo Brito, Carlos Zilio, José Resende e Waltercio Caldas.

Segundo esse texto, a suposta financeirização do meio de arte brasileiro, que transformaria a obra de arte em investimento, não teria passado de um surto especulativo, beneficiado pela promoção recente de classes médias urbanas em busca de legitimação social, não constituindo uma rede permanente e complexa de relações que efetivariam a existência de um mercado de arte brasileiro minimamente conectado com a produção contemporânea. O maior exemplo da artificialidade que marcou em parte a intensificação da circulação comercial de obras de arte na primeira metade da década de 1970 foi o caso da Galeria Collectio, capitaneada pelo italiano Paolo Businco sob o nome falso de José Paulo Domingues da Silva, que por alguns anos entre 1969 e 1973 ajudou a construir um clima de entusiasmo comercial cuja base eram vendas fictícias, empréstimos feitos através de documentação

⁷ Dentre estas exceções, destacam-se: a Jovem Arte Contemporânea, projeto instituído por Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, entre 1967 e 1974; a Sala Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, espaço dedicado a produção contemporânea, aberto em 1975.

⁸ Essa intensificação comercial está ligada à regulamentação do mercado de capitais, coordenada por Delfim Netto, então ministro da Economia. Com a vigência de novas leis econômicas, a obra de arte transforma-se numa opção de investimento, o que no entanto estimula o desenvolvimento do mercado unicamente no que diz respeito a obras ligadas ao modernismo, como é o caso das pinturas de Cândido Portinari, Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti.

⁹ “Como é notório, a consolidação do mercado de arte brasileiro – o chamado boom – se fez por intermédio de artistas cujas linguagens eram, digamos, redundantes e que por isso mesmo tinham penetração mais fácil junto ao público.” BRITO, Ronaldo. *Análise do circuito. Malasartes*. Rio de Janeiro, n.º.1, p.5-6, set.-nov. 1975.

¹⁰ BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio; RESENDE, José; ZILIO, Carlos. O boom, o pós-boom e o disboom. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

nas condições de produção de arte no país que é resultado entre outros das novas condições político-sociais internas, das mudanças na discussão de arte internacional, no exílio de Oiticica, Clark e Dias, da aparente intensificação da circulação comercial da arte no Brasil etc. Já na primeira metade da década de 1970, a arte brasileira mostra uma feição algo diversa: menos enfática, aparentemente sóbria e impessoal. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, o trabalho de alguns artistas manifesta de maneira especialmente interessante essa indefinível mudança de ares; além disso, certa concordância em torno de condições mínimas para a circulação da arte contemporânea faz com que iniciativas coletivas reapareçam: é o caso das revistas que são o assunto deste texto.

A relação que *Malasartes* estabelece com o contexto no qual está inserida assenta-se sobre algumas bases. Dentre elas, destaca-se a condenação da forma pela qual se deu a aproximação entre produção artística e mercado de arte no meio cultural brasileiro. Segundo podemos ler em diversos textos presentes na revista, essa aproximação seria inexorável, principalmente no pós-Guerra - nos Estados Unidos e em países da Europa Ocidental, o mercado teria estabelecido um tal grau de proximidade com a produção artística que não poderíamos mais pensar ambos sem considerar as suas mútuas interações e o atrito que promovem entre si.

No Brasil, o meio de arte na década de 1970 tem outras características. O mercado de arte é infinitamente menos estruturado se comparado ao que pode ser observado em contextos europeus ou nos Estados Unidos. As galerias têm existência curta e sobrevivem graças a uma estrutura quase artesanal e a relações pessoais. Outros mecanismos de institucionalização da produção artística, como revistas de arte, experimentam a mesma descontinuidade; o mercado editorial, por sua vez, é tímido e não cumpre sua missão de repercutir e decantar a produção de arte contemporânea. Instituições formais como os Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo diminuem sensivelmente suas iniciativas

“popcretos”), e por outro a atuação irônica e descontraída da Galeria *Rex*, sob a liderança de Wesley Duke Lee.

Mesmo descrevendo de maneira sumária os desdobramentos da arte brasileira na década de 1960, conforme fizemos acima, fica a impressão de que essa efervescência cultural efetivou algum espaço público de discussão da arte contemporânea no país por um certo tempo, e que tal espaço adquiriu uma relevância que teria transbordado os círculos especializados. Essa impressão é reforçada pela aproximação do artista à instituição, como ocorreu em torno do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro⁵. Convém analisar com precaução essa hipótese, para que não se caia no risco de superdimensionar um contexto transferindo a potência inegável dos trabalhos de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Sergio Camargo, Mira Schendel, Iberê Camargo, Amílcar de Castro e Lygia Pape para o meio cultural no qual eles estavam inseridos. Se a potência simbólica desses trabalhos era notável, se a forma como eles se colocaram em face de alguns dos dilemas da arte moderna foi surpreendente, o alcance público dessas experimentações foi, por sua vez, relativo, o que pode ser indicado pela não constituição de uma estrutura minimamente contínua para a mediação dessa produção, que não se resumisse à forma do “evento” mas que viesse a assumir a feição de uma política para a difusão artística – o que não põe em questão o fato dessa produção artística ter influenciado profundamente os desdobramentos da arte brasileira a partir de então.

Talvez tenhamos dificuldade análoga em nos aproximar do período pós-1968, geralmente descrito como uma interrupção na mobilização que teria caracterizado os primeiros 3/4 da década. De fato, a promulgação do Ato Institucional número 5 e o conseqüente recrudescimento da ditadura tem como uma de suas conseqüências a saída do país de importantes artistas como Helio Oiticica, Lygia Clark e Antonio Dias⁶; as ações coletivas tornam-se menos freqüentes, embora não desapareçam. Assiste-se a um processo de mudança

⁵ O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi cenário das exposições *Opinião 65*, *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* e poucos anos depois abrigaria os “Domingos da criação”, coordenados por Cildo Meireles e Frederico Moraes.

⁶ Helio Oiticica fixa residência em Londres durante 1969, e fica de 1970 a 1978 em Nova Iorque, enquanto Lygia Clark permanece de 1968 a 1976 em Paris. Antônio Dias, após participar da exposição *Science Ficción*, organizada por Harald Szeemann, em Paris e Dusseldorf, fixa-se no final de 1968 em Milão, retornando ao Brasil apenas em 1978.

em sua origem ligada ao MAM-SP. Essas iniciativas, a despeito das dificuldades que atravessariam ao longo dos tempos, permitiriam a divulgação no país do trabalho de artistas estrangeiros, bem como de programas artísticos coletivos em nítido contraste com os ditames da geração modernista, até então referência exemplar para a produção de arte no país. Notadamente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, informações vindas da Europa e dos Estados Unidos passam a transitar com crescente fluência³; surge uma nova geração de artistas particularmente interessada nas tendências construtivas européias que se desenvolveram a partir de experiências levadas a cabo pelas vanguardas russas, pelos neoplasticistas e pela Bauhaus⁴. A década de 1950 assiste à formação dos grupos *Ruptura* (São Paulo) e *Frente* (Rio de Janeiro), que após um primeiro momento de convergência em torno de aspirações construtivas comuns, divergiram e constituíram a já conhecida polaridade concretismo-neoconcretismo. À margem dessa contenda, algumas trajetórias se adensam, como as de Volpi, Sergio Camargo, Mira Schendel, Milton Dacosta, Iberê Camargo etc A década de 1960 é marcada por intensa movimentação, tanto no que diz respeito aos desdobramentos da arte neoconcreta (destacando-se as trajetórias de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape em direção à participação física e sensorial do espectador, etc.), quanto à reunião de artistas em torno de questões que progressivamente conjugassem arte e posicionamento político, principalmente após o Golpe Militar de 1964 (aproximação de Ferreira Gullar aos Centros Populares de Cultura, exposições *Opinião 65 e 66* e *Nova Objetividade Brasileira*); em São Paulo, destacam-se por um lado a aproximação do concretismo às questões políticas, exemplificadas pela parceria de Waldemar Cordeiro e Augusto de Campos nos trabalhos

³ Exposições de artistas estrangeiros ligados ao abstracionismo, bem como conferências de artistas e críticos de arte tornam-se importantes referências para o contexto brasileiro, destacando-se: a exposição de Alexander Calder em 1948, na galeria do IBEU - RJ, que depois iria para o MASP; a exposição de Max Bill no MASP em 1950, artista que receberia o Prêmio Internacional na I Bienal de Arte de São Paulo, no ano seguinte e que, em 1953, faria conferências em São Paulo e no Rio de Janeiro; as conferências de Romero Brest em 1948 no MASP e em 1953, com Maldonado, no MAM-RJ; além da presença de obras de inúmeros artistas estrangeiros nas primeiras edições da Bienal de São Paulo e em exposições coletivas no MAM do Rio de Janeiro e de São Paulo.

⁴ Essas informações chegam ao país principalmente via Escola Superior da Forma, em Ulm, através entre outros do interesse gerado pela obra e pela figura do artista suíço Max Bill, primeiro diretor dessa instituição. Diversos artistas brasileiros como Almir Mavigner, Mary Vieira e Alexander Wollner freqüentariam a Escola Superior da Forma a partir de então, influenciando decisivamente os desdobramentos do *design* brasileiro. Ver nota 3.

À época do surgimento de *Malasartes*, em setembro de 1975, o meio de artes plásticas no eixo Rio de Janeiro-São Paulo já guarda poucas semelhanças com o ambiente da década de 1960. Novos agentes se impõem, o jogo de relações torna-se mais complexo, o que não suprime as dificuldades oriundas das décadas anteriores – principalmente identificadas com a idéia de precariedade do circuito de arte no país - mas sobrepõe novas questões a essas dificuldades. Dentre essas questões, destacam-se a presença do mercado como força a ser levada em conta na rede de relações culturais e o interesse crescente por uma escala internacional de discussão de arte contemporânea, em parte como resultado do desejo de romper com o nacionalismo e o populismo que, a essa altura, haviam sido apropriados como ideologia de justificação do projeto desenvolvimentista do regime militar. A esse novo contexto, *Malasartes* pretende responder - ao menos é o que afirma a Introdução de *Malasartes* número 1:

Malasartes é portanto uma revista sobre a política das artes. Entre a aparente opção de editar uma publicação que trate a arte como objeto de consumo e outra que seguisse a moda das revistas enigmáticas, *Malasartes* preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea brasileira e apontar alternativas².

Qual seria a “realidade contemporânea” proclamada em 1975 a ser analisada por *Malasartes*? Será ela idêntica ao “momento cultural” a que se refere Ronaldo Brito em seu já citado depoimento sobre *Malasartes*? Para abordar o assunto, é necessário retrocedermos um pouco e interceptarmos o processo num estágio anterior.

É conhecido o fato de que o Brasil viveu uma importante efervescência cultural nas décadas de 1950 e 1960, que marcou diversas linguagens artísticas, notadamente a arquitetura, o cinema, a música, o teatro e as artes visuais. No terreno das artes plásticas, um solo institucional mínimo passa a se constituir com o surgimento do Museu de Arte de São Paulo (1947), dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948) e de São Paulo (1948, mas aberto ao público no ano seguinte), e da Bienal de Arte de São Paulo (1951),

² INTRODUÇÃO. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.1, p. 4, set.-nov. 1975.

Entre *Malasartes* e *A Parte do Fogo*

Em 1983, Ronaldo Brito é convidado a fazer uma espécie de avaliação do que teria sido a revista *Malasartes*, com vistas à publicação no número 5 de *Arte em Revista*, dedicado ao tema “Pós-moderno”. O resultado é um texto breve, direto e desapegado, provavelmente o único documento escrito que um dos nove editores de *Malasartes* produziu como uma reflexão *a posteriori* acerca dessa experiência coletiva. O texto, embora relativamente curto, é bastante significativo, não apenas por seu valor intrínseco mas também em face da inexistência de outras referências: pouco se escreveu sobre *Malasartes*, e quase nada que ultrapassasse alguns parágrafos. Portanto é bom prestar atenção ao depoimento de Brito, que num determinado momento afirma:

Como a maioria das iniciativas do gênero, *Malasartes* foi mais do que a soma de suas três edições: foi um **momento cultural**, uma certa **associação** e, até certo ponto, um **contexto produtivo**.¹

Tentaremos, ao longo deste texto, esmiuçar os elementos da afirmação de Ronaldo Brito e adensar a discussão em torno de *Malasartes*, através de questões destacadas do depoimento do crítico carioca: como entender o momento cultural de *Malasartes*? Quais as suas linhas de força, a sua dinâmica e o seu ciclo vegetativo? Em nome de quais demandas ocorreu a “associação” *Malasartes* e quais as forças de atração e repulsão presentes no interior dessa associação? A que contexto produtivo *Malasartes* se referia e se dirigia? Quais relações a revista estabeleceu com esse contexto? Após essa análise primeira, a idéia é pensar o espaço que foi criado entre *Malasartes* e o número único de *A Parte do Fogo*, publicação que voltou a reunir em 1980 alguns dos editores de *Malasartes* em torno de um projeto comum: o que mudou de uma iniciativa para outra, quais as continuidades e rupturas entre os dois fenômenos e os contextos aos quais cada um respondia.

¹ BRITO, Ronaldo. *Malasartes*, um depoimento pessoal. *Arte em revista*, São Paulo, nº.7, p.53, ago. 1983. Os grifos são meus.

ponto de vista inegavelmente interno, envolvido e, em alguns momentos, afetivo. Isso fica claro na seguinte declaração do artista, feita recentemente:

Eu fui pra Veneza carregando os meus pares, carregando os meus amigos artistas, carregando a *série Veneza*, que era uma homenagem ao Rodin, ao Brancusi, pessoas com as quais eu pudesse dialogar.²¹

A obra de Waltercio Caldas é plena de referências a mecanismos e funcionamentos. Como se pôde observar, trata-se de mecanismos auto-referenciais, que colocam a natureza do objeto de arte em questão. Esse interesse pelo funcionamento da arte correu paralelamente a um envolvimento importante do artista com iniciativas coletivas que buscaram investigar as condições da produção artística no Brasil e no mundo durante a década de 1970. Muitos outros ensaios aqui presentes comentam essas iniciativas, e não devemos ceder à tentação de encontrar uma relação biunívoca entre os textos resultantes desse esforço crítico, suas posições e conclusões, e os trabalhos produzidos pelo artista carioca na mesma época, por dois motivos: em primeiro lugar, porque esse movimento costuma violentar a autonomia do trabalho de arte, sua pesquisa de linguagem e sua resistência em comunicar conteúdos que poderiam ser melhor expressos verbalmente; em segundo lugar, porque o fato de não existir uma relação biunívoca entre produção artística e intervenção cultural não oculta a existência de uma atmosfera geral e comum que embala ambas, fazendo uma repercutir na outra, sem predeterminações ou programas de ação.

²¹ Entrevista concedida por Waltercio Caldas ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro

tipos gerais, em modelos, seguindo a pista dos modelos visuais criados pela ciência para dar conta de idéias originariamente abstratas, como o átomo ou a molécula de DNA. Sabemos que a ciência logrou, nesses dois casos, um êxito tal que, a um indivíduo leigo no assunto, é impossível dissociar o conceito de átomo da clássica representação gráfica que mostra um núcleo esférico servindo de eixo de revolução para três ou quatro elipses.

O *Aparelho de arte* é um modelo visual do que chamamos vulgarmente arte, e assim como os modelos do átomo e da molécula de DNA, responde à noção menos especializada e problemática – em outras palavras, ao estereótipo – da arte. É o tom ficcionalmente científico que permite ao artista estar dentro e fora ao mesmo tempo, uma vez que, na obra em questão, ocorre algo diverso do que podia ser observado no já citado trabalho *Você é cego* – neste, há o cavalete, a tela e a moldura, mas eles não são formalizados como modelos, e sim como miniaturas de seus referentes no mundo real: são formalmente idênticos aos seus correspondentes funcionais, mas em tamanho menor. Aqui não há a analogia com um procedimento científico, pois não houve a criação de um modelo.

O que interessa na criação de um modelo científico é o exercício de uma inteligência formal que seja capaz de dar conta de um pensamento de modo que o produto final privilegie as relações funcionais, em detrimento da verossimilhança ou da fidelidade visual. O *Aparelho de arte* não é semelhante ao estereótipo da arte (representado pela tela-cavalete), pelo menos quando fazemos uma comparação com *Você é cego*, mas ele é análogo a esse estereótipo: no uso dos materiais, na precisa equação estabelecida entre rigor formal e acaso, no acolhimento da metáfora etc. Assim, *Aparelho de arte* não se parece com as idéias vulgares de arte, mas funciona como elas: estrutura e imagem, representadas pelo ferro e pelas placas de vidro.

Afirmamos acima que esse comportamento presente na obra de Waltercio Caldas em relação à arte, exemplificado pelo *Aparelho de arte*, pode ser considerado característico de um período que se estende até meados da década de 1980. Com o passar do tempo, é possível observar um processo que se desenvolve com um vetor contrário a este: os trabalhos de Waltercio Caldas passam a empreender uma abordagem do universo da arte de um

qual abordando um campo do conhecimento sem aparentemente contaminar-se por ele. Sabemos no entanto que duas características estão sempre presentes nessas abordagens: a primeira é a preferência por campos do conhecimento que funcionem numa área de intersecção com o campo da arte, conforme já foi citado acima (as ciências da visibilidade, as tecnologias de reprodução da imagem etc.); a segunda característica é a adoção ficcional de um temperamento científico, que se reflete, do ponto de vista formal, numa impessoalidade na execução, como se o discurso tivesse sido proferido por ninguém.

Aparelho de arte,
1978

Em *Aparelho de arte*, essa dinâmica atinge sua tensão máxima, pois fica claro o mecanismo circular (sempre voltamos a ele) que se estabelece: como é possível a um artista comentar, através de um trabalho de arte, o próprio território da arte, dando a impressão de que esse comentário foi proferido de um ponto de vista externo, não envolvido com a situação? Como estar dentro e fora ao mesmo tempo? A solução encontrada por Waltercio Caldas foi, por um lado, assumir como representantes do discurso de arte e alvos do comentário, não suas preferências ou inclinações pessoais, mas os elementos mais estereotipados desse discurso – no caso da arte, o tal binômio tela-cavelete; por outro lado, foi necessário transformar esses elementos estereotipados em

Na demonstração seguinte, nova mudança de temperamento. Ao lado do trabalho *Dado no gelo*: “Inútil observar por mais tempo, esta imagem será sempre a do exato instante em que foi vista pela primeira vez”¹⁹.

Há ainda referências explícitas a uma reflexão sobre a imagem nas demonstrações nº.17, *Como funciona a máquina fotográfica?*, nº.20, *Três respostas para cegos*, e nº.21, *Matisse (O talco)*. Mais emblemática é a própria capa do *Manual da ciência popular*: em outro movimento circular, vemos uma foto do próprio *Manual* – o nome do artista aparece duplicado, assim como a indicação da editora, o que denuncia diretamente o procedimento.

O trabalho e a imagem do trabalho, ao mesmo tempo. É esta relação que cumpre investigar e revelar, a relação entre a arte e a imagem da arte – são os mecanismos que regem essa complicada equação que Waltercio dedica-se a pensar. Um momento importante dessa investigação é o *Aparelho de arte*, trabalho realizado em 1978 que retoma o assunto presente em *Você é cego*, dotando-o de um rigor formal que, à época, era já uma das marcas de distinção de sua trajetória. *Aparelho de arte* mostra também o binômio tela-cavelete, mas os flexiona em suas morfologias, a ponto de torná-los equívocas peças de *design* e decoração²⁰: o cavelete não é mais feito de madeira, mas de uma estrutura tubular de ferro pintado de preto, longilínea e elegante, levemente antropomorfa. Em sua parte superior, uma chapa de ferro dobrada em “U” comporta, qual uma pasta, algumas placas de vidro de diversos tamanhos, dispostas como folhas de papel, de modo que o observador perceba os diferentes graus de transparência que advêm da superposição dessas superfícies.

Aparelho de arte é importante na trajetória artística de Waltercio Caldas pois aponta para um comportamento que é característico da sua obra ao longo dos anos 1970 e que se estende até meados da década seguinte. Referimo-nos à disposição de Waltercio em comentar o universo da arte posicionando-se de maneira exterior a ele, como se o artista simulasse ocupar um ponto de vista distanciado, típico do método científico. Nesse sentido, o *Aparelho de arte* está alinhado a trabalhos realizados aproximadamente à mesma época, como *Cinema*, *Como funciona a máquina fotográfica?* e *O que é o raio laser?*, cada

¹⁹ Idem.

²⁰ ► Capítulo 6 – “Alto design”

das indicações verbais. Por trás das receitas oferecidas, ocultam-se perversamente perguntas sobre o funcionamento da imagem. Intitulado *A imagem é cega*, o experimento nº.1 do *Manual* consiste na: “Aplicação de mertiolato incolor, com a ajuda de uma seringa hipodérmica, no interior de uma bola de pingue-pongue”¹⁶.

A partir dessa primeira experiência, é notável a reincidência na questão da imagem, geralmente tangenciando aforisticamente a suposta veracidade da fotografia. Assim, na demonstração nº.7, denominada *Disco*, um disco com um barbante amarrado é acompanhado do seguinte texto: “Não somos obrigados a acreditar inteiramente no que vemos, não é verdade? Há uma dúvida que pertence à clareza”¹⁷.

Manual da ciência popular, 1982

Já na demonstração nº.13, *Copos com água*, ao se referir a uma imagem fotográfica mostrando 21 copos com diferentes quantidades de água colocados em círculo sobre o chão, Waltercio escreve: “...estão ali realmente, foram postos ali...”¹⁸.

¹⁶ CALDAS, Waltercio. Op. cit., 1982.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

tradicional de pintura do qual ele próprio não fazia uso em sua prática: um cavalete e uma tela . Esses objetos são transformados em miniaturas e dispostos sobre uma base preta na qual está afixado, em placa dourada, o título da obra. Embora *Você é cego* mostre um dos aparatos utilizados para a prática tradicional da pintura, a tela sobre o cavalete está emoldurada, como se

Você é cego?, 1972

a pintura em questão já estivesse pronta e exposta, o cavalete servindo então como suporte de exposição. Não há imagem na área circunscrita pela moldura da tela, apenas uma superfície cinza neutra, que se espalha pela moldura e pelo cavalete. Dessa maneira, estabelece-se a cegueira apontada pelo título: não há o que ver, apenas o que foi feito para dar à vista: as convenções da visualidade, que se tornam condições de visibilidade.

Retrospectivamente, podemos notar que *Você é cego* funciona como corolário de um trabalho que seria realizado mais tarde, ao qual Waltercio Caldas supostamente atribuía tanta importância que fez com que servisse de abertura para o *Manual da ciência popular*: trata-se de *A imagem é cega*¹⁴.

Em que momento o que não era arte passa a ser? O que permite este aparente ganho ontológico? E principalmente: como? Não surpreende que Waltercio Caldas tenha feito o seu manual. No *Manual da ciência popular*, breves e discretas operações, sempre efêmeras, brincam de transformar objetos cotidianos em arte: de uma bolinha de pingue-pongue com mertiolato incolor, ao depósito de talco sobre um livro acerca da obra de Matisse. Instaure-se uma atmosfera de “faça-você-mesmo”¹⁵, para a qual contribui o teor

¹⁴ ► Capítulo 9 – “Sobre o *Manual da ciência popular*”

¹⁵ VENANCIO FILHO. Leitura Preparatória. In: CALDAS. Op. cit.

latente nessa obra, associado ao tensionamento inútil da superfície de cobre e à pequena quantidade de informação visual que resulta desse esforço: uma leve sombra matizando a tinta branca que recobre o metal. A isso, Waltercio Caldas dá o nome de *Cinema*: sem enredo, sem montagem, sem ritmo, sem efeitos especiais. Se devemos relacionar a imagem desse objeto a alguma representação da linguagem cinematográfica, só nos resta o inócuo espetáculo da tela de projeção antes ou depois de uma sessão, em sua imobilidade e insignificância, em sua disponibilidade muda.

Cinema, 1981

Flertando com campos distintos, mas obrigatoriamente próximos da arte, Waltercio Caldas joga um feixe de luz nas especificidades lingüísticas desta, na medida em que permite comparar suas leis e convenções às leis e convenções de áreas como a óptica, a sociologia, o cinema, o design, o mercado editorial, a propaganda etc. Permite comparar, principalmente, seus *modus operandi*. Dispositivos que funcionam evidenciando dispositivos. O objetivo último, não importa de onde se tenha partido, é a engrenagem da arte.

Em alguns momentos, entretanto, Waltercio tecerá comentários sobre o universo da arte de uma maneira direta, sem utilizar como intermediários outros campos de conhecimento. No trabalho *Você é cego*, pequena escultura de 1972, o artista utiliza como metonímia da atividade artística um aparato

obstáculo. Nesse espaço circular que se impõe no centro da área projetada, assistimos ao estranho fenômeno do cinema sem película, ou seja, da técnica sem a linguagem; a linguagem foi exilada para a periferia, e apenas sobrevive.

O jogo do romance I, 1978

Em 1981, uma placa de cobre de 50 x 60cm, pintada de branco, recebe um corte reto e preciso que liga ortogonalmente o centro ao lado maior do objeto; em seguida, uma leve justaposição entre as duas superfícies separadas por esse corte parcial faz com que a placa de cobre ganhe uma sutil terceira dimensão. Onde havia planaridade, estabelece-se uma condição côncava. Ao produto desse processo, Waltercio Caldas dá um título aparentemente descabido: *Cinema*. No ano seguinte, esse trabalho reaparece publicado no *Manual da ciência popular*, acompanhado de uma legenda que, munida de aspas, simula um esclarecimento: “O cinema é o último dos sólidos geométricos”¹³.

Esse objeto discreto, que parece resultado do esforço raquítico de um plano (talvez uma menção aos planos que compõem um filme) para se tornar volume, transforma-se, através da legenda acima e das pomposas aspas que a emolduram, no último exemplar de sua espécie, talvez porque manifeste as características dessa espécie – o volume e o respeito às leis da geometria – do modo mais entrópico possível, quase como se não o fosse. Há um cansaço

¹³ CALDAS. Op. cit., 1982.

Sabemos que *Anemic Cinema* constituiu mais uma das ações de Duchamp que invertiam o sinal de otimismo e empolgação com as novas tecnologias oriundas do modo industrial de produção, dentre as quais destacava-se, no campo da cultura, o cinema. *Anemic Cinema* é realizado em 1925, ou seja, na mesma década em que o cinema atinge sua maturidade formal e se configura como linguagem autônoma, não mais tributária do teatro, através das experiências com os processos de montagem realizadas pela vanguarda russa, especialmente por Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. A partir dessas experiências, a imagem cinematográfica ganha, além da autonomia como linguagem, um dinamismo inédito, transpondo para a dimensão temporal a fragmentação e ambigüidade espacial logradas pela pintura cubista. É notória a opinião compartilhada por importantes personagens do pensamento moderno como Lênin e Walter Benjamin, segundo a qual o cinema constituía-se na arte revolucionária por excelência, exatamente por sua identidade com a produção industrial e pela recusa, no nível mesmo da linguagem, da obra de arte como ocorrência única e irreprodutível.

Em franca oposição ao ritmo vertiginoso dos filmes de Eisenstein, *Anemic Cinema* é uma experiência sensorialmente frustrante, entediante mesmo: discos são filmados em movimento circular, mostrando alternadamente padrões abstratos e os tais jogos de palavras já citados acima. O trabalho de montagem é mínimo, não cria rupturas espaço-temporais, apenas estabelece uma seqüência mecânica de discos com textos e discos sem textos. O espectador moderno, munido de uma expectativa futurista, não devia ter muita dificuldade em identificar no que assistia a anemia referida no título, que no idioma anglo-saxão é um inesperado anagrama do termo *cinema*.

Os trabalhos de Waltercio Caldas que se referem à linguagem cinematográfica incidem numa anemia análoga. Dois trabalhos realizados com uma diferença de apenas três anos citam o potente mecanismo que se tornou linguagem e arte. *O jogo do romance I* (1978) consiste na decomposição analítica do cinema em suas unidades mínimas, ou seja, em fotogramas: *slides* mostrando a Baía de Guanabara são apresentados numa sala escura, numa atualização da experiência do cinema; esses *slides*, no entanto, estão perfurados de uma tal maneira que o assunto principal da projeção deixa de ser a paisagem para ser o furo, pelo qual a luz do projetor jorra sem qualquer

absurdo da situação, que no mesmo momento confere mobilidade ao revestimento de uma escotilha e estabilidade à água. Que espécie de relógio é este? Para que nos serve senão para deixar-nos sem chão, à deriva no tempo, assim como a bússola-*limitógrafo* fez em relação à nossa orientação espacial?

A experiência Mondrian?, 1978

É de 1978 outro trabalho de Waltercio Caldas que funciona segundo um regime circular e não-progressivo: *A experiência Mondrian*, estranha máquina elétrica que faz girar uma cinta perfurada com as letras que formam o nome do célebre pintor neoplasticista holandês, atravessadas por uma luz. O movimento da cinta e, conseqüentemente, da palavra MONDRIAN, é monótono: a palavra surge após períodos dilatados de não-ação, deixando o espectador numa espera que é estranhamente recompensada. Nessa obra, o artista carioca promove a aproximação entre duas das maiores referências da arte moderna, cuja reverência aos nomes muitas vezes supera a atenção que é devotada aos respectivos trabalhos: além da referência manifesta a Piet Mondrian (ou pelo menos às letras que compõem seu sobrenome), *A experiência Mondrian* pode ser considerado o trabalho de Waltercio que atualiza de maneira mais afirmativa os já citados *Rotoreliefs* de Duchamp, principalmente aqueles em que os discos giratórios traziam impressos textos em formato espiral – geralmente jogos de palavras cheios de duplos-sentidos, aliteraões e assonâncias –, reunidos na incursão de Duchamp pelo universo do cinema, intitulada *Anemic Cinema*.

Como se estivéssemos agora aprisionados num carrossel, retornamos a Duchamp, e novas pontes surgem em direção à obra de Waltercio Caldas.

os desenhos com aparência cartográfica feitos pelo artista três anos antes¹². Impossível não imitar a sugestão de movimento desse objeto, e andar em círculos, sem escapar de sua densa desorientação.

Relógio, 1975

É do mesmo ano de *O limitógrafo* outro trabalho de Waltercio Caldas que cita um mecanismo de movimento circular: *Relógio*. Trata-se de um desenho feito a nanquim e aquarela, de acabamento limpo e rigoroso, com apenas três formas circulares: a maior, centralizada, é semelhante a uma escotilha através da qual se veria uma lâmina preta d'água. A moldura da escotilha foi pintada pela metade, com tons dourados de aquarela; mas a metade de moldura colorida, embora domine a parte inferior da escotilha, está como que rotacionada no sentido horário, cerca de 30°, de modo que o limite direito da área dourada coincida com a superfície da suposta lâmina d'água. Acentuando a impressão de movimento rotatório, existem dois diminutos círculos vermelhos posicionados ao redor da escotilha, um oposto ao outro, formando uma reta imaginária que acompanha a inclinação de 30° do conjunto. Somos levados a acreditar que o parâmetro estável é a mancha negra horizontal que simula o mar, e por um momento deixamos de nos dar conta do

¹² ► Capítulo 5 – “A década de 1970 e o moderno”

contraproducentes, antieconômicos, motos-contínuos sem qualquer aplicação, no que atualizam a ironia em relação à idolatria da máquina, presente, por exemplo, nos *Rotoreliefs* (1935) feitos por Marcel Duchamp. Há diversos trabalhos de Waltercio Caldas que funcionam sob um regime circular, não-progressivo, instaurando uma visualidade tautológica que subverte o sentido desencarnado que a tautologia assume nas prescrições de Joseph Kosuth em “Arte depois da filosofia”¹¹.

O limitógrafo, 1975

Se é comum encontrarmos esse movimento circular no uso que Waltercio Caldas faz de materiais de vocação reflexiva, como espelhos e papéis-carbono, há casos em que a referência aos mecanismos de Duchamp é ainda mais clara. *O limitógrafo*, pequeno objeto datado de 1975, se parece com uma bússola artesanal, daquelas feitas como exercício escolar, com o auxílio de uma bacia com água, uma rolha e uma agulha. No trabalho de Waltercio, há também uma rolha, mas diferentemente do que ocorre na bússola caseira, essa rolha está presa no centro de uma placa de vidro em posição vertical, servindo de eixo para uma linha vermelha que imita um ponteiro e faz o papel da agulha. Mas o conjunto, ao contrário do que ocorre com o referido instrumento de navegação, é absolutamente estático, o que frustra imediatamente qualquer expectativa de funcionalidade. Temos então um simulacro de bússola sem referentes, ideal para não-funcionar em parceria com

¹¹ ► Capítulo 1 – “Entre *Malasartes* e *A Parte do Fogo*”

ciência e à sociologia da visibilidade que Waltercio Caldas vai muitas vezes conectar a arte a outras esferas do conhecimento. É o que se vê em obras que claramente citam dispositivos ópticos (*Circunferência com espelho a 30º*, *Binóculos*, *Espelho com luz*, *Raio X*, *Como funciona a máquina fotográfica?*, *O que é o raio laser?*, *Lanternas com contas de somar* etc.) e em outras que colocam no centro da discussão questões relativas à imagem e sua produção e reprodutibilidade (é o caso de suas publicações e livros, destacando-se o *Manual da ciência popular*). A respeito da exposição *Aparelhos*, Paulo Venâncio Filho afirma:

Existe um aparelho anterior, um aparelho que dá origem aos Aparelhos. (...) Podemos supor que este aparelho esteja de alguma forma relacionado com a ótica. Analogamente, com relação aos sentidos, existe algo de orgânico nele, além do que a própria palavra nos dá uma aproximação maior, que à semelhança de outros sistemas orgânicos denominaremos de aparelho ocular. Esse é o seu modelo, e **olho de vidro**, seu correspondente no processo de produção do trabalho.

Olho de vidro é um aparelho de dilapidação do olhar. Um olho sem afeto pela ausência do líquido lacrimal. O olho cruel usado na taxidermia. Sua intenção é de exteriorizar todo o mecanismo do olhar, demonstração ao mesmo tempo perversa e irônica do olho que não vemos. Olho de pálpebras transparentes. Retina, espelho, íris, câmera escura. Espelho – papel-carbono – espelho. Olho que se debruça sobre o vazio, que visibiliza o vazio. Narrativa do vácuo.

Aparelho de recusa a uma visibilidade convencional, **olho de vidro** circulariza ambigualmente fins, começos, limites. Opõe à plenitude da significação o vazio como possibilidade de conhecimento. Mas é ainda assim uma descoberta fragmentada, como são os vidros do *Aparelho de Arte*, esta espécie de monumento ao vazio, que nos faz levantar os olhos de nossa linha do horizonte para cairmos na perplexidade.¹⁰

Ciência e arte devidamente misturadas, impiedosamente dissecadas, perdendo sua assertividade e a jurisdição clara sobre determinado território. Têm assim suas engrenagens desveladas – o seu “como funcionam”. Ao retirar sua positividade ideológica, Waltercio recusa à ciência a promessa de uma redenção tecnológica: seus instrumentos ou dispositivos são

¹⁰ VENÂNCIO FILHO, Paulo. Olho de vidro. In: *Aparelhos*, catálogo da exposição. São Paulo: Luísa Strina, 1979. Os grifos são do autor.

Um espelho emoldurado como quadro, em dimensões tipicamente artísticas, dotado de um botão que acende uma pequena luz vermelha no seu interior, é sem dúvida um objeto mágico. E no entanto a fria fisicalidade desse espelho parece enfrentar cartesianamente o próprio apelo mágico. Parece disposta a colocar entre parênteses as primeiras impressões, parece um Conceito. Alguma espécie impossível de ciência. Dessa relação entre o mágico sugerido e o conceito insinuado resulta seu poder de fogo, a tensão e o atrito que logra produzir. Oferecido o mágico ao espectador eis que lhe é entregue a ciência desse mágico, doado o segredo vai junto a decepção de que não se trata de um segredo, mas de uma contrafação. Tesouro de ilusões falsas.⁸

Diríamos que *Espelho com luz* é um dispositivo – um espelho com um botão e uma luz – cujo funcionamento é o cerne de sua significação, pois é inusitadamente gratuito, despropositado. Contrário a qualquer imperativo de performance ou desempenho, mesmo àquele capitalizado em arte contemporânea sob a rubrica “participação do espectador”, fricciona diferentes lógicas operacionais (a Ciência, a Magia, a Arte). A predileção por funcionamentos foi reiteradas vezes apontada por críticos próximos de Waltercio Caldas, como Ronaldo Brito e Paulo Venâncio Filho. No mesmo *Aparelhos*, Brito deixa clara sua opinião em relação a *Dois pontos*, de 1976:

Os pontos indicariam a espécie de percepto que o trabalho gostaria de fazer funcionar. Um percepto descentralizado, hipotético, sem certezas, cético com respeito a sua imediaticidade. A perplexidade seria sua principal característica. Deve-se notar apenas que esse percepto não é o percepto em geral, mas a sua formulação institucional como arte. É o olho da arte que está em observação, suas características predominantes.⁹

Retomando um tema caro à cultura ocidental, Waltercio Caldas propõe conexões entre arte e ciência (no caso, óptica), obviamente subvertendo os termos dessa equação: em Waltercio Caldas, ambas as áreas são submetidas a um empenho de desconstrução, perdem sua positividade, revelam enfim seu mecanismo, sua estrutura interna – operação da qual nem arte nem ciência saem ilesas. De qualquer maneira, é através de uma atenção permanente à

⁸ BRITO, Ronaldo. O Espelho Cruel. In: CALDAS, Waltercio. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979, p. 69.

⁹ BRITO, R. Os Limites da Arte e a Arte dos Limites. In: CALDAS. Op. cit., 1979, p. 36.

atuação crítica, as fronteiras são imprecisas, como nos lembra o prefácio do artista ao seu *Manual da ciência popular*:

Estamos diante da reprodução impressa, este hábito contemporâneo. Superfície onde se passa boa parte da arte da nossa época. (...)

Preservemos o humor continuando, portanto, com essa estranha atividade [a arte]. Pois foi com os olhos voltados para tal objetivo que adotamos a prática da desorientação didática, operação do tipo 'inesperada' que torna possível a construção de um abismo funcional no espaço da publicação de arte, sobre o qual se instalam as coisas inadequadas, os objetos comuns...⁶

O trabalho de Waltercio Caldas revela um claro interesse pela idéia de operatividade, tanto através da referência a contextos operacionais (linguagens de representação, a História e a História da Arte, os jogos, a ciência etc.), como pela própria metodologia empregada ou simulada. Esse interesse tornou-se alvo da seguinte passagem de Ronaldo Brito em *Aparelhos*⁷, livro feito a quatro mãos com o artista e lançado em 1979, homônimo de exposição apresentada por Waltercio no mesmo ano. Ronaldo Brito afirma, a respeito de *Espelho com luz*, trabalho de 1974:

Espelho com luz, 1974

⁶ CALDAS. Op. cit.

⁷ ► Capítulo 7 – “Os jogos de *Aparelhos*”

determinante da nova condição da arte e do artista, e é através desse prisma que devemos olhar o interesse de Waltercio Caldas pela fotografia.

Se há uma relação necessária entre arte contemporânea e a circulação hegemônica de imagens a partir da segunda metade do século XX, podemos inferir que a pergunta “Como funciona a máquina fotográfica?” refira-se diretamente à condição do trabalho de arte num contexto caracterizado pela:

...cultura paraartística que cresce em torno dele, que está apta a substituí-lo, a tornar-se mais real do que ele. Cultura paraartística de imagens: tudo aquilo que preenche os espaços deixados em branco pelos trabalhos, neles mesmos ou entre eles e os outros trabalhos.⁴

Nessa situação, o funcionamento da máquina fotográfica diz respeito ao funcionamento da arte contemporânea: são variáveis de uma mesma equação e devem ser pensadas uma em relação à outra. Essa consciência já estava prevista em Walter Benjamin, para quem a questão não era “saber se a fotografia era ou não uma arte”, mas “se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”⁵. Neste momento, mais importante do que propor uma solução provisória ao falso enigma sugerido pelo trabalho – de toda maneira uma empreitada inútil –, cumpre atentar para um traço marcante da obra de Waltercio Caldas: seu interesse por funcionamentos, mecanismos, modos de operação, principalmente quando esses mecanismos dizem respeito à arte. E cumpre também perceber que esse interesse, presente num sem-número de trabalhos *grosso modo* concentrados nas décadas de 1970 e 1980, estende-se para sua atuação em empreendimentos coletivos de cunho teórico-especulativo, como nas publicações de *Malasartes* e *A parte do fogo*, e do texto “O boom, o pós-boom e o dis-boom”. Nestes, observa-se a mesma disposição em revelar o *modus operandi* da arte contemporânea, seus agentes, seus imperativos, seus limites, suas possibilidades. Entre trajetória artística e

⁴ SALZSTEIN, Sônia. Um véu. In: *XLVII Bienal de Veneza – Jac Leirner, Waltercio Caldas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997. É importante lembrar que esse trecho foi extraído de um texto que se refere a um contexto um pouco distinto do universo aqui analisado; entre os dois contextos, há um intervalo de pouco menos de duas décadas, durante o qual desenvolveu-se violentamente a “cultura paraartística de imagens” citada pela autora e, conseqüentemente, a atenção dos artistas para com o fato. Acreditamos, no entanto, que a atenção de Waltercio Caldas já estava direcionada para esse fenômeno no período estudado, e a publicação do *Manual da ciência popular* em 1982 seria um testemunho disso.

⁵ BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 176.

Assim funciona a máquina fotográfica, disponibilizando um acervo de imagens para livre manipulação, que abrange todas as áreas do conhecimento, podendo se referir a qualquer conteúdo, com vantagem tecnológica sobre outras técnicas de criação e reprodução de imagens. Sabemos que essa informação adquire especial relevância no contexto da arte, uma vez que o surgimento da fotografia desencadeou transformações importantes nesse contexto a partir da segunda metade do século XIX, que tiveram implicações profundas na própria crise constitutiva da arte moderna. Essa crise relaciona-se a duas perdas notórias: de um lado há a perda do monopólio do artista em relação à produção de imagens, atividade que passa a estar disponível para uma grande massa diletante, embora os meios mais potentes tenham se concentrado progressivamente nas mãos de uma elite econômica, como nos casos das indústrias do cinema e da televisão; de outro, ocorre o que Walter Benjamin denominou “perda da aura da obra de arte”, relacionada à sua reprodutibilidade técnica, retirando-lhe o seu “aqui e agora” e sua relação com um sentido ritualizado³.

Sabemos também que a arte do século XX conta de diversas maneiras a história dessa crise, que pode ser lida em termos gerais como a progressiva perda da inocência em relação às possibilidades de atuação positiva da imagem; a paradoxal aventura da arte moderna é o último capítulo no qual ainda se buscava uma espécie de inserção positiva da imagem no mundo. Waltercio Caldas pertence a uma geração de artistas brasileiros cujo trabalho adquiriu maturidade durante a década de 1970, e para a qual a idéia de vanguarda havia perdido de maneira inclemente seu poder de atração e, com ele, qualquer esperança de inserção direta na realidade se dissipara. Para essa geração, haveria uma situação dada na qual deve agir o artista: trata-se de um novo panorama, vetando qualquer tentativa de ação imediata e recomendando a compreensão de um contexto inelutavelmente mediado – por imagens da cultura de massa, por um mercado de arte cuja principal função é a recuperação dos trabalhos para ulterior circulação, aliviados de seu possível potencial crítico. Enfim, para essa geração a imagem do trabalho, sua circulação incontrolável e independente de presença física, é um aspecto

³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

capacidade de reprodução a partir de uma matriz inicial (enclausurada numa câmara contraditoriamente transparente); no segundo caso, teríamos não uma metáfora mas um processo de analogia e metalinguagem entre a pergunta que constitui o título do trabalho e o processo através do qual ele foi constituído. Não cedamos à tentação da escolha, pois *Como funciona a máquina fotográfica?* alimenta-se exatamente dessa condição paradoxal.

Além do mais, se confiarmos demais nas pistas que o título nos dá, poderemos entrar num beco sem saída. O próprio Waltercio advertirá, em uma das páginas de seu *Manual da ciência popular*¹, através do seguinte texto, impresso ao lado de uma reprodução do trabalho *Convite ao raciocínio*: “Não se deixe enganar pela sugestão do título. Observe com atenção esta imagem e compreenda por quê”².

Explicitando o temperamento mordaz de Waltercio, essa advertência deve se estender a toda uma série de trabalhos nos quais os títulos simulam a proposição de um enigma cuja solução se mostraria redentora – metáfora enfim de um dos comportamentos dominantes de grande parte do público de arte contemporânea, aflita com a ambigüidade intrínseca às obras e ávida por um desfecho inteligível para a experiência artística, geralmente incômoda, inquietante. Waltercio lida com essa expectativa de maneira perversa, insinua um discurso a ser decifrado, oferece elementos que condicionam essa recepção, mas revela enfim a insuficiência desse modelo. Assim sendo, voltemos à imagem de *Como funciona a máquina fotográfica?*

Lembremos então que estamos olhando para uma imagem fotográfica, e é da natureza desse tipo de imagem uma relação ambígua com o seu referente. A despeito da semelhança formal que pode haver entre objeto e fotografia, sabemos que existe uma série de manipulações fotográficas que podem interferir nesse processo, criando situações visuais inusitadas sob uma aparência crível. É portanto o funcionamento do processo desencadeado pela máquina fotográfica que oferece a possibilidade de construção de um discurso visual que uma verossimilhança imagética e irrealidade lógica, impedindo-nos de garantir a realidade factual de qualquer imagem fotográfica.

¹ ► Capítulo 9 – “Sobre o *Manual da ciência popular*”

² CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

2

Como funciona?

*Como funciona a
máquina
fotográfica?, 1977*

O trabalho *Como funciona a máquina fotográfica?*, de 1977, é elucidativo de um procedimento constante na obra de Waltercio Caldas, principalmente nas décadas de 1970 e 1980. O trabalho consiste em uma imagem fotográfica na qual vemos uma mão inclinando uma jarra de vidro na direção de um copo de vidro com água, ambos imaculadamente transparentes. Dentro da jarra, há um outro copo de vidro, muito semelhante ao primeiro (talvez estejamos confusos, e o copo dentro da jarra seja de fato o “Primeiro copo”, num sentido platônico) e com a mesma quantidade de água, em posição reta a despeito da inclinação da jarra. Ao espectador resta a incredulidade quanto à viabilidade e verossimilhança da cena: o copo está mesmo posicionado dentro da jarra, colocado com uma tal perícia que teria impedido que o seu conteúdo escorresse? Ou estaríamos assistindo a um truque banal, obtido através de um processo de dupla exposição fotográfica, provavelmente no ato da ampliação do negativo para o papel? O título do trabalho parece adaptar-se bem a qualquer uma das duas hipóteses: no primeiro caso, a situação apresentada transformar-se-ia numa metáfora da linguagem fotográfica e sua infinita

O “abismo funcional” que Waltercio Caldas intentaria operar através do *Manual* já está esboçado em *Leitura silenciosa*, mas nesse caso *Malasartes* trata de circunscrevê-lo, enquadrá-lo de modo a não lhe deixar transbordar para os demais compartimentos da revista. O movimento centrífugo presente em *Leitura silenciosa*, que ameaça desautorizar as sérias pretensões de *Malasartes* e transformá-la num grande gibi, não é nunca completamente aplacado, mas também não consegue se impor sobre a norma da revista. A publicação de arte predomina sobre o trabalho.

Aqui e acolá, no entanto, uma imagem escapa da regra e revela um desejo de funcionar diferentemente das outras, reter uma presença equívoca, como que contaminada pelas reverberações de *Leitura silenciosa*. Isso acontece de maneira particularmente intensa na fotografia com a legenda “Jogo Leilão de Arte da Estrela”. A seu modo - sutil - ela também empreende um pequeno “abismo funcional” no universo da ilustração da publicação de arte. Seu poder de fogo é menor do que o de *Leitura Silenciosa*, sua autoria é imprecisa. Mas ela está lá, agindo.

Jogo Leilão de Arte da Estrela

sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam”¹⁷. Tornaram-se agora, e em qualquer momento em que estiverem abertas ao leitor, páginas de uma história em quadrinhos diferente, cuja falta de enredo é suficiente para manter a atenção do leitor em suspensão. Com sua forte presença, *Leitura silenciosa* desautoriza – ao menos por um momento – as “sérias” pretensões do empreendimento *Malasartes*. Num mesmo gesto, coloca em xeque o próprio ato de leitura, pois introduz na expectativa de esclarecimento e limpidez do discurso verbal uma zona de indecisão, de contra-informação.

Leitura silenciosa tem um funcionamento particular em *Malasartes*, pois é um trabalho de arte agindo em meio a reproduções de trabalhos. Age portanto de forma própria, qualitativamente específica. *Malasartes* não investiu mais em presenças como essa, que constituiriam o que hoje se denominam “intervenções de artista”. *Leitura silenciosa* tem uma atenção central ao lugar onde surgiu, existe em função dele e se refere a ele - de certa forma, realiza uma ação que seria descrita sete anos mais tarde, no “Prefácio” do *Manual da ciência popular*, da seguinte maneira:

...a prática da desorientação didática, operação do tipo ‘inesperada’ que torna possível a construção de um abismo funcional no espaço da publicação de arte, sobre o qual se instalam as coisas inadequadas, os objetos comuns.¹⁸

Essa descrição, muito embora tenha sido elaborada por Waltercio Caldas para dar conta do *Manual da ciência popular*, contempla de maneira inesperadamente precisa *Leitura silenciosa* – parece mesmo estar se referindo a ela: a idéia de construir um “abismo funcional no espaço da publicação de arte”, a referência às “coisas inadequadas, os objetos comuns”. Fica claro que, de algum modo, em alguma medida, *Leitura silenciosa* traz em potência o aparecimento do *Manual*: ambos compartilham a materialidade gráfica ou editorial, a vocação catalográfica e o universo dos objetos domésticos.

¹⁷ INTRODUÇÃO. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº.1, p. 4, set.-nov. 1975.

¹⁸ CALDAS, Waltercio. Prefácio. In: *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982

Não reproduz um objeto que estaria melhor apresentado em outra situação: simplesmente está lá.

Poder-se-ia fazer uma objeção ao que acabou de ser dito, já que *Leitura silenciosa* tem também uma existência fora de *Malasartes*: fez parte, no mesmo ano de 1975, da exposição *A Natureza dos Jogos*, no Museu de Arte de São Paulo. Nessa exposição, *Leitura silenciosa* é praticamente outro trabalho: uma série de 13 desenhos coloridos a lápis de cor sobre papel preto, com 20 x 30cm cada, apresentada de maneira seqüencial e linear. Há sem dúvida muitas semelhanças formais entre as duas versões: os objetos retratados são os mesmos, estão sempre apresentados em duplas, o fundo negro é semelhante, e a quantidade de quadros contendo imagens é a mesma - 12 quadros. Ambas versões de *Leitura silenciosa* são abertas pelo título, e sugerem de fato um sentido de leitura, mais do que convidam a uma fruição, digamos, “espacial”.

Mas as diferenças aqui são mais importantes do que as semelhanças, pois evidenciam a preocupação do artista em atualizar o trabalho quando esse aparece em *Malasartes*. Assim, em sua versão gráfica, *Leitura silenciosa* acontece apenas em tons de preto e branco, num forte contraste que inexistia no sutil trabalho de lápis de cor que marca a versão exposta em *A Natureza dos Jogos*; o resultado é um desenho sumário, bem mais próximo do universo das histórias em quadrinhos. O relógio, por exemplo, que na versão a lápis de cor recebe um fino tratamento em tons de amarelo que visa mimetizar (e parodiar) um revestimento em ouro, é representado na revista com rápidas manchas de branco sobre preto, como se tivesse sido deslocado de algum *cartoon* infanto-juvenil para o universo de *Malasartes*. Mas a maior diferença reside na configuração geral, que abandona o padrão expositivo linear, adequado ao espaço do museu, para assumir decididamente a forma da história em quadrinhos. Para tanto, três quadrinhos pretos são acrescentados, dois dos quais permanecem sem objetos, enquanto um terceiro traz o crédito do artista.

O efeito de *Leitura silenciosa* é centrífugo: as duas páginas de *Malasartes* que a abrigam deixam de ser páginas de uma publicação adulta que pretende concentrar-se “no estudo dos processos de produção de arte, na

Quando Ronaldo Brito refere-se especificamente a *Leitura Silenciosa* no texto já citado, utiliza a expressão "anjo exterminador"¹⁵ para dar conta do objeto estranho formado por dois quartos de esfera, único elemento não-identificável do trabalho. Num mesmo movimento, traz à tona uma referência a um dos importantes filmes do cineasta surrealista Luis Buñuel e enquadra o item mais arredo da iconografia apresentada: ele agora é o "não-nomeado"¹⁶. Está classificado, e faz lembrar uma esfera bipartida presente em diversas pinturas de Magritte, desempenhando justamente o papel de "não-nomeado" em meio a objetos do cotidiano burguês.

Waltercio Caldas, *Leitura silenciosa*,
detalhe

■

Leitura silenciosa é o único trabalho de artes visuais publicado em *Malasartes*. Diferentemente dos trabalhos reproduzidos nas páginas da revista, sejam de artistas-editores como Cildo Meireles e Carlos Zilio ou de artistas convidados como Tunga, Artur Barrio e Lygia Pape, *Leitura silenciosa* não é a reprodução de um trabalho de Waltercio Caldas. Trata-se de um trabalho concebido para ocupar justamente duas páginas da revista e para funcionar poeticamente nesse espaço específico. Uma das provas disso é o fato dele se encontrar isolado - impresso de uma maneira tal que impede o leitor de ter acesso simultâneo a qualquer outra informação da revista. Em *Malasartes*, ele aparece em condições ideais: surge na sua escala e materialidade adequadas.

¹⁵ Idem, p. 343.

¹⁶ Idem, ibidem.

positividade: o modo como opera enquanto produção intelectual e as vinculações com o ambiente em que atua.¹³

Mais à frente, Brito deixaria evidente sua posição contrária a uma leitura do trabalho de Waltercio como “surrealista”: “nem um adepto do *nonsense*, espécie de baixo surrealismo dos *mass media*, nem um rigoroso manipulador de raciocínios formais, à moda dos conceituais.”¹⁴

O caso é que os elementos trazidos às páginas de *Malasartes* por *Leitura Silenciosa* correspondem inequivocamente a um imaginário surrealista típico: lá estão os objetos da vida doméstica (copo, livro, cigarro, relógio etc.) que podem ser encontrados, por exemplo, nas pinturas de René Magritte ou nos filmes de Luis Buñuel – fielmente representados e desfuncionalizados. É como se o artista estivesse interessado numa abordagem catalográfica ou enciclopédica da iconografia surrealista, mais do que envolvido de fato com um projeto poético de cunho surrealista. Sem muito esforço encontraremos André Breton, Man Ray, Max Ernst, Salvador Dalí nesses quadrinhos, mas como que desnaturados, em suspensão, cercados por um vazio que lhes torna signos: representações de si mesmos. Se essa hipótese for verdadeira, acabaremos por concordar com Brito quando ele afirma que Waltercio Caldas opera através do uso da contra-informação, apropriando-se de um vocabulário “de arte” – no caso, o vocabulário surrealista – para veicular uma mensagem que nada mais é do que um comentário sobre “vocabulários de arte”.

O surrealismo é, em *Leitura silenciosa*, o código a ser desvelado. Waltercio Caldas transforma o cálice de Magritte num signo-cálice, empreendendo duas simples operações: isolamento e multiplicação. Provavelmente devido à popularidade que os signos do imaginário surrealista conquistaram no contexto nacional, sejam exatamente estes o alvo de Waltercio em *Malasartes*. Afinal de contas, uma revista de arte cria a expectativa de conter arte, e *Leitura silenciosa* é um comentário sobre isso: não traz arte mas um estereótipo de arte, ou melhor, um de seus léxicos “modernos” – o surrealismo, aberto, com as engrenagens à mostra.

¹³ BRITO, Ronaldo. Op. cit., 337-8.

¹⁴ Idem, p. 341.

Waltercio Caldas, *Leitura silenciosa*, 1975

A aproximação entre uma atmosfera surrealista e as referências à indústria de massa chegou não apenas a se tornar, num certo momento, uma leitura corrente dos trabalhos de Waltercio Caldas como mereceu a reação do crítico Ronaldo Brito, em texto do mesmo ano – 1975:

...há necessidade de um primeiro movimento crítico de tipo negativo: a luta contra a leitura que talvez se possa chamar dominante no trabalho de Waltercio Caldas, cuja penetração no Rio de Janeiro ocorreu em grande arte com base em duas considerações – a sua suposta filiação à onda de esoterismo característica do início dos anos 70 e o aparente uso de uma linguagem *nonsense*. Na esteira dessa jogada dupla, ele foi largamente consumido e investido de marcações sacralizadoras. (...)

Contra este percurso intelectual - que ia da proximidade da linguagem do trabalho ao mundo do espectador (via mass media) ao estranhamento quase metafísico em que era consumido o seu sentido -, proponho um movimento teórico que tente extrair do dispositivo Waltercio Caldas sua

convencional de ilustração, sendo ainda uma ilustração – ela causa uma fenda nesse conceito sem negá-lo frontalmente. E por se tratar da primeira imagem a surgir nas páginas de *Malasartes*, ela contamina todas as outras imagens que aparecerão aos olhos do leitor, tornado então um sujeito mais desconfiado.

Essa condição ambígua aproxima ainda mais a fotografia do Leilão de Arte do conjunto da obra de Waltercio Caldas, ao menos no período em questão. Colocar a idéia de ilustração em xeque sendo ainda uma ilustração – esse é um procedimento análogo a certo funcionamento que pode ser observado em diversos trabalhos do artista carioca, sobre os quais poderíamos dizer: colocam a idéia de obra em questão sendo ainda obras. Exemplos dessas quase-obras de Waltercio Caldas são vários – *Com areia e barbante*, *Prato comum com elásticos*, *Matisse (O talco)*, *Cinema* – e parte deles foi reunida no *Manual da ciência popular*¹¹. Mesmo publicações como o próprio *Manual* e, um pouco antes, *Aparelhos*, habitam essa tênue linha fronteira entre ser uma publicação de arte e problematizar essa condição. Vários indícios aproximam o artista carioca da fotografia do Leilão de Arte, mas, em suma, são apenas indícios.

Retornemos à outra exceção - a mais categórica - ao padrão de imagens de *Malasartes*, precisamente a única intervenção individual de Waltercio Caldas durante a curta existência da publicação: *Leitura silenciosa*¹².

Leitura silenciosa é uma história em quadrinhos, sem ação, mas com personagens e objetos de cena. Nesse caso, os personagens e os objetos de cena coincidem: cigarro, cálice, copo, cadeira, dado, relógio, livro e uma oitava forma inusitada, formada por dois quartos de esfera justapostos, quase formando um hemisfério. Esses personagens-objetos surgem aos pares em cada quadrinho, contrastando com o fundo preto gráfico. O desenho é sintético e nos informa ao menos duas importantes referências: a iconografia surrealista e a indústria de *cartoons* e histórias em quadrinhos.

¹¹ ► Capítulo 9 – “Sobre o *Manual da ciência popular*”

¹² CALDAS, Waltercio. *Leitura Silenciosa*. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº.1, p. 8-9, set.-nov. 1975.

Desenhos, realizada em 1973 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e *A Natureza dos Jogos* já citam o universo publicitário. Nas imagens reproduzidas no catálogo da exposição de 1973, surgem sobre um fundo negro as frases em letras douradas “Eu sou você” e “Eu não sou você”. Não é difícil fazer uma conexão entre essas frases e o modo pelo qual o discurso publicitário se apropria dos pronomes pessoais – eu, você - a fim de camuflar a impessoalidade e pragmatismo de suas mensagens, muito embora Waltercio associe essa referência a uma formalização falsamente elegante ou aristocrática, quase anacrônica. Feito no mesmo ano, o desenho *O colecionador*¹⁰ é uma referência mais explícita ao mundo da publicidade, ao apresentar sobre o mesmo fundo preto neutro nove diferentes formalizações da palavra FIM, como se fossem nove embalagens diversas para um mesmo produto, todas coloridas, todas descartáveis.

Pranchas do catálogo de exposição de Waltercio Caldas realizada no MAM-RJ, em 1973

O fato é que a imagem fotográfica que mostra o Leilão de Arte da Estrela não é um trabalho de arte, ou pelo menos não se apresenta como tal. No entanto, vimos não se tratar também de uma ilustração convencional, pois estravaza esse conceito, retém uma expressividade que desafia o caráter derivativo da ilustração. Estaríamos mais próximos da verdade se tentássemos pensar essa imagem sem aprisioná-la num conceito, no máximo pensando-a através de uma negação: a foto do Leilão é uma subversão da idéia

¹⁰ ► Capítulo 6 - “Alto Design”

convicção: “Deve ter sido o diagramador, coisa do Waltercio”. Indagado sobre o mesmo assunto, Waltercio afirmou não se lembrar com exatidão se fora ou não o responsável pela idéia, embora tenha certeza de ter participado do processo decisório que incluiu a imagem na revista – afinal, lembremos que Waltercio Caldas compartilhava com Baravelli, Maria del Carmen Zílio e Anita Slade a função “arte” de *Malasartes*. Segundo o artista carioca, muitas imagens de *Malasartes* eram escolhidas “através de conversa” e com “bom humor”⁸, e não tinham propriamente um autor ou responsável que pudesse ser apontado.

O que nos importa nesse momento é menos definir um autor único da ilustração – objetivo incongruente com o caráter coletivo de *Malasartes* – e mais trabalhar com uma hipótese: ao atribuir a Waltercio Caldas a autoria dessa imagem presente em *Malasartes*, Brito está implicitamente afirmando que “a idéia de anexar ao texto ‘Análise do circuito’ uma fotografia como essa parece ser algo que se esperaria de Waltercio Caldas”. Por que motivo Brito, mesmo sem estar convicto, citaria unicamente o nome do artista carioca? O que aproximaria Waltercio Caldas de tal ação? Provavelmente, sua atenção ao uso social das imagens. Em texto escrito em 1975, Brito descreve da seguinte maneira o funcionamento do que denomina “dispositivo Waltercio Caldas”:

...um primeiro momento de coleta de material, consistindo sobretudo num recorte de signos em circulação coletiva; em seguida manipulação desses signos com um sentido crítico específico – subversão de seu uso cotidiano, exposição de seus mecanismos articulatórios e exploração das possibilidades que oferecem de relação inteligente com o receptor.⁹

Sabemos que, desde meados do século XX, a maior parte dos “signos em circulação coletiva” num contexto capitalista é formada por imagens, em grande número fotográficas, cuja função está estreitamente ligada à circulação do dinheiro. Dentre essas imagens, destacam-se as imagens publicitárias, conjunto ao qual parece pertencer a fotografia do jogo Leilão de Arte da Estrela. Caso admitamos uma ligação entre Waltercio e essa imagem, não seria a primeira vez que o artista teria se apropriado da linguagem da publicidade em seus trabalhos. Desenhos presentes nas exposições *Objetos e*

⁸ Conversa por telefone entre o autor e Waltercio Caldas, em 22 de dezembro de 2006.

⁹ BRITO, Ronaldo. O espelho crítico. In: *Experiência crítica – textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 341.

Há no entanto uma importante diferença entre essas duas imagens - o “Jogo Leilão de Arte da Estrela” e a charge de Steinberg. Embora elas sejam as duas únicas ilustrações francamente irônicas publicadas em *Malasartes*, há que se salientar o fato de que foram obtidas de maneiras distintas. No caso da charge, os editores apenas importaram para o contexto de *Malasartes* uma imagem que já havia sido publicada anteriormente no mercado editorial norte-americano, de autoria de um de seus mais famosos chargistas – Saul Steinberg, cujos trabalhos produzidos para a revista *The New Yorker* tornaram-se bastante conhecidos. Assim, essa imagem tem um caráter irônico em si e foi previamente produzida e consumida com esse fim. Manteria o seu humor em qualquer situação, já que ela tem a autonomia característica dos *cartoons* e das charges e independe do contexto que a cerca, embora sua mordacidade possa ser potencializada por este.

Já em “Jogo Leilão de Arte da Estrela”, observamos uma situação diferente. Aqui, é o contexto que confere a essa imagem o seu caráter irônico - é sua aproximação ao texto de Brito que produz a fagulha de estranhamento pretendida. Ao contrário da charge de Steinberg, trata-se de uma construção imagética feita pela equipe de “arte” de *Malasartes*, que teve a idéia de exibir uma fotografia desse jogo como ilustração do texto “Análise do circuito” e materializou essa idéia, efetivamente produzindo a fotografia ou deslocando-a de um contexto no qual ela não tinha função irônica, como o de uma propaganda com o objetivo de comercializar o jogo.

Aqui, importa menos o fato de que o jogo já contenha em si um aspecto paradoxal – na medida em que transmite a um público infanto-juvenil a noção de que o importante nas obras de arte é o seu valor comercial (ligado à sua suposta autenticidade), e não seus aspectos estéticos e culturais – do que o olhar que selecionou esse fenômeno em meio à profusão de estímulos que caracteriza a cultura de massa e de entretenimento. O resultado é um encaixe bem-sucedido entre fotografia e texto, escapando à clássica hierarquia segundo a qual a imagem ilustra as idéias expressas verbalmente, sem acrescentar-lhes quaisquer informações.

Em entrevista recente, questionado sobre quem teria tido a idéia de reproduzir fotograficamente o Leilão de Arte da Estrela no número inicial de *Malasartes*, Ronaldo Brito - autor de “Análise do circuito” - respondeu sem

A fotografia que corresponde ao “Jogo Leilão de Arte da Estrela” tem uma função claramente irônica, já que acompanha um texto no qual Brito analisa as características que regem as relações entre produção e mercado de arte no Brasil, enfatizando a precariedade do meio de arte nacional, o arcaísmo dos mecanismos utilizados por este no agenciamento dos trabalhos de arte, e a mundanidade que o balizaria. Assim, essa imagem teria função análoga ao desenho que ilustra o texto “A formação do artista no Brasil”, de José Resende, presente no mesmo número de *Malasartes*. Assinada pelo cartunista norte-americano Saul Steinberg, trata-se de uma charge que representa, através de um traço fino e sumário, um cachorro em pose de pintor que segura um pincel e uma paleta e tenta alcançar uma tela sobre cavalete que está logo à sua frente, o que não é possível, já que ele está preso a uma árvore por uma coleira. Aqui também não resta dúvida quanto ao caráter humorístico da ilustração, potencializado quando justaposto ao texto de José Resende, no qual o artista paulista comenta as contradições inerentes ao processo de formação do artista plástico no Brasil.

Malasartes, nº.1, p. 24

brasileiros - como Tarsila do Amaral e Cândido Portinari – e estrangeiros – como Fernand Léger, Malevich, Torres-García, Rodchenko e Mondrian.

Fotografias com função documental e reproduções de obras de arte constituem portanto a ampla maioria das imagens presentes em *Malasartes*. Nessa espécie de levantamento estatístico, algumas exceções saltam aos olhos. Uma delas é *Leitura silenciosa*, de Waltercio Caldas, da qual trataremos mais à frente. Outra exceção aparece logo no texto de abertura do número um de *Malasartes*, “Análise do circuito”, de Ronaldo Brito, onde há uma imagem fotográfica cuja legenda indica “Jogo Leilão de Arte da Estrela”. Nessa fotografia, vemos um tabuleiro de jogo em cujo centro destaca-se a reprodução de um auto-retrato de Rembrandt; sobre esse, há cartas com reproduções de pinturas dos séculos XVII, XVIII e XIX e papéis representando notas de dinheiro. O jogo *Leilão de Arte da Estrela* é um dos jogos comercializados por uma grande indústria de brinquedos do país – a Estrela - e propõe como objetivo aos participantes acumular a maior quantidade de dinheiro através da compra de obras de arte consideradas legítimas, tendo o cuidado de não adquirir falsificações. Nesse passatempo, ilustrado com algumas das mais famosas pinturas da História da Arte, o jogo da arte resume-se a um comércio de objetos de luxo e antiguidades, onde o que importa é o certificado de originalidade que possa ser atribuído a uma determinada obra de arte, do qual depende o seu valor comercial.

Jogo Leilão de Arte da Estrela

ANÁLISE DO CIRCUITO

Ronaldo Brito

Qual a função da arte atualmente em nosso ambiente cultural? Dominada pelas leis do mercado que valoriza o objeto-fetiche ao invés do produto cultural, ela cumpre um papel quase que exclusivamente mundano junto às elites econômicas. O seu verdadeiro público em potencial, os estudantes, estão distantes dela. E não por escolha, mas por causa de uma situação que é necessária, mais que nunca, compreender.

mercado luta para conservar, modernizando-o, recriando-o a cada nova investida. A tarefa de vender arte nesse sentido prende-se obrigatoriamente à tarefa de defender o estatuto vigente da arte na sociedade – afinal é esse estatuto que assegura em última instância a possibilidade do comércio de arte. Daí a necessidade do mercado de elaborar uma estratégia que, sobre todo aspecto específico do circuito, atue de modo pertinente. Típicas de conservar os valores da arte, o seu mítico e decisivo apelo de consumo. A coisa artística, por excelência.

Uma análise da performance de nosso mercado sem as considerações acima, conduz a conclusões equivocadas. A primeira delas, em curto, é a de atribuir ao mercado uma rigidez que lhe é por definição estranha. A recusa da produção contemporânea, o privilégio dos suportes tradicionais, a volta nostálgica ao passado, suas notórias características, devem ser tomadas

Os textos críticos. Funcionam como esdrúxulos apenas publicitários às obras. No caso o economismo é impressionável: trata-se de manter a arte no terreno do inatingível, do sublime, do não discursivo. O “mundo à parte”, infim. Quando não são vagas divagações metafísicas, esses textos se posicionam de um modo mítico em relação à arte, afastando assim os profanos. O fetiche do trabalho de arte – o que o torna traço distintivo de superioridade no grupo social, o que o torna feixe de medidoras projeções psicológicas – deve ser preservado a todo custo. A função objetiva desses textos não é produzir conhecimento, nem sequer situar os trabalhos no ambiente cultural. Estão ali para superpor mais um nível ao discurso que vai envolver o produto e torná-lo, num primeiro momento, objeto cultural e em seguida objeto de prazer e consumo. O objeto de arte (o nome de seu autor), a galeria (o nome da galeria), o texto (o nome do crítico) são os elementos dessa

Malasartes, nº.1,
p. 5

fotográficas de obras de artistas estrangeiros, em sua maioria ligados ao minimalismo);

- “Planejamento Ambiental – ‘Desenho’ no impasse”⁶, texto de Lina Bo Bardi que condena as resoluções do XIIº. Congresso Mundial de Arquitetos de 1975, que representariam, na óptica da autora, uma “traição aos princípios construtivos do Movimento Moderno”. O texto traz grande número de fotografias que mostram desde exemplos de *design* moderno, como trabalhos de Josef Albers e Marcel Breuer, até objetos que representariam uma inteligência “popular” de construção.

Esses quatro ensaios têm em comum o fato de se referirem a objetos do universo sociocultural selecionados por sua suposta relevância. Abordam, respectivamente, a vida nas cidades-satélite de Brasília, o bloco carnavalesco Cacique de Ramos, as configurações urbanas que lembram a morfologia da arte minimalista e os dilemas do *design* contemporâneo. Independentemente da qualidade estética que as fotografias possam apresentar, sua presença justifica-se principalmente pelo valor referencial ou documental que detêm.

Além desses exemplos, temos em *Malasartes* um amplo material de fotografias francamente documentais, que reproduzem trabalhos de artistas em atividade na década de 1970: Raimundo Collares, Cildo Meireles e Artur Barrio, entre outros, presentes em “Quem se desloca recebe, quem pede tem preferência”⁷, além dos espaços maiores dedicados às obras de Carlos Zilio, Umberto Costa Barros, Lygia Pape e Mário Ishikawa. Nesses casos, fica claro que não estamos tratando de trabalhos feitos para a revista, mas da divulgação fotográfica de trabalhos já existentes.

As demais imagens fotográficas presentes nas páginas de *Malasartes* trazem a reprodução de trabalhos de artistas cujas obras servem de referência para parte da produção artística brasileira dos anos 1970: artistas estrangeiros contemporâneos, como Joseph Kosuth, Luciano Fabro, Allan Kaprow, Dan Graham, Robert Morris, Anthony Caro, Carl Andre etc.; artistas modernos

⁶ BARDI, Lina Bo. Planejamento ambiental – “desenho” no impasse. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 2, p. 4-7, dez. – fev. 1975-6.

⁷ MEIRELES, Cildo. Quem se desloca recebe quem pede tem preferência. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº.1, p. 14-19, set.-nov. 1975.

a retórica eloqüente, as manifestações expressivas, a oscilação entre a grade² e a exceção à regra. Há sem dúvida uma mensagem que subjaz a essa escolha formal, um interesse pelos significados que ela engendra, que oscilam entre as idéias de rigor conceitual / seriedade e de negação da aparência visual do mundo (que, dominada pela voracidade da publicidade, mostra-se excessiva, redundante, insignificante).

As imagens em *Malasartes* - em sua imensa maioria fotográficas - costumam estar presentes prioritariamente para ilustrar, corroborar ou referendar as idéias defendidas pelos textos, mesmo quando eventualmente adquirem uma importância maior e ocupam espaços mais generosos. Mas esta é apenas uma tendência e, como tal, admite exceções. A primeira série de exceções se refere à presença de pelo menos quatro ensaios fotográficos, indicando momentos em que a imagem tem predomínio sobre o texto. São eles:

- “Satélites”³, de Miguel Rio Branco, matéria fotojornalística de caráter “quase-poético” sobre o cotidiano dos operários da construção civil de Brasília, vivido entre os barracos das cidades-satélite e os signos de modernização e civilidade da arquitetura moderna brasileira (“O ensaio de Miguel Rio Branco revela o avesso de Brasília” – consta do texto de abertura ao ensaio);
- “Lê lê ô, Cacique é o Bom”⁴, que se auto-define como “Reportagem fotográfica sobre um bloco de Carnaval carioca”, produzida por Carlos Vergara;
- “Ausência de escultura”⁵, texto de José Resende fartamente ilustrado com fotografias de Miguel Rio Branco (entremeadas a reproduções

² KRAUSS, Rosalind. Grids. In: *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: The MIT Press, 1985.

³ RIO BRANCO, Miguel. “Satélites”. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 2, p. 15, dez. – fev. 1975-6

⁴ VERGARA, Carlos. Lê lê ô, Cacique é o Bom. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 2, p.27-31, dez. – fev. 1975-6.

⁵ RESENDE, José. Ausência de Escultura. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 3, p. 4-8, abr. – jun. 1976.

Assim, devemos também a Waltercio a feição gráfica de *Malasartes*, suas escolhas iconográficas, seu aspecto formal. Indagar qual é a exata participação do artista nesse quesito parece ocioso, uma vez que a revista guarda forte unidade visual, oriunda certamente de denominadores comuns existentes entre os responsáveis pela sua “arte”. Mas um exame mais atento aponta nuances que podem ser investigadas.

Muito embora *Malasartes* discuta as dimensões políticas e culturais do panorama das artes visuais no Brasil, referindo-se portanto prioritariamente a uma matéria visual, fica claro nos três números publicados que a ênfase reside no texto, na dimensão verbal. Nesse quesito, as escolhas de ordem formal são assertivas: a diagramação, sóbria, reverbera de maneira rigorosa o legado da revolução gráfica empreendida por Amílcar de Castro nas década de 1950 no *Jornal do Brasil*, que levava para a linguagem do jornal a sintaxe construtiva moderna. Ao contrário desta, no entanto, *Malasartes* recua diante da dimensão visual do texto, recusando o uso de tipografias em grande escala, deslocamentos de eixo de leitura, assimetrias na disposição do texto e convergência texto-imagem. Nesse sentido, *Malasartes* trai uma vocação pragmática através de sua programação visual: muito texto, poucas imagens, organização rígida, padronização, tipografia pequena e discreta etc. É como se a revista obedecesse a uma gramática moderna, mas houvesse retirado desta

Leitura silenciosa e a imagem em Malasartes

Waltercio Caldas assina uma única participação individual em *Malasartes*: trata-se de *Leitura silenciosa*, presente no primeiro número da publicação. Para além das duas páginas ocupadas por ela, a presença de Waltercio só pode ser notada num contexto coletivo: como um dos signatários, entre outros artistas e críticos de arte, do manifesto contra os critérios do Salão Arte Agora I¹. Em qualquer outra parte de *Malasartes*, podemos no máximo supor a participação de Waltercio Caldas, uma vez que, embora inexistam outros textos ou imagens de sua autoria, alguns elementos nos levam a julgar improvável que o artista carioca tenha tido uma presença tão sumária no empreendimento. Afinal de contas, Waltercio é um dos autores, junto com Ronaldo Brito, José Resende e Carlos Zílio, de “O boom, o pós-boom e o disboom”, texto publicado em 1976 no semanário *Opinião* (figurando inclusive como capa daquele número) e cujo teor estava em total consonância com *Malasartes*; além disso, Waltercio manteve contato constante com a idéia da publicação de arte ou sobre arte a partir de meados da década de 1970, o que resultou em *Aparelhos* (1979), *A Parte do Fogo* (1980), *Manual da ciência popular* (1982) e *O Livro mais rápido* (1983), entre outros. Dessa maneira, impõe-se a pergunta: como localizar a presença de Waltercio Caldas em *Malasartes*?

Se examinarmos com atenção, notaremos que o expediente dos três números de *Malasartes* informa que Waltercio Caldas é um dos responsáveis pela “arte” da revista, integrando uma equipe que contava ainda com Maria del Carmen Zílio, Luiz Paulo Baravelli e Anita Slade. (Não deixa de ser irônico que a função de planejamento gráfico e/ou programação visual da revista tenha recebido a denominação “arte”, até hoje comum no linguajar jornalístico e editorial, mas que vulgariza precisamente o termo que designa o objeto central de pesquisa de *Malasartes*).

¹ MANIFESTO. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.3, p. 28-9, abr.-jun. 1976.

É evidente que o “espaço aleatório” ao qual faz menção o trecho acima foi sendo ocupado com o passar do tempo – não há mais “distância entre a produção e o mercado”. Algumas modalidades de mercado se impuseram no Brasil, provavelmente bem distintas daquele pelo qual parecia esperar Ronaldo Brito. Não há vácuo no espaço da cultura contemporânea, e as possibilidades de ação sugeridas, que se aproveitariam de possíveis fendas, precisam ser reavaliadas. De qualquer modo, devemos ter cuidado com juízos retrospectivos, que observam inclementes algumas elaborações teóricas passadas – no caso, as reflexões de Ronaldo Brito – tendo em mente os desdobramentos que, na atualidade, sabemos que o contexto de então experimentaria.

positivar um desejo crítico num ambiente que se caracteriza pela dissimulação de seus reais interesses econômicos e ideológicos atrás de regras de participação e cumplicidade oriundos ainda da cultura de elite? Como evitar a posição de “marginal cúmplice” que a instituição lhe confere estruturalmente? Estaria a produção contemporânea brasileira condenada a dar murros na ponta de uma faca ausente? A investir contra moinhos imaginários?³⁵

Temos aqui uma hipótese de trabalho aparentemente original. Partindo de duas constatações empíricas - de um lado a estreita relação e interdependência entre produção e mercado de arte contemporânea, e de outro a falta de estruturação do meio de arte brasileiro - Ronaldo Brito e os demais autores de “O boom, o pós-boom e o disboom” localizam uma dupla contradição, sobre a qual deveria agir a produção e discussão de arte nacional. Essa dupla contradição está sem dúvida relacionada à expectativa de surgimento de um “mercado de arte esclarecido” no país, que fora mencionado anteriormente. No entanto, se em diversos momentos apontamos dificuldades que dizem respeito a essa expectativa, relacionadas à impressão de que Brito superestimaria o papel que o tal “mercado esclarecido” poderia desempenhar no contexto brasileiro, no caso presente a reflexão do crítico parece resistir melhor a essas dificuldades.

A conclusão de “O boom, o pós-boom e o disboom” escapa ao permanente clamor pelo estabelecimento do mercado, pois sugere que o trabalho de arte poderia utilizar a relativa falta de estruturação do meio de arte brasileiro como álibi para uma movimentação de certo modo imprevisível, o que em última instância possibilitaria uma resposta particular aos dilemas que a arte enfrentava à época:

A especificidade do nosso meio de arte está, como vimos, na existência de uma distância entre a produção e o mercado, um espaço aleatório que se interpõe entre as linguagens e seu processo de veiculação e institucionalização. A espécie particular de exploração e opressão que essa distância determina sobre a produção já foi por nós assinalada, ainda assim é essa mesma distância que se apresenta como margem para as possíveis transgressões à ordem vigente. E é nessa margem que se está obrigado a construir uma posição crítica.³⁶

³⁵ BRITO, CALDAS, RESENDE, ZÍLIO, Carlos. Op. cit., p. 191-2.

³⁶ Idem. p. 194-5.

As duas posições – o nacionalismo e o cosmopolitismo – marcam uma mesma recusa: a de atuar dentro de uma contradição, sem a possibilidade de compor nenhuma síntese reconfortante. A primeira toma o que se poderia chamar de ação residual – a dinâmica específica dos resíduos locais que resultam do choque sempre renovado com as matrizes culturais – dos processos de arte no país como um todo orgânico, autônomo, que teria se realizado ou pelo menos deveria ser mantido a salvo da poluição estrangeira. (...) A posição cosmopolita, por sua vez, teima em ignorar essa ação residual.³²

O assunto retorna mais tarde, na forma de aforismo: “O inaceitável, a essa altura óbvio, é assumir os modelos [internacionais] sem negá-los, ou negá-los sem assumi-los”³³.

A situação brasileira mereceria, portanto, uma segunda camada de diagnóstico, que levasse em conta o esforço de desvelamento dos mecanismos da instituição Arte já empreendido por intelectuais e artistas pelo mundo, mas que não se resumisse a este. É aqui que surge das contribuições teóricas mais significativas da qual tomou parte o crítico carioca no que se refere à compreensão do funcionamento da arte brasileira. Essa reflexão, desenvolvida de maneira precisa em “O boom, o pós-boom e o disboom”, apresenta-se sob a forma de uma dupla contradição. A primeira contradição, intrínseca à noção de arte contemporânea, oporia produção e mercado, ao mesmo tempo em que os consideraria dependentes um do outro – é a contradição percebida e tematizada já no final da década de 1950 pela arte *pop*, através da tal atitude de cinismo. A essa contradição, levada a cabo pela ânsia de recuperação do mercado e pelos dispositivos empregados pelos artistas a fim de frustrar tal disposição, a situação brasileira acrescentaria uma segunda contradição - local, típica de um contexto cultural periférico³⁴:

Esta segunda contradição resultaria da extrema precariedade da instituição Arte local, tornando toda e qualquer investida contra ela algo ambíguo e meio fora de foco: como atacar uma instituição que não se sustenta em bases firmes e que nem sequer cumpre o papel ideológico que em tese lhe está destinado? Somem-se a essa questão algumas outras: como

³² BRITO, CALDAS, RESENDE, ZILIO. Op. cit., p. 193.

³³ BRITO, Ronaldo. Contra o culto da ignorância. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 jun. 1983. *Folhetim*, nº. 335, p. 6-7.

³⁴ Esta situação não seria exclusiva do Brasil, mas atingiria outros contextos culturais “não centrais”, como por exemplo o australiano. SMITH, Terry. O problema do provincianismo. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº.1, p. 30-32, set.-nov. 1975.

outra das características recomendadas pelo discurso de Ronaldo Brito à prática artística. Através dessas atitudes principais - impessoalidade na execução dos trabalhos e diversidade de linguagens, técnicas ou suportes utilizados – o artista contemporâneo construiria um discurso estranho à concepção corrente de arte. É nítida a predileção de Ronaldo Brito por artistas que atuariam nesse terreno. Waltercio Caldas certamente é um dos artistas que, aos olhos do crítico, melhor utilizaria esses procedimentos, como indica o comentário abaixo:

Passou a ser necessário atuar criticamente sobre as regras de fruição de arte visando à possibilidade de uma leitura inteligente. O dispositivo Waltercio Caldas possui um arsenal nesse sentido. Todo o esquema formal sobre o qual baseia sua proposta tem de certo modo uma pretensão antiartística. O caráter de desenho técnico, sem qualidades plásticas, a utilização de suportes variados são tentativas subjetivas de propor ao espectador do circuito um jogo que não o do deleite estético. Um jogo de certa forma não-artístico cuja presença no museu e nas galerias pudesse ser sentida como algo pelo menos irônico.³¹

Quando Ronaldo Brito procura tornar mais específica a análise do meio da arte contemporânea brasileira, surgem suas formulações mais originais. Textos como “Análise do circuito”, “O boom, o pós-boom e o disboom” e “O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo)”, escritos entre 1975 e 1980, investem na proposição de modelos teóricos que marquem a especificidade das condições da produção e circulação de arte no país. Boa parte de sua reflexão detém-se na relação entre modelos culturais globalizados criados em centros hegemônicos e a produção brasileira contemporânea, obrigada a enfrentar essa situação inexorável, para a qual estariam vetadas as saídas simplistas e ilusoriamente opostas do nacionalismo e do internacionalismo:

³¹ BRITO, Ronaldo. O espelho crítico. In: *Experiência crítica – textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 344.

especificidade formal. Como se aproximar da obra de Cildo Meireles na década de 1970 sem reconhecer-lhe ao mesmo tempo a potência formal e a energia reflexiva, teorizante? Como dar conta do “Prefácio” de Waltercio Caldas para o seu *Manual da ciência popular*²⁵ sem flexibilizar esses rótulos?

Além do “pensamento discursivo”, outros procedimentos são, diríamos, sugeridos por Ronaldo Brito como convenientes à prática artística. Entre essas “sugestões”, geralmente oriundas de uma seleção de práticas artísticas brasileiras e estrangeiras presenciadas pelo crítico, destaca-se a desconfiança em relação à utilização exclusiva de uma técnica ou linguagem artística. Brito chega a afirmar em certo momento que:

(...) uma das principais tarefas do artista contemporâneo (...) é tentar multiplicar as suas intervenções, ampliando o seu campo de atuação. Desse ponto de vista, limitar-se a um só meio de expressão pode ser considerado algo assim como um erro estratégico.²⁶

Esse “ponto de vista”²⁷ obrigaria Ronaldo Brito a determinados malabarismos teóricos ao se aproximar de artistas cujas carreiras estão ligadas a um só “meio de expressão”²⁸. Assim:

Paradoxalmente, Eduardo Sued não é um pintor. É, sim, um artista que faz a experiência da pintura, o que é muito diferente. O seu problema não está na manipulação técnica ou no jogo de cores e formas, mas se situa para além disso. Digamos que a questão do seu trabalho seja o sentido da pintura: cada tela deve trazer as marcas de um processo, sempre renovado, que reponha e atualize o sentido, esse antigo e desgastado gesto de cobrir superfícies com tinta. Só assim é possível ser pintor no espaço da contemporaneidade.²⁹

O que permitiria a Sued o acesso ao “sentido da pintura”³⁰ seria, segundo o crítico, novamente certa disposição cerebral, que levaria o pintor a imprimir um elevado grau de impessoalidade em sua obra. A impessoalidade é

²⁴ Exposição realizada na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, no Rio de Janeiro, em 1974.

²⁵ ► Capítulo 9 – “Sobre o *Manual da ciência popular*”

²⁶ BRITO, Ronaldo. Op. cit. 1974, p.19.

²⁷ Idem, ibidem.

²⁸ Idem, ibidem.

²⁹ BRITO, Ronaldo. Eduardo Sued: uma obra para a inteligência do olhar. *Arte Hoje*, Rio de Janeiro, nº. 2, p.22-5, 27 ago. 1977.

³⁰ Idem, ibidem.

mundo. Fica evidente que o discurso de Ronaldo Brito está a todo momento colocando em xeque esse tipo de ação, enquadrando-a historicamente e marcando posição em relação a ela.

Se quisermos compreender de fato o que Ronaldo Brito quer dizer quando utiliza a expressão “pensamento discursivo”²², talvez seja útil nos referirmos a um dos primeiros textos produzidos pelo crítico acerca do trabalho de Waltercio Caldas – “Jogos Mentais”²³. Neste, ao discorrer sobre *Narrativas*²⁴, Brito afirmaria que se trata de uma exposição “para ser lida e não apenas olhada”, enfatizando a seguir o fato dela obedecer ao sentido da escrita, da esquerda para a direita. A expressão “pensamento discursivo”, muito embora prometa um sentido mais amplo do que aquele que se relaciona especificamente com o discurso verbal, parece assumir em Ronaldo Brito uma relação inequívoca com a idéia do texto. Os artistas brasileiros cujas trajetórias atraem a atenção do crítico têm de fato um embate constante com o texto, seja na própria materialidade de sua prática artística (são os casos de *Inserções em circuitos ideológicos* e *Blindhotland*, de Cildo Meireles, *Manual da ciência popular* e o *Livro mais rápido*, de Waltercio Caldas, *Bring me nicely into the morning* e a série *Ilustração da Arte*, de Antonio Dias etc), seja na produção de textos de caráter especulativo sobre arte e cultura (“A formação do artista no Brasil” e “Ausência de escultura”, de José Resende, “O boom, o pós-boom e o disboom”, de Resende, Waltercio Caldas, Carlos Zílio e Ronaldo Brito, “A parte do Fogo”, de Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr., Paulo Venancio Filho, Paulo Sergio Duarte, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Tunga e Waltercio Caldas, entre outros), de modo a tornar difícil, muitas vezes, a distinção entre produção teórica ou artística. Essa distinção parece aos poucos configurar-se ociosa, visto que não só os trabalhos de arte propriamente ditos passam a engendrar pensamentos sobre a instituição Arte, como os textos tornam-se cada vez mais permeáveis à experimentação, mais conscientes de sua

²² Idem, ibidem.

²³ BRITO, Ronaldo. Jogos Mentais. *Opinião*, Rio de Janeiro, p. 20, 17 mai. 1974.

exatamente o oposto: puramente mental, especulativo, corre mais o risco de cair no teórico do que no grotesco. (...) Os trabalhos da série *Pensamentos*, minúsculos desenhos de cores transparentes, são excelentes exemplos do citado “erotismo mental”. (...) Desprezando até mesmo as alusões a cenas sexuais, Tunga parece preferir uma atitude mais reflexiva a respeito do desejo humano, ponto central, segundo Sigmund Freud, do nosso desenvolvimento psíquico.¹⁸

De maneira análoga, a ausência de uma disposição “reflexiva”¹⁹, é vista como um problema pelo crítico; ao comentar a exposição de Antônio Manuel realizada na Petite Galerie, em novembro de 1975, o autor explicita essa visão, tendo sempre em mente a existência/ausência de um mercado agenciador:

De minha parte, creio que a crescente sofisticação dos processos de “recuperação” do trabalho de arte – permitindo, simultaneamente, a posse do objeto e o esvaziamento de seus significados – exige uma conceituação progressivamente inteligente e rigorosa do trabalho, tanto em sua articulação interna quanto em seu relacionamento com o mercado. Resulta daí a construção de um sistema mais ou menos complexo que talvez possa resistir com maior eficácia às investidas da ideologia do mercado, sempre – e por definição – simplificadora. Nesse sentido, a crença de certos trabalhos, como esses de Antônio Manuel, no valor crítico do gesto em si é perigosamente ingênua. O seu empirismo e aversão ao pensamento discursivo podem torná-los alvos demasiado visíveis.²⁰

Vemos aqui a aproximação enfática e mesmo a identidade, já preconizada por artistas ligados a movimentos como minimalismo e arte conceitual, entre disposição crítica e “pensamento discursivo”²¹ - ambos opostos a certa ingenuidade empirista, da qual a obra de Antônio Manuel seria um exemplo. O que seria esse “pensamento discursivo”, se não uma atitude menos volitiva, mais cerebral e calculada, que estivesse em sintonia com metáforas militares da estirpe de “inteligência estratégica” e “mobilidade essencialmente tática”, anteriormente citadas? É importante lembrar que Manuel toma parte num estado de espírito predominante na arte brasileira da década de 1960, que propunha uma ação artística contundente do ponto de vista político, baseada nas possibilidades de um embate direto entre arte e

¹⁸ BRITO, Ronaldo. Desenhos pós-freudianos. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº. 87, p.19, jul. 1974.

¹⁹ Idem, ibidem.

²⁰ BRITO, Ronaldo. Os gestos de Manuel. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº. 158, p.22, nov. 1975.

²¹ Idem, ibidem.

faixa de consumidor, o termo mítico vanguarda oferece um apelo inexcedível”¹⁷. O fato de Brito restringir a idéia de vanguarda a um rótulo que seria atribuído a determinada produção artística não impediu que ele se interessasse por metáforas militares. Essas metáforas - dentre as quais se destacam expressões como “inteligência estratégica”, “estratégia crítica”, “mobilidade essencialmente tática”, “estratégia de ação” – não denotam ação imediata mas preparação para a ação. Essas metáforas militares são geralmente empregadas em situação de combate não-explicito ou velado, em que o projeto e o raciocínio predominam sobre o embate. A instituição Arte, cujo território estaria esquadrihado pela ação do mercado, seria o cenário para esse combate silencioso e mental: é como se a produção artística estivesse agindo permanentemente em terreno inimigo e tivesse que medir muito bem os seus passos.

Partindo da premissa de que, em algum momento, o mercado fincaria raízes em nosso meio artístico e se estabeleceria como uma força que, num mesmo movimento, viabilizasse a produção artística e se constituísse em seu antagonista, boa parte dos textos de Brito da década de 1970 exaltam uma vocação mental, reflexiva, que permitiria ao artista agir de maneira calculada nesse terreno. Essa disposição “cerebral” é sempre apresentada como antitética à relação de contemplação que tradicionalmente se estabeleceria entre obra de arte e espectador, e buscaria retirar a fruição estética do domínio do encantamento. O trabalho de arte, ao invés de seduzir, intentaria convencer seu espectador, dotando-lhe de ferramentas que permitissem uma compreensão clara da situação. Mesmo em trabalhos que transitam numa atmosfera habitada por referências ao desejo e às contradições do inconsciente, como é o caso da obra de Tunga de meados da década de 1970, a análise de Ronaldo Brito enxerga um acento “mental”, “teórico”:

O “Museu de Masturbação Infantil” tem a suprema vantagem de não ser uma óbvia exposição de arte erótica. Todos os que assistiram à recente moda no Brasil de um certo tipo de arte erótica, que misturava pseudo-simbologia do inconsciente, escandalosas cenas sexuais e misticismo do chamado baixo- astral, têm uma aguda consciência do que significa o adjetivo óbvio nesse contexto. O erotismo dos desenhos de Tunga é

¹⁶ BRITO. Op. cit., 1975, p. 6.

¹⁷ Idem, ibidem.

na exposição, reproduzido sobre o fundo branco do papel. *Grosso modo*, os trabalhos de Waltercio Caldas produzidos na década de 1970 mostram uma fragilidade estrutural e mesmo semântica que parece demandar enquadramentos institucionais. O fato desses enquadramentos terem sido proporcionados por dois dos mais importantes museus nacionais – o MAM-RJ e o MASP – revela uma das peculiaridades do meio de arte contemporânea brasileiro, no qual os artistas geralmente começavam suas carreiras expondo em museus para depois ocupar galerias comerciais, descrevendo trajetórias opostas àquelas que podem ser observadas em contextos estrangeiros. De qualquer modo, o trabalho em questão não esconde a necessidade de uma mediação em sua relação com o mundo, e é provável que essa necessidade seja um dos móveis que levaram Waltercio Caldas a expressar, ao menos em “O boom, o pós-boom e o disboom”, certo desalento quanto a inexistência de um mercado que pudesse, entre outras coisas, cumprir esse papel.

Muito embora os textos de Ronaldo Brito reiterem a inexistência de um mercado de arte no país que possa dar conta da produção contemporânea, o crítico está paradoxalmente a todo momento trabalhando com a hipótese da sua presença:

É claro (...) que não há contradição insuperável entre arte contemporânea e mercado, desde que respeitadas determinadas condições. Pode-se vender tudo, inclusive os xeroxes dos conceituais. (...) A ênfase na “descoberta” de artistas do passado foi sobretudo uma questão de “timing” comercial. Era necessário criar, na cabeça do consumidor ignaro, uma “história” da arte brasileira. Eleger os heróis, os mitos de nossa tradição cultural. Talvez estejamos ainda vivendo parcialmente essa fase. Mas aproxima-se o momento (se já não está em curso) em que a produção contemporânea será maciçamente confrontada com o mercado: algumas poucas obras serão bloqueadas, a maioria recuperada e entre essas uma ou outra sacralizada. O jogo recomeça, com as mesmas regras.¹⁶

O mercado é quase uma eminência parda, e determina inclusive o que Ronaldo Brito entende por “vanguarda”: “Convém não esquecer que, para certa

etapas de consolidação de uma cultura burguesa e vivenciado o surgimento de valores ligados à modernidade, que estão na raiz da constituição do mercado de arte dos países europeus e dos Estados Unidos?

Um segundo questionamento diz respeito à efetiva participação de artistas como Carlos Zilio, José Resende e Waltercio Caldas na elaboração dessa reflexão, que expressa enfim a sensação de que faltaria ao contexto brasileiro o tal “mercado de arte esclarecido”. Como co-autores de “O boom, o pós-boom e o disboom”, eles parecem estar de acordo em relação a esse fato, o que nos autorizaria investigar o quanto seus trabalhos viveram também essa expectativa, e como expressaram-na formalmente. Nos anos 1960, essa expectativa parece inexistir - a crença num embate direto arte-mundo prescinde da mediação do mercado, enquanto este geralmente é entendido como uma instância inconciliável com a produção mais experimental. Os próprios trabalhos experimentam essa impossibilidade de conciliação com o mercado através da ênfase na efemeridade, do convite à participação física do espectador, da recorrência à arte processual etc.

A diferença de postura fica evidente se compararmos, por exemplo, trabalhos do final da década de 1960 que investem numa dimensão vivencial da arte – podemos citar as proposições de Cildo Meireles que receberam o principal prêmio no Salão da Bússola em 1969, a “arte ambiental” de Hélio Oiticica ou as trouxas ensangüentadas de Artur Barrio – com trabalhos de meados da década de 1970, dentre os quais destacaríamos os trabalhos de Waltercio Caldas, Tunga e José Resende.

O livro *Aparelhos* de Waltercio Caldas, com texto de Ronaldo Brito, talvez nos possa dar alguma indicação a esse respeito. Neste, além de uma grande quantidade de reproduções fotográficas de trabalhos do artista, temos nove fotografias que mostram vistas de exposições do artista realizadas em 1973 e 1976 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em 1975 no Museu de Arte de São Paulo. Essas fotografias mostram muito mais o aparato cenotécnico que emoldura e protege as obras – vitrines, painéis, molduras - do que propriamente os trabalhos. Uma página dupla é exemplar, pois mostra na página da esquerda uma vista da exposição “A Natureza dos Jogos”, tendo em primeiro plano o trabalho *Com barbante e areia* encerrado numa grande vitrine de vidro, e na página da direita o mesmo trabalho, sem o vidro que o protegia

A expectativa do surgimento de um “mercado esclarecido” é um fenômeno que pode ser localizado em parte da discussão artística da década de 1970, e Ronaldo Brito é provavelmente o porta-voz central desse sentimento. Em seus textos, o mercado de arte é pensado segundo um binômio - por um lado, o mercado estabeleceria uma relação de antagonismo à produção:

O mercado significa apenas e precisamente, em termos de produção, a garantia econômica da continuidade do trabalho. O que não anula a seguinte verdade: produção e mercado encontram-se em posições antagônicas. Os representantes do mercado quase sempre têm consciência disso; os artistas, não.¹⁴

Por outro lado, o mercado seria o enquadramento necessário à obra, sua caixa de ressonância numa sociedade capitalista avançada, sua mediação cultural - a superfície com a qual a produção artística realizaria atrito e através da qual essa produção poderia ter acesso ao mundo e comentá-lo:

É o mercado que representa e atualiza, nos países centrais, a História da Arte. E é portanto no diálogo ou, talvez, na discussão com o mercado que a produção contemporânea se estabelece, em função dele é que ela vai organizar sua estratégia; trata-se de uma espécie de jogo político que se trava entre as significações produzidas pelos trabalhos.¹⁵

Ao conferir ao mercado dos países centrais o poder de “representar e atualizar a História da Arte”, a expectativa de Ronaldo Brito pela constituição de um mercado interno que transacionasse a produção de arte brasileira contemporânea atinge o seu paroxismo – e esse fato adquire mais vulto quando lembramos que o texto citado acima foi escrito, ou ao menos assinado, não apenas por Brito mas também pelos artistas Carlos Zílio, José Resende e Waltercio Caldas, todos ex-editores de *Malasartes*. Cumpre perguntarmos, a partir de um ponto de vista historicamente distanciado, se não haveria aqui um superdimensionamento do poder que o mercado poderia ter no contexto brasileiro; a expectativa pelo surgimento desse mercado não estaria ignorando determinadas características sociais do país, dentre as quais estaria a inexistência de uma classe média alta que tivesse experimentado as diversas

¹⁴ BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº.1, p. 6, set.-nov. 1975.

¹⁵ BRITO, CALDAS, RESENDE, ZILIO. Op. cit., p. 191.

própria inscrição no processo histórico decorrente do confronto produção/mercado, as condições de avaliação dos trabalhos são aqui mais ou menos estranhas ao mercado, em todo caso não são detidas por eles. O mercado brasileiro manipula uma produção já institucionalizada.¹¹

A questão não se refere mais à possibilidade de uma atuação do artista dentro ou fora do mercado - a segunda opção não parece ser mais viável - mas diz respeito à “qualidade” desse mercado, ou seja, a capacidade que esse mercado teria de opor um atrito minimamente qualificado à produção contemporânea. No Brasil, um mercado com essas características inexistiria, uma vez que a produção comercializada no meio de arte brasileiro estaria restrita a trabalhos de arte ligados ao modernismo:

A produção local fica assim numa posição meio paradoxal: informada e possibilitada por uma instituição – a arte – que bem ou mal tem raízes aqui, ela passa quase sempre um tempo considerável imobilizada, à espera de uma veiculação por parte do mercado, numa situação por assim dizer marginal. Quando o mercado se dispuser a recuperá-la terá passado muitas vezes o tempo de sua pertinência histórica mais efetiva: ela não será mais informação para o presente, não terá chances de participar ativamente no processo de transformação das linguagens. O tempo de recuperação do mercado, como se vê, não o compromete minimamente com a dinâmica de produção das linguagens no ambiente local.

A produção *pop* norte-americana havia sido caracterizada por Mario Pedrosa como “conformista”¹² devido a relação que ela estabeleceria com a experiência do universo do *american way of life*; essa mesma produção é considerada crítica por Ronaldo Brito, mas devido a relação que ela estabelece com o mercado da arte:

Não há dúvida de que, apesar do artificialismo insuflado pelo próprio mercado no processo de substituição de tendências, as novas linguagens [a partir da Pop art] têm um diálogo pertinente e eficaz com a História da Arte Moderna. Mais do que isso, essas linguagens elaboram, diante da pressão pelas novidades exercida pelo mercado, uma nova estratégia crítica de reação ao poder de manipulação do mercado.¹³

¹¹ BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio; RESENDE, José; ZILIO, Carlos. O boom, o pós-boom e o disboom. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001, p.185.

¹² PEDROSA, Mario. Quinquilharia e *Pop art*. In: Op. cit., p. 177.

¹³ BRITO, CALDAS, RESENDE, ZILIO. Op. cit., p. 183.

Há aqui um paradoxo que pode ser explorado: se a arte *pop*, segundo a leitura de Ronaldo Brito, pôde chegar a uma auto-consciência quanto à sua condição de arte, ou seja, entendendo-se como construção ideológica que veicula determinados valores, isto provavelmente se deve à sua imersão incondicional na instância da cultura. Talvez seja preciso buscar no mundo e não na arte as causas desse paradoxo, uma vez que aquele passa a se definir cada vez mais como um “sistema da cultura”. Apesar das aparências, é possível que as visões de Pedrosa e Brito estabeleçam mais conexões do que se poderia supor.

A arte *pop* interessa Ronaldo Brito também por seu “cinismo”⁹, ou seja, por sua capacidade de simular uma coisa sendo outra - a ambigüidade seria o seu modo de existência. Onde Mario Pedrosa enxergava uma adesão inocente da arte *pop* norte-americana à cultura de massa, Brito vê um cinismo auto-consciente. Em diversos textos de Ronaldo Brito, essa condição é ressaltada e alçada à exemplaridade: o trabalho de arte deve operar dentro das contradições inerentes ao processo de produção e circulação da arte contemporânea; ele experimentaria as contradições do mundo através das contradições que o mundo imprime à instituição arte, mas não se dirigiria diretamente ao mundo.

Ademais, a arte *pop* (norte-americana, principalmente) cria em Ronaldo Brito uma expectativa que se mostrará determinante em seu pensamento: a expectativa de surgimento de algo que poderíamos denominar “um mercado esclarecido de arte”¹⁰, que pudesse equacionar investimento comercial com alguma densidade de reflexão e que estabelecesse uma proximidade - inexoravelmente dialética - com a produção. É exatamente essa expectativa que pode ser depreendida do modo pelo qual o crítico parece lamentar a inexistência de um mercado local que estabeleça vínculos com a produção:

Ao contrário do que se passa nos mercados centrais, onde o processo de institucionalização dos trabalhos resulta de sua

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ É importante que se diga que o “mercado esclarecido” clamado por Ronaldo Brito seria constituído por museus, galerias, marchands, colecionadores-mecenas, além de uma crítica “cult” e com influência na opinião pública. É possível que, na atualidade, a idéia de mercado esteja mais associada à mídia e à espetacularização da arte - enfim, ao mundo do “show business cultural”. SALZSTEIN, Sônia. *Cultura pop. Novos estudos*, São Paulo, nº. 76, nov. 2006.

publicitária do consumismo pelo consumismo”⁷. O termo de comparação é emprestado do mundo para a arte, e é a relação do trabalho com o mundo que distinguiria a arte brasileira da norte-americana.

No discurso de Ronaldo Brito, a situação é diferente: a arte *pop* não aparece como um movimento artístico que teria trazido para o território crescentemente auto-referencial da arte moderna o colorido e eloquente universo da publicidade, do cinema, das histórias em quadrinhos etc, implodindo essa autonomia. Brito, quando se refere à arte *pop*, está pensando em algo que poderíamos denominar modelo operativo:

A partir da *Pop* (...) a arte vive no cinismo inteligente de si mesma. Vive com a consciência aguda das castrações que o Princípio de Realidade impôs à libido das vanguardas. Mais grave, com a certeza sobre a incerteza da identidade de suas linguagens – estas, por mais radicais, sofrerão inevitavelmente o choque com o circuito, e aí, só aí, dirão quem são.⁸

Tratar-se-ia de um modelo operativo que teria sua eficiência real no interior do sistema da arte, relativamente protegido das ocorrências do mundo – é no embate como o “circuito” que a arte, a partir da *pop*, reconheceria-se integralmente. A arte *pop*, na visão de Brito, representaria o momento em que a linguagem “arte” tornou-se consciente da sua constituição ideológica enquanto linguagem, e reagiria a essa recém-adquirida consciência através do cinismo. A questão central não é mais a relação arte/mundo, mas a relação arte/sistema da arte. Ronaldo Brito enfatiza a atenção linguística da arte *pop* para com ela mesma. É como se o autor interpretasse a produção *pop* através da visão lógico-positivista de Joseph Kosuth, segundo a qual a arte deveria se ocupar com proposições analíticas, ou seja, proposições que não veiculam qualquer informação sobre o mundo e se referem apenas à sua própria estrutura como linguagem. De certo modo, Ronaldo Brito despreocupa-se da materialidade da arte *pop* e se detém nas conexões logico-formais que a aproximariam do minimalismo, da arte conceitual e mesmo de parte da produção brasileira dos anos 1970, a qual o crítico acompanhava de perto.

⁷ Idem. Op. cit., 1981.

⁸ BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Brasileira contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 207.

O *pop* com efeito representa, na sua essência, uma nova atitude dos artistas norte-americanos em face da própria Arte, em face da vida.(...) Estamos diante de uma capitulação aberta à objetividade imediata do cotidiano. Os artistas tomam os objetos do cotidiano, do consumo de massa, e os isolam, os apresentam tal e qual são, ou os copiam, servilmente, para não haver dúvidas que não querem “transfigurar” a realidade nem muito menos transcender a nada. Ajoelham-se, passivamente, diante do objeto em si. (...) Para o artista *pop*, um relógio é um relógio mesmo, uma salsicha uma salsicha, um motorista de ônibus engessado uma reprodução exatíssima do verdadeiro, um porco, um porco etc. A realidade do imediato em que vivem é um pátio de prisão de muros altíssimos. Dela não se escapa.³

Ao se referir a artistas brasileiros cujos trabalhos aparentemente mostram relação com a *pop art*, o discurso de Pedrosa muda o tom:

Mas o *pop*, em países como o nosso, não pode ter a mesma finalidade se não em artistas a que só atrai a novidade dos grandes meios a empregar, numa concorrência para eles de antemão exaurida aos protagonistas metropolitanos (...) Nem todos porém são assim, pois quando a linguagem ou os veículos do *pop* os tomam, há neles uma ingenuidade nativa, uma temática essencial, um modo de ser incoercível, que não lhes dão a gratuidade necessária para abraçar, com vivacidade, brilho e naturalidade qualquer causa publicitária. É que, por exemplo, jovens como um Gerchman, com sua denúncia permanente das misérias de sua cidade nativa e seu amor extrovertido aos botecos à luz de néon, onde o povo freqüenta, ou um Antonio Dias, não fazem coisas visando a satisfação publicitária do consumismo pelo consumismo. A diferença deles, “popistas” do subdesenvolvimento é que escolhem para quem produzir.⁴

Segundo os trechos citados, o que distinguiria artistas pop norte-americanos e “popistas”⁵ brasileiros seria o modo como processaram a experiência do mundo em seus trabalhos: enquanto aqueles teriam empreendido uma cópia servil dos “objetos do cotidiano, do consumo de massa”⁶, estes realizariam uma espécie de “denúncia”, recusando a “satisfação

² BUREN, Daniel. Função do Museu. In: *Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, p. 61.

³ PEDROSA, Mario. Veneza: Feira e política das artes. In: *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.84-85.

⁴ PEDROSA, Mario. Do *Pop* americano ao sertanejo Dias. In: *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.218-19.

⁵ Idem, ibidem.

⁶ Idem. Op. cit., 1975.

qualquer reivindicação que pudesse se referir à capacidade individual ou subjetiva do artista em resistir a essa série de determinações, forjando um espaço de liberdade num terreno permanentemente esquadrihado, soaria não apenas ingênua mas suspeita, na medida em que alimentaria o mito da invulnerabilidade da criação artística e ocultaria os dispositivos institucionais que determinariam essa prática – dispositivos esses que, para funcionarem a contento, deveriam permanecer transparentes. Daniel Buren, artista que se dedicou a investigar a operatividade não-aparente da arte, é bastante claro em texto de 1970:

De fato, cada obra de arte possui inelutavelmente um ou vários enquadramentos muito precisos; ela está sempre limitada, seja no tempo ou no espaço. É o esquecimento (voluntário) destas noções essenciais que pode lançar a crença numa arte imortal, numa obra eterna... E compreendemos por que estes conceitos e mecanismos, que nos permitem crer – entre outras coisas na função do Museu tal como acabamos de rapidamente abordar [o autor escrevera momentos antes que “o Museu é um refúgio (...), um asilo (...), um enquadramento necessário às obras que no Museu se inscrevem”] – posicionam a obra de uma vez por todas acima das classe e das ideologias, nos reportando a um “Homem” eterno e apolítico que não passa exatamente daquele que definiu e quis manter a ideologia burguesa.²

Em seus escritos, Ronaldo Brito manteve sintonia com idéias que estavam circulando pelo mundo àquela época ou pouco tempo antes. A base conceitual sobre a qual se assenta a reflexão de Ronaldo Brito revela um contato progressivo com a discussão internacional de arte contemporânea. É bastante comum encontrarmos nos textos de Brito, por exemplo, referências à *pop art* como o contexto no qual teriam se processado as mudanças culturais que estão na base da arte contemporânea. Importante notar que o autor se interessa pela arte *pop* por razões diferentes daquelas que chamaram a atenção do discurso crítico brasileiro da década de 1960. A crítica de arte brasileira escrita nos anos 1960 quase sempre adotou – expressamente ou não – a arte *pop* como termo de comparação para dar conta de nossa produção artística. Grosso modo, essa comparação mostrava-se favorável à produção brasileira. Mario Pedrosa, por exemplo, refere-se da seguinte maneira a arte *pop*:

contemporânea em geral. Assim, o crítico sublinha constantemente a importância das relações contraditórias existentes entre a arte brasileira e o contexto artístico internacional, buscando entendê-las num quadro mais amplo.

Além de refletir acerca de uma determinada situação, à maneira de quem procede a um diagnóstico, Brito muitas vezes faz uma convocação para que se reaja a essa situação. O crítico identifica em seu contexto outros agentes (artistas, escritores, teóricos, músicos etc) que empreenderiam uma ação crítica similar; relata e interpreta seus lances, alça-os à condição de exemplaridade. Poderíamos dizer que age como um articulador, na proposição de determinados recortes: são recortes hábeis, que sugerem a existência de uma rede de práticas artísticas que exerceria pressão no meio de arte brasileiro de então. Além de desempenhar por diversas vezes o papel de articulador, Brito evidentemente é personagem desse contexto, num movimento duplo que torna peculiar sua trajetória durante a década de 1970.

Os textos de Ronaldo Brito defendem um esforço de compreensão da realidade contemporânea da arte e de seu *modus operandi*, o que alinha o autor a diversos outros pensadores da arte das décadas de 1960 e 1970. Nesse período, encontraremos com crescente frequência e intensidade artistas e críticos norte-americanos, europeus e latino-americanos que consideram fundamental para o entendimento da arte contemporânea a identificação do conjunto de determinações que a instituição Arte faz incidir sobre a prática artística. Esses indivíduos ou grupos buscam detectar os mecanismos pelos quais a instituição Arte exerceria pressão sobre a produção, através de ferramentas alegadamente neutras como os espaços expositivos, as revistas e livros de arte, as leituras correntes da produção contemporânea e a própria História da arte. Essa pressão seria exercida principalmente por aquilo que convencionou-se denominar “mercado de arte” - é ele que, ao viabilizar economicamente a produção artística, penetraria em seu funcionamento e influenciaria os resultados dessa prática. A partir desse ponto de vista,

¹ Revistas *Malasartes*, *A Parte do Fogo*, *Arte Hoje* e *Módulo*, semanário *Opinião* e caderno *Folhetim* da *Folha de S. Paulo*, entre outros.

Gramática Ronaldo Brito?

Se considerarmos os textos escritos por Ronaldo Brito durante a década de 1970, não é difícil identificar suas principais linhas de força. Nesses textos, determinada visão de arte contemporânea progressivamente adquire consistência por meio da exposição e reiteração de um arcabouço de idéias e posicionamentos. Alguns temas são recorrentes; a abordagem possui um timbre bastante reconhecível. Sua atividade crítica, desenvolvida em diversos veículos de comunicação¹, parece buscar uma inteligibilidade que o permitisse interferir no processo cultural brasileiro. Para tanto, Ronaldo Brito por um lado aproxima-se do trabalho de alguns artistas que descreviam seus passos iniciais no meio de arte brasileiro, e por outro empreende uma espécie de olhar retrospectivo que o leva a se interessar por certas trajetórias artísticas que, à época, já estavam em pleno curso ou mesmo concluídas. A seleção das obras a serem acompanhadas é expressiva, na medida em que indica uma adesão a determinados entendimentos da arte contemporânea; em certos casos, essas escolhas adquiriram o caráter de apostas que, quando bem sucedidas, permitiram o estabelecimento de profícuas vias de mão dupla entre produção artística e trabalho crítico, uma retroalimentando a outra. Esse texto buscará evidenciar os principais vetores que marcaram a trajetória crítica de Ronaldo Brito, tomando por base seus textos escritos entre 1973 e 1983 e o contexto no qual esses surgiram e sobre o qual procuraram agir.

Algumas considerações bastante gerais podem ser feitas logo de saída, de modo a servirem como base para que possamos identificar condições e características gerais do trabalho crítico do autor, ao menos no período indicado acima. O quadro de referências conceituais mobilizado por Ronaldo Brito refere-se inicialmente a um certo contexto espaço-temporal (Rio de Janeiro, Brasil, durante as décadas de 1970 e 1980), e tem como objeto a situação da arte nesse contexto. Fica claro, entretanto, que o autor considera estar a todo momento abordando problemas que são centrais para a arte

experimentado profundamente os dilemas da forma sem tê-la descartado completamente, percebendo nela, ao contrário, inesperadas possibilidades construtivas e uma dimensão processual na qual vislumbrava um novo desenho para a subjetividade contemporânea.²⁴

A escultura de José Resende de meados da década de 1970 vibra nos “dilemas da forma”²⁵ - esta é a sua frequência. Diversos críticos abordaram o trabalho do artista, e geralmente se depararam com estes dilemas, tão economicamente configurados, tão firmes em sua indecisão.

A relação da arte brasileira da década de 1970 com a herança moderna é, dentre as questões tratadas nesta pesquisa, aquela que tem o maior potencial de crescer, se espalhar e adquirir amplitude a ponto de se confundir com o próprio objeto geral da pesquisa e assumir ares de conclusão. Daí o cuidado em posicionar este capítulo na metade do conjunto de ensaios, de modo que ele se torne apenas mais um dos pontos de vista, desestimulando quaisquer pretensões conclusivas.

²⁴ Idem, p.65.

²⁵ Idem, ibidem.

espectador, parte um fino tubo de ferro horizontal em direção ao rosto deste; mais à frente, essa haste é atravessada com precisão por uma vareta mais fina, de alumínio, de mais de 2 metros e que se mantém na vertical; antes dessa vareta encontrar o chão, encontra o obstáculo de uma pedra, e apóia-se sobre ela. As partes da escultura são distintas entre si e, em si mesmas, inexpressivas. A relação entre elas parece insistentemente provisória, o que soa irônico. O comentário de Sônia Salzstein, nos trechos que interessam à nossa discussão, segue abaixo:

Com a carreira iniciada por volta de 1965, em meados dos anos 70 o artista já tinha atrás de si um conjunto significativo de obras, que não deixava dúvidas quanto ao tipo de relação desenvolve e bastante relativizada que ele havia constituído perante as questões da forma: espécie de faca afiada em direção à tradição moderna da escultura, flanqueando com materiais moles ou ineptos, ou ainda segundo uma lógica de formas periclitantes e minguadas, a ordem construtiva que velava por detrás das improvisações de Picasso e Julio Gonzales, por detrás do informalismo de David Smith e Anthony Caro. Ao mesmo tempo ele demonstrava um posicionamento original em meio às tendências mais recentes da escultura: fazia intervir singularidades inusitadas nos procedimentos de repetição do minimalismo e, no enfrentamento de materiais díspares e inusitados, recuava dos descontroles do informe e de todo excesso, encaminhando o trabalho no último minuto a inesperados atalhos construtivos²³.

A crítica continuará seu comentário sublinhando “uma série de polaridades”, em relação às quais a escultura de Resende se colocava sempre no “meio do caminho”: pura visualidade *versus* materialização do gesto, idealismo moderno *versus* empirismo, expressividade e organicidade *versus* contenção e cálculo, interioridade *versus* exterioridade. É digno de nota, para além dessa análise, o fato de que Sônia Salzstein irá procurar no contexto artístico brasileiro o lastro que pode encaminhar uma leitura transversal da escultura de Resende.

No ambiente brasileiro, a crítica aos paradigmas da forma assumia facetas bastante peculiares: mordazes, corrosivas, dotadas de certo humor anárquico, desconstrutivo mas, ao que parece, jamais trágicas, jamais nihilistas e, menos ainda, inclinadas à ascese racionalista da arte conceitual. De resto, o neoconcretismo já havia, mais de uma década antes,

²³ SALZSTEIN, Sônia. José Resende. In: *Panorama 99*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1999, p.65.

série. Não podemos falar aqui em crença moderna na clareza estrutural, capaz de modelar num futuro abstrato o ambiente da cidade, pois falta à escultura um sentido positivo, declaradamente construtivo; muito menos devemos nos ater à iconografia *minimal* que se contrapõe ao espírito da arte moderna, ao recusar qualquer composição ou relação entre partes. Mas também não é possível perder de vista estas duas referências – a moderna e a minimalista. Originariamente antípodas, elas empreendem uma dialética permanente na obra de Resende, o que acaba por desautorizar juízos categóricos.

Ainda em 1975, José Resende participa do Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e sua escultura sem título, de 1975, recebe o Prêmio Estímulo do Panorama. O prêmio tem o mérito de chamar a atenção para a referida escultura e acaba lhe conferindo uma visibilidade maior, na medida em que, através dele, a obra é adquirida pelo Museu. É assim exposta com alguma frequência a partir daí. Enseja esforços críticos, como o que foi demandado de Sônia Salzstein, por ocasião do Panorama de 1999, no qual a escultura de Resende foi novamente montada e exposta.

José Resende,
Sem título, 1975

O trabalho: uma peça retangular de borracha, com um baixo relevo que marca uma espécie de moldura, afixada à parede por sua lateral, cuja espessura é de cerca de 5 centímetros; da lateral oposta, próxima ao

esculturas é claro: de um lado a escultura moderna de Anthony Caro e David Smith; de outro, o legado minimalista e a crítica pós-minimalista de artistas como Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse e Robert Smithson. Destes, no entanto, José Resende recusa uma característica importante: a ênfase. Nos trabalhos de Resende, qualquer sentença assertiva está fadada à dispersão: o interesse pela modulação, de inspiração minimalista, é frustrado, seja pelo uso recorrente de um módulo que é a exceção à regra, seja pelo emprego de módulos estruturalmente orgânicos, que não se acomodam à reprodução em série. Assim, alguns trabalhos de Resende são simples tentativas de empilhamento ou organização justaposta, e mesmo assim as partes mostram sua inoperância para se organizarem de modo minimamente homogêneo – elas não se ajustam umas às outras como numa escultura de Carl Andre, ou como bem-acabadas cadeiras de plástico, perfeitas para o empilhamento.

José Resende. Sem título, 1974

Há uma escultura de José Resende de 1974 que é emblemática da produção do artista no período: trata-se de um feixe de 20 canos presos com parafusos por suas extremidades; desses canos, 18 são idênticos, e alinham-se com perfeição industrial, enquanto dois canos não-sucessivos são módulos imperfeitos: escapando à rigidez do conjunto, traçam curvas gratuitas no ar, afetando uma expressividade que é evidentemente falsa pois, a despeito dos arabescos, o cano continua preso aos mesmos parafusos que fixam os módulos bem-comportados. O que é permitido a um módulo diferenciado é que simule brevemente uma relação lírica com o espaço, para depois retornar à

esquemática. A partir daí, o trabalho de Resende encararia constantemente a forma moderna, como forma e como citação. Extrai do descompasso entre projeto e realização seu poder expressivo; opõe materiais (acrílico e fórmica de um lado, terra de outro) sem recusar o sugestivo poder simbólico destes, mas canalizando esse poder para a estrutura em que apresentam (o corte seco e asséptico do acrílico, sua transparência industrial, através da qual se revela a textura orgânica da terra). É no embate acrílico-terra que esses materiais manifestam suas identidades, suas referências no mundo real. É sem dúvida um procedimento moderno incorporar à própria materialidade do trabalho, à sua forma, os comentários que a arte faz ao mundo, de modo que forma e conteúdo se indiferenciem.

Um processo rigoroso de depuração, de síntese, é o que experimenta a escultura de José Resende a partir de então, e durante toda a década de 1970. Os materiais se apresentam de uma maneira cada vez mais enfática, e em meados da década já inviabilizam o procedimento de pintura das peças; a cor da escultura vem da própria composição dos materiais de certa substância, como fica claro no interesse do escultor pelos valores cromáticos de metais como cobre, latão, ferro, zinco etc. No entanto, os materiais utilizados pelo artista escapam à “gramática de materiais” de Tatlin, que pareciam buscar a razão de ser última do vidro, do ferro, da madeira etc. Em Resende, o material já se apresenta como inelutavelmente social, detentor de uma história, de um tempo e de um espaço. Assim, o ferro é vergalhão, o alumínio é cano, o latão é parafuso, o aço é cabo – todos os materiais surgem em formas pré-existentes, que pertencem ao repertório visual disponível. Mas nas esculturas de José Resende esses objetos se apresentam com uma relutância inusual: não sustentam, não estabelecem tensão, são decepcionantes no quesito “desempenho técnico”.

Entre 1974 e 1975, José Resende reunirá parte de seus trabalhos realizados desde 1970 em exposições no Museu de Arte de São Paulo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O corte com o trabalho da década de 60 se conclui; as peças, sem título, são materializadas através de métodos simples de construção (furar, amarrar, parafusar, apoiar etc.), articulando materiais do cotidiano urbano (cabos, vergalhões, blocos de pedra, placas de vidro etc), em unidades visualmente instáveis. O universo referencial das

José Resende,
*Homenagem ao horizonte
longínquo*, 1967

Essa experiência não só marcou enfaticamente suas escolhas, como filtrou de um modo original o impacto que, sobre sua produção, exerceu o trabalho e a personalidade de Wesley Duke Lee, artista em torno do qual reuniram-se, em meados da década de 1960, além de Resende, Carlos Fajardo, Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser, Nelson Leirner e Geraldo de Barros. Sobre esse grupo, podemos afirmar que havia moções gerais, num primeiro momento oriundas da atuação de Wesley: uso de uma figuração que revelava em parte uma

ascendência *pop*, à qual foi introduzida uma certa dose de erotismo; interesse por materiais do universo do *design* e da decoração, como fórmica, acrílico e metal; aproximações entre os territórios da pintura, da escultura e do objeto etc.

Homenagem ao horizonte longínquo, por exemplo, é representativo dessa moção geral, principalmente quando trai uma figuração pesadamente metafórica, afetiva, quase ritualizada.

Bibelô: secção da montanha, feito no mesmo ano, anuncia o início de uma mudança de rota, que só se completaria na década seguinte. O trabalho vive da tensão entre duas construções visuais: a representação de uma montanha e a imagem mental da montanha. Muito embora esteja em consonância com um vocabulário formal/material bastante usado por Resende, Fajardo e Baravelli na década de 1960, *Bibelô* se diferencia quando se afasta do comentário narrativo em prol de uma construção bastante

José Resende,
Bibelô: secção da montanha,
1967

²² BRITO, Ronaldo. Desenhos no espaço: as telas e esculturas de José Resende. *Opinião*, Rio de Janeiro, n.º.103, out. 1974.

contemporâneo, envolvendo inclusive uma crítica a esta modernidade.²⁰

Ao nos referirmos à década de 1970, há um artista brasileiro cuja obra manteve uma relação emblemática com a herança moderna. A obra de José Resende do período parece flertar a todo momento com os paradigmas da modernidade, mas sem jamais assumi-los de maneira categórica. Essa característica foi reconhecida algumas vezes:

O que finalmente interessa e polemiza é a escolha radical do trabalho pela Transformação. A maneira como incorpora os dados ainda pulsantes da modernidade e debate literalmente seus efeitos. A seu modo às vezes aéreo, volátil, estas são peças densas, mais ainda, condensadas. Nelas estão retidas, até a saturação, as marcas decisivas da revolução moderna.²¹

De saída, teríamos que identificar o que está nas esculturas de Resende, o que está no olhar de Ronaldo Brito – para percebermos então que, em certo momento, a distinção entre o que depreendemos do texto de Brito e o que vemos na obra de Resende é impossível, se não ociosa. Se a problematização do legado moderno marcou a discussão teórica e as práticas de arte contemporânea no contexto brasileiro dos anos 70, uma das sedes desse fenômeno localiza-se no diálogo existente entre o escultor paulista e o crítico carioca. Esse diálogo culminou no texto acima, após manifestar-se individualmente na carreira de ambos, e nas intersecções que estas experimentaram. Poderíamos afirmar que a leitura que Brito fez da obra de Resende, iniciada no *Opinião*, em 1974²², não só se cultiva na convivência com o trabalho comentado, como funciona como anteparo para a criação do escultor.

Em José Resende, o moderno se manifesta de modo peculiar, matizado por diversas experiências. Primeiramente, esteve ligado ainda jovem à escola paulista de arquitetura, o que se confirma no fato de que Resende fizera estágio a partir de 1964 no escritório do arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

²⁰ Entrevista concedida por Ronaldo Brito ao autor em 21 de setembro de 2005.

²¹ BRITO, Ronaldo. Certeza estranha. In: *José Resende*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.

A exposição de Antônio Dias (30 anos) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pode ser olhada a partir dessa perspectiva. Vivendo em Milão desde 1969, em meio ao crescente processo crítico que os artistas europeus vêm fazendo sobre a função da arte na sociedade contemporânea, Dias conta com todos os recursos de trabalho de que um artista estabelecido dispõe hoje na Europa, desde o videotape até a possibilidade de editar múltiplos com tiragem de 10 mil exemplares.¹⁹

A figura de Antonio Dias despertaria assim o interesse de artistas brasileiros que durante a década de 1970 encontram-se em plena revisão de sua trajetória artística. Talvez um dos exemplos mais marcantes seja Carlos Zilio, artista que havia participado de exposições e projetos coletivos na década anterior – com um trabalho marcado pelo desenho simples de ascendência pop e por conteúdos explicitamente políticos – e que por razões também políticas tivera seu trabalho brutalmente interrompido entre 1968 e 1973. No primeiro número da revista *Malasartes*, há duas páginas dedicadas ao trabalho de Zilio exposto em 1975 na galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, no Rio de Janeiro. Além de um texto do próprio artista, temos quatro imagens das obras de Zilio. A semelhança entre essas obras e alguns trabalhos de Antonio Dias, como *Anywhere is my land*, é inequívoca – reaparecem em Carlos Zilio o descompasso entre conteúdos afetivos e formalizações geométricas e burocráticas, a relação ambígua entre o texto e a imagem, geralmente reduzida a diagramas em preto-e-branco.

Não há dúvida de que, nos trabalhos de Waltercio Caldas, Antonio Dias e Carlos Zílio comentados acima, o legado moderno faz-se sentir a despeito das investidas do imaginário da arte *pop*, da assepsia minimalista e da atitude antiestética da arte conceitual. Esse é, por exemplo, o entendimento do crítico Ronaldo Brito, que estava equidistante não só das três obras em questão, como de outros artistas contemporâneos que enfrentavam paradoxos semelhantes:

Nós tínhamos esta questão por aqui: a modernidade do Brasil, dado o seu caráter sempre descontínuo, recorrente, estava sempre por vingar e se associava ao processo

¹⁹ BRITO, Ronaldo. A exposição-armadilha. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº. 98, p.23, set. 1974.

A relação entre a obra de Antonio Dias e a tradição moderna, cuja vertente construtiva tal obra comentaria, ao mesmo tempo dando-lhe uma “interpretação peculiar”¹⁷ (pelo via do neoconcretismo), funcionaria, segundo Sônia Salzstein, dentro de um regime instável. Essa relação estaria marcada simultaneamente: pela referência constante ao horizonte moderno, não em suas aspirações de equacionamento da individualidade a uma dimensão pública, mas em sua densidade histórica e em seu desencantamento contemporâneo; e pela recusa da auto-referencialidade moderna, através da incorporação de elementos irredutíveis ao plano construtivo, oriundos da cultura de massa, das qualidades físicas e simbólicas de cores e materiais os mais diversos e da própria História da Arte.

O caso emblemático de Antonio Dias em sua apropriação truncada e problemática do legado moderno, associada ao seu estabelecimento a partir de 1968 em centros culturais importantes, como Milão e Nova Iorque, transformou-o durante a década de 1970 numa espécie de referência para os demais artistas brasileiros¹⁸. Seus retornos ao Brasil são saudados como discretas injeções de atualização num ambiente cultural quase insular. A exposição realizada por Dias no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1974, por exemplo, suscitou comentários entusiasmados de Ronaldo Brito, como podemos notar por suas primeiras linhas:

Para alguns artistas contemporâneos, as exposições já não servem apenas como um lugar onde colocam suas obras à disposição do público e do comprador. (...) Não é mais possível, por exemplo, deixar de situar precisamente no tempo e no espaço a exposição como um fato social que, como tal, tem significações.

As exposições deixam assim de ser acontecimentos mais ou menos atemporais (...) para transformarem-se em manifestações que se pretendem relacionadas com um determinado ambiente cultural. Os artistas cada vez mais passam a vê-las de um modo estratégico: eles as tomam como manobras que exigem um cuidadoso estudo de terreno (...).

¹⁷ Idem.

¹⁸ “Considero, então, o *turning point* decisivo desse processo no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antonio Dias, *Nota sobre a morte imprevista*, na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (...). Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de “passagens” para o objeto e para proposições dialético-pictóricas (...). Não é outra a razão da tremenda influência de Dias sobre a maioria dos artistas surgidos posteriormente.” OITICICA. Op. cit., p.87.

branca que tenderemos a ver como estrelas – não temos acesso a qualquer informação que possa dar sentido a esta grade, que possa transformá-la em instrumento de navegação. Só sabemos que “anywhere is my land”: dessa maneira, para que precisaríamos de indicações espaciais? Parece se instalar uma desorientação similar à observada nos (quase) mapas de Waltercio Caldas. Em *Anywhere is my land*, como em *Faça você mesmo: território liberdade* e em boa parte do trabalho de Antonio Dias nos anos 1970, a malha quadriculada surge como uma antítese da idéia de liberdade, como uma limitação desta – trata-se de qualquer forma de uma limitação sempre ineficiente, através da qual transborda o elemento arbitrário, orgânico.

A questão central na obra de Antônio Dias é exatamente este moderno que se sente como não inteiramente realizado. *A Ilustração da Arte*, produzida ao longo da década de 1970, compreende pinturas, objetos e instalações que têm em comum a imagem de uma forma geométrica peculiar, que já recebeu algumas interpretações e foi criando, qual algumas formas modernas, sua mitologia própria. A crítica Sônia Salzstein, por exemplo, comenta a forma da seguinte maneira:

Uma das marcas distintivas do trabalho de Antonio Dias desde o final dos anos 60 é uma forma em “L”, sugerindo a superfície remanescente da excisão de um retângulo no canto superior direito de um retângulo maior. Não se pode deixar de associar a silhueta residual de um ângulo reto à imagem da cruz, ao neoplasticismo de Mondrian e ao suprematismo de Malévitch. (...) A estrutura em cruz sintetizaria, enfim, a culminação da própria razão dialética que enervou a arte moderna, o equilíbrio frágil dos contrários indicando a realização da subjetividade como experiência de autonomia plena mas negativa, tanto mais emancipada quanto mais interiorizada e auto-reflexiva.

Ao recorrer a este signo, Antonio não revisita propriamente a tradição construtiva nem se serve de um “recurso lingüístico” ocasional que se acrescentaria de fora ao seu trabalho. (...) Em todo o caso, não há dúvida de que ao isolar uma estrutura em “L” que lembra uma cruz manietada, Antonio posiciona o seu trabalho à luz da história e interfere no moinho dialético da cruz construtivista, emperrando a germinação sucessiva dos pares antagônicos e sublinhando, no lugar deles, imagens auto-suficientes da falta e da dissociação.¹⁶

¹⁶ SALZSTEIN, Sônia. Antonio Dias: Superfície, figura, padrão. In: *Antonio Dias – o país inventado*. São Paulo: A. M. L. Dias, 2001, p.28-29.

A ortogonalidade marcada pela margem rigorosa e pela presença (explícita ou não) de uma grade, a impessoalidade da fatura, a citação do universo do desenho técnico e funcional – essas características aproximam os desenhos de Waltercio Caldas de trabalhos contemporâneos a eles. Antonio Dias, por exemplo, tem parte importante de sua produção artística de finais da década de 1960 e início da seguinte marcada por uma visualidade que guarda semelhanças com os aspectos apontados na obra de Waltercio. Isso fica claro em trabalhos realizados ainda em 1968, como no álbum de xilogravuras *Trama*, em *Faça você mesmo: território liberdade* e na pintura *Anywhere is my land*. Esses trabalhos aparecem logo após as pinturas-relevos já mencionadas, nas quais aquilo que Brito denominara “estrutura planar neoconcreta”¹⁵ abrigava referências ao universo das histórias em quadrinhos e da publicidade – dessa série, destaca-se o trabalho *Nota sobre a morte imprevista*, de 1965. Nos três trabalhos citados que datam de 1968, quanto mais rígida a estrutura formal, maiores são as dificuldades que esta estrutura encontra em demarcar conteúdos orgânicos ou afetivos.

Antonio Dias, *Anywhere is my land*, 1968

Em *Anywhere is my land*, por exemplo, uma sóbria grade de linhas finas não consegue se impor sobre a trama arbitrária de pingos de tinta acrílica

¹⁵ Entrevista concedida por Ronaldo Brito ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro.

Waltercio Caldas,
O que não voa..., 1977

momento em que alçaria vôo. Deixa de ser mecanismo tecnológico para tornar-se representação, aparato lingüístico, ou melhor, para se transformar em monumento desolado de um passado no qual resplandeceria um futuro irresistível. É já um símbolo, que cita a ortogonalidade característica da arte moderna, ao mesmo tempo em que lhe inverte o sinal. Temos então uma cruz, de tênue inclinação metafísica, dando um tom evasivo à assertividade construtiva.

Os mapas também estão presentes na obra de Waltercio Caldas. Numa série de desenhos realizados em 1972, a superfície branca do papel traz impresso o nome de um país ou continente (África, Japão, Índia), algumas informações numéricas e sinais gráficos, tudo emoldurado por uma típica margem cartográfica. Embora fique claro que estamos diante de uma espécie de mapa, faltam elementos básicos. De saída, notamos que estes mapas não trazem o caráter icônico, base de qualquer representação cartográfica sobre a qual se assentam todas as demais informações. Não há legenda, não há cor, não se estabelece um discurso positivo. Os números, letras e sinais flutuam numa área de indefinição, que no entanto não é total, pois sabemos que determinada imagem é um quase-mapa e diz respeito ao Japão ou à Índia.

Waltercio Caldas,
Desenho (África)..., 1972

¹⁴ Idem.

de arquitetura e a rigidez da grade quadriculada, seu rigor racionalizante, sua economia cromática. Difícil não supor que esse contraste possa se referir às particularidades da experiência moderna no país, repleto de contradições entre uma inclinação afetiva e doméstica e uma disposição impessoal, pública.

Eu costumo enfatizar o fato de que talvez a minha principal motivação estética tenha sido a tentativa de entender o que significava a arquitetura no Brasil. Quer dizer, o que era aquilo? Que cidade era aquela, que formas eram aquelas? Simplificadas a um ponto absurdo. O Niemeyer fazia de um palácio o aparecimento de uma possibilidade moderna que era evidente. Era um espanto, a qualidade revolucionária daquelas formas. Isso para mim foi fundamental.¹³

Há uma maquete de especial interesse na obra de Waltercio Caldas, embora o trabalho em questão não se apresente explicitamente como “maquete”: o trabalho *O que não voa...* de 1977. É certamente um modelo, pertencente à linhagem de maquetes modernas geralmente irrealizáveis, como o *Modelo para o Monumento à Terceira Internacional* (1919-1920) e o *LevTatlin?*, ambos trabalhos de Vladimir Tatlin, figura central do construtivismo russo. No entanto, as construções soviéticas denotam inequívoca energia ascendente e inspiração industrial-futurista, ao passo que *O que não voa...* olha para trás, para o passado, com uma reverência prosaica, desajeitada. É a constatação de uma dupla impossibilidade - por um lado, a impossibilidade de ignorar a lembrança da primeira visão do 14-Bis:

Para mim foi fundamental ver pela primeira vez o 14-Bis. Foi um objeto que me espantou. O que eu fui compreender muito tempo depois é que o 14-Bis era um objeto absolutamente construtivo, além do fato de ser um objeto construtivo que voa - talvez seja o único objeto construtivo que voa. O Tatlin tentou fazer algumas coisas nesse sentido, até mais tarde, e não voou. Neste sentido, o projeto do Santos Dumont é muito radical. Isso ficou e está no meu imaginário para sempre.¹⁴

Por outro lado, o trabalho parece sugerir a impossibilidade de se pensar a experiência da forma moderna como um experimento tecnológico que retomaria a disposição utópica de início do século XX. *O que não voa...* é descendente do sonho do 14-Bis, mas se mostra em nova versão, marcada pela desconfiança contemporânea – assim, a máquina emperra no exato

¹³ Idem.

brincando com maquetes de Brasília¹². Há portanto em sua memória a referência viva de uma forma moderna, confiante, utópica, ao mesmo tempo em que o artista vive a constatação empírica da insuficiência dessa experiência, que se manifesta inclemente em sua vivência e prática artística.

As maquetes de Waltercio Caldas zombam da funcionalidade: em *Maquete I*, fios elétricos conectam o topo dos postes a um mundo subterrâneo e misterioso, aproveitando a abertura de uma escada similar àquelas que dão acesso aos metrô das grandes cidades; em *Maquete II*, um espaço insignificante de terreno urbano é cercado por fios aparentemente elétricos, numa aparente citação da paranóia contemporânea com aparatos de segurança. Evidentemente não são maquetes que estejam almejando uma efetivação no mundo real - parecem mais zombar dessa possibilidade e afirmar uma inesperada autonomia.

Waltercio Caldas, *Maquete I*, 1967

Waltercio Caldas, *Casa*, 1975

A relação entre a maquete e o projeto moderno fica ainda mais evidente no trabalho *Casa*, feito em 1975, no qual alguns planos de papel quadriculado são montados de modo a formar uma pequena casinha com jardim; um ponto vermelho, qual uma mira, surge num muro próximo à casa e completa a diminuta cena, funcionando como único elemento cromático da composição. Em primeiro plano, o contraste entre o caráter pueril e íntimo daquele simulacro

¹² Entrevista concedida por Waltercio Caldas ao autor, em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro.

*O Antonio é o claro beneficiário do plano neoconcreto, todo aquele pop que não era pop, tudo aquilo se agüentava na estrutura planar neoconcreta.*¹¹

Como essa situação se desenrolaria na arte brasileira ao longo da década de 1970? Após o neoconcretismo ter colocado o debate de arte no país em um novo patamar, permitindo que questões como desmaterialização e desestetização do trabalho de arte surgissem no país paralelamente ao que ocorreria em outras partes do mundo, levando entre outros a uma crescente atenção às limitações da capacidade operativa dos valores modernos no mundo contemporâneo, o que restou da relação entre arte contemporânea brasileira e forma moderna? Essa equação ainda faz sentido?

Investigaremos a partir de agora os modos pelos quais o moderno marcou as questões da arte brasileira durante a década de 1970, tendo os trabalhos de Waltercio Caldas, Antonio Dias, Carlos Zilio e José Resende como referências.

Nas primeiras obras de Waltercio Caldas, ainda no final da década de 1960, é comum a referência a algo que não está presente. Dentre os trabalhos da época, refiro-me a duas séries: as maquetes e os desenhos com linguagem cartográfica. Esses trabalhos se apropriam de ferramentas – modelos tridimensionais e mapas - muito utilizadas através dos tempos com o objetivo de construir modelos visuais que permitissem um melhor entendimento do mundo e viabilizassem intervenções neste. Como tais, foram largamente empregadas na arquitetura; o caráter projetivo que prometem, aliado à aparente racionalidade que mobilizam, fez com que maquetes e mapas se tornassem instrumentos e metáforas do desejo moderno de organizar o mundo segundo o modo de produção industrial. Não é possível ignorar esses aspectos quando nos deparamos com tais referências na obra de Waltercio. Em depoimento recente, o artista afirma ter passado parte da sua infância

¹¹ Entrevista concedida por Ronaldo Brito ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro.

De um lado, temos a insistência de Hélio Oiticica na idéia de que a marca de distinção da arte brasileira seria a presença constante de uma “vontade construtiva geral”. É claro que, nos anos 60, essa vontade construtiva não pode mais ser identificada com os movimentos construtivos de primeira metade do século XX. O próprio Oiticica apressa-se em definir o que entende pela expressão:

O fato real, porém, é que se torna inadiável e necessária uma reconsideração do termo “construtivismo” ou “arte construtiva” dentro das novas pesquisas em todo o mundo. Seria pretensioso querer considerar, como o fazem teóricos e críticos puramente formalistas, como construtivo somente as obras que descendem dos Movimentos Construtivista, Suprematista e Neoplasticista, ou seja, a chamada “arte geométrica”, termo horrível e deplorável tal a superficial formulação que o gerou, que indica claramente o seu sentido formalista. Já os mais claros procuram substituir “arte geométrica” por “arte construtiva”, que, creio eu, poderá abranger uma tendência mais ampla na arte contemporânea, indicando não uma relação *formal* de idéias e soluções, mas uma técnica estrutural dentro desse panorama. *Construtivo* seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de *construção* está estritamente ligado à nossa época. (...) Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte.¹⁰

O trabalho de Antonio Dias neste período parece, mais do que qualquer outro, firmar uma relação dialética com o legado moderno. Em suas pinturas/relevos realizadas em meados da década de 1960, uma iconografia inspirada na cultura de massa procura a custo enfrentar um espaço pictórico planificador, de aparente vocação moderna - a relação entre essas duas ordens de valores, à primeira vista excludentes entre si, permanece sem definição, numa síntese permanentemente adiada. Como afirmaria recentemente Ronaldo Brito:

¹⁰ OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 54-55.

condicionada por um contexto internacional; não somos nem em ficção uma terra virgem. Esta experiência particular de modernidade - vivida sob os signos aparentemente excludentes da incompletude (no que se refere a instituições públicas modernas, à eficácia urbanística, à representatividade social etc) e da efetivação (na relação entre a arquitetura e o poder, nas artes visuais, na poesia concreta, na música popular, no cinema, no teatro, no esporte, na indústria automobilística) - estimulou no país uma visão particular dos limites conceituais e pragmáticos da modernidade e uma relação rica e dialética com seus dilemas, que se manifestou nas mais variadas linguagens artísticas.

O que parece ser digno de nota, devendo ser examinado mais de perto, é a constatação de que a arte contemporânea brasileira, desde a década de 1960, tem uma relação ambígua com a forma moderna, que não exclui um interesse por ela. A produção de arte contemporânea internacional é caracterizada *grosso modo* por uma desconfiança crescente em relação ao que seria, com o passar do tempo, identificado como moderno: as décadas de 1960 e 1970 assistem de maneira contundente a um processo de dissolução completa da forma, tanto em sua formulação construtiva, positiva, como em sua faceta expressionista, que suporia a existência de uma subjetividade ativa. Da experiência da arte moderna, os desdobramentos da arte a partir da *pop art* e do *nouveau réalisme* poupam quase que exclusivamente a atitude dadá: sua negatividade, seu gosto pela colagem, sua ironia, seu desinteresse pela forma.

No Brasil, já que vivemos um acabamento particular do projeto moderno (que não deve ser confundido com um moderno inacabado), os artistas parecem manter um interesse pelas potencialidades da forma, jamais investindo de maneira assertiva em seu desaparecimento, enquanto na Europa e nos Estados Unidos o projeto moderno passa a se configurar ineficaz e coercivo - o que impele parte do mundo da arte a uma reação iconoclasta anti ou pós-modern. A relação contraditória com a forma moderna habita a produção artística brasileira da década de 1960, da qual alguns casos se destacam.

⁹ WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.17-18. O autor finaliza a sua argumentação com um comentário de SCHARTZMANN, Simon et alii. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

Brasil é uma hipótese difícil de ser refutada, não podemos nos esquecer de que ela sempre conviveu com a sua contrapartida bem-sucedida: a forte presença simbólica do moderno, que se manifestou principalmente na arquitetura. A questão moderna no país é alimentada por um processo histórico no qual a arquitetura é um capítulo fundamental, na medida em que materializa diversos projetos que tinham uma evidente relação com o poder (ofuscando de alguma maneira a ineficácia desta mesma arquitetura no enfrentamento das graves questões sociais brasileiras, relacionadas ao rápido, desorganizado e perverso processo de urbanização). Não faltam exemplos da forte presença simbólica do moderno no Brasil através da linguagem arquitetônica. Além do caso central da construção de Brasília, devemos lembrar que a formação de uma arquitetura moderna brasileira é marcada pelo projeto e construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Rio de Janeiro, capital federal da era Vargas, a cargo de um corpo de jovens arquitetos brasileiros (que tiveram num momento inicial do projeto a colaboração de Le Corbusier):

O edifício do Ministério, projetado na primeira metade do ano de 1936 por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado Moreira e Affonso Eduardo Reidy, foi inaugurado nove anos depois, em 1945. Entre um período e outro, mudanças significativas ocorreram no panorama político brasileiro. O golpe de novembro de 1937 acentuou o caráter “linha dura” do regime, que, no entanto, amparava-se em uma relação parcimoniosa com a intelectualidade. O edifício, nesse quadro, desempenhou um papel simbólico de grande importância, tanto para os rumos da arquitetura moderna no Brasil quanto para a afirmação do projeto político educacional do Estado Novo, pois, a partir da década de 30, “a educação seria a arena principal em que o combate ideológico se daria.”⁹

Se uma esfera pública no país não foi estabelecida, se as instituições não cumpriram o papel de mediar conflitos sociais e impedir a livre exploração da força de trabalho, se permaneceu a indefinição entre uma base patriarcal e escravocrata e alguns esforços mais ou menos esparsos para a constituição de valores coletivos e republicanos, este conjunto de elementos não deve levar à conclusão de que o processo de modernização brasileira não se efetivou. Tivemos sim uma modernização específica, heterodoxa, descontínua,

de 1920 e 1950. Dessa maneira, esses movimentos, apesar da inspiração construtiva:

... tendem a levar suas produções a uma interioridade problemática. (...) O corpo deixa de se apresentar como lugar ambíguo que media e baliza a construção do espaço – numa relação complexa entre interior e exterior – e se converte em pura sensorialidade, magnetizado por estímulos que o remetem a si mesmo.⁷

O crítico sugeriria ainda uma explicação, espécie de lastro socioeconômico para o fenômeno descrito, que deveria se manter válido tanto no caso do modernismo quanto na década de 1950 e princípio da década seguinte:

Parece possível identificar a origem dessa dificuldade na reminiscência – ao menos até algum tempo atrás – de vastos setores do país em atividades não tipicamente capitalistas. E a forma tão pouco estruturada e institucionalizada de nossa sociedade certamente estimula e dá veracidade às formalizações que resistem a uma determinação mais acentuada.⁸

Segundo Naves, haveria uma relação direta: como o processo de modernização do Brasil não teria se efetivado, a *forma* mesma da arte brasileira traria o testemunho dessa incompletude – não ilustrando o tema do eterno adiamento do projeto moderno brasileiro, mas revelando-o em sua textura, em sua estrutura interna. É importante, no entanto, que resistamos por um momento à hipótese de precariedade da modernização brasileira. Se o Brasil não experimentou um processo de modernização nos moldes do que pôde ser observado em países europeus e nos Estados Unidos, este fato não deve ser encarado como índice de um atraso que poderia ter sido recuperado através de um desenvolvimento nacional tardio, uma vez que países de economia central obtiveram o seu elevado grau de modernização dentro da mesma lógica político-econômica que prescreveu a países periféricos uma condição subalterna. A despeito deste fato, o Brasil constituiu-se – dentre os chamados países “subdesenvolvidos” – em um dos casos que se destacaram pela ambivalência. Afinal de contas, se a precariedade da modernização no

⁷ NAVES. Op. cit., p.18-20.

⁸ Idem, p.21.

inegável de uma crise. Logo depois, os primeiros desdobramentos ligados à arte *pop* e à contra-cultura dos anos 1960 irão revelar um desprezo crescente e iconoclasta pela forma moderna e sua pretensão à autonomia, dissolvendo-a no barulho do mundo e no contato com a potência das imagens da cultura de massa.

Precisamente durante este momento de crise a utopia moderna manifestará uma inusitada sobrevida em alguns países de economia periférica, como o Brasil, a Argentina e a Venezuela. No Brasil, como já foi comentado, as condições eram propícias, mas o caso não é livre de contradições. De um lado, há efetivamente um surto desenvolvimentista no Brasil, num processo geralmente denominado substituição de importações, através da incorporação de tecnologia industrial estrangeira e de acelerado endividamento externo, numa tentativa de retirar o Brasil de sua histórica condição de subdesenvolvimento e transformá-lo numa economia “avançada”. Mas ao mesmo tempo, setores de produção capitalista “primitiva” continuam existindo, principalmente nos setores primário e terciário; o rápido desenvolvimento econômico não é acompanhado de um amadurecimento das instituições democráticas que possam mediar as tensões sociais típicas de uma ex-colônia, o que entre outras coisas impede uma melhor distribuição da renda e não realimenta com demanda interna o tal surto industrial; enfim, à burguesia brasileira pareceu temporariamente aberta a oportunidade de estabelecer as bases para um desenvolvimento que aos poucos habilitasse o país a se constituir como uma economia minimamente autônoma, mas a alternativa abraçada por esta mesma burguesia reitera, pela associação com o capital estrangeiro e pela recorrência a empréstimos externos, a condição de dependência do Brasil ⁶.

Retornemos agora ao texto de Rodrigo Naves: referindo-se às obras da geração de concretos e principalmente neoconcretos, o autor continua a ver, conforme ele alegara acerca das pinturas de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, “um descompromisso com a exterioridade”, notando a permanência da dificuldade de forma que havia sido apontada acerca da produção modernista brasileira, a despeito das diferenças contextuais existentes entre as décadas

⁶ OLIVEIRA, Francisco de. Crítica à razão dualista. In: *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003

massa norte-americana. No território das artes visuais, deve-se sublinhar a receptividade aos desdobramentos da arte construtiva européia, o que se pode atestar sobretudo na atenção que despertou a figura do escultor e designer Max Bill no meio artístico brasileiro. O Brasil da década de 1950 é um solo fértil ao florescimento de ideologias construtivas, não apenas pelo fato de que elas funcionaram como oportuna metáfora da rápida inserção no modo de produção capitalista “avançado”, mas principalmente porque a configuração de forças políticas e sociais do momento em questão compartilha valores análogos, materializados durante a presidência de Juscelino Kubitschek (1956-1960). A arte concreta transforma-se rapidamente em linguagem predominante do “moderno” e seu léxico inicialmente sustenta a produção artística do grupo *Ruptura* em São Paulo e do grupo *Frente*, no Rio de Janeiro, e logo mais, de um movimento concreto nacional. Este, como se sabe, após um primeiro momento marcado por convergências, acabaria por resultar na dissidência carioca dos neoconcretos, que entretanto não coloca a lógica construtiva em xeque. É também nesse período que a arquitetura moderna brasileira alcança a maturidade já ensaiada desde o final da década de 1930, tendo como principal financiador o Estado brasileiro embalado pela utopia desenvolvimentista.

Há alguns aspectos que devem ser considerados no que diz respeito ao estabelecimento de um ideário construtivo no Brasil durante os anos 1950. Inicialmente, devemos lembrar que as vanguardas construtivas em seu conjunto (suprematismo, construtivismo, neoplasticismo, Bauhaus etc) representaram o episódio de maior confiança nas potencialidades da forma moderna como manifestação de uma idéia de racionalidade que pudesse organizar a vida social em todas as suas dimensões, e que seria efetivada através de um vocabulário inspirado no modo de produção industrial (geometrização das formas, áreas de cor uniformes, impessoalidade na feitura etc). Essa confiança, que representa a crença no poder civilizatório da racionalidade humana e que culmina num breve instante do período entre-Guerras, sofre um sério comprometimento com os traumas pós-Segunda Guerra Mundial. O mundo passa a revelar uma desconfiança crescente no projeto moderno; no território da arte isso se manifesta através do esgarçamento da forma moderna, que tem na obra de Jackson Pollock uma de suas manifestações mais significativas: suas pinturas são o testemunho

aportarem numa sociedade recém-saída de um regime escravocrata, e com estrutura política republicana vacilante.

A abordagem de Rodrigo Naves, em seu livro *A forma difícil*, detém-se sobre a relação entre esse fenômeno e a produção modernista nacional:

A primeira constatação (...) foi a renitente timidez formal de nossos trabalhos de arte. A produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos. Linha, cor, superfície adquiriram um novo estatuto, na medida em que não apenas evocavam seres e coisas ausentes como também se mostravam com uma intensidade até então desconhecida. (...) Algo significativamente diverso ocorre com a arte brasileira. Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora sem dúvida as mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se vêm envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. No entanto, esta interdependência conduz quase sempre a um jogo peculiar, em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual. Sua leveza, a ausência decidida de um lastro que as separe de si mesmas, é também um descompromisso com a exterioridade.⁴

Há, inequivocamente, generalizações no discurso de Naves: será que podemos atribuir aos trabalhos modernistas brasileiros em geral uma “renitente timidez formal”? Os desenhos à lápis e nanquim de Tarsila do Amaral durante a década de 1920, assim como mais tarde ocorreria com as xilogravuras de Oswaldo Goeldi, parecem pouco à vontade quando submetidos a esta adjetivação⁵. Voltaremos a esse texto mais à frente.

O período pós-Guerra assiste a um surto de modernização no Brasil, oriundo não apenas da constituição de um cenário interno propício para isso, mas principalmente devido à intensificação no fluxo de entrada de novos valores no país, dentre os quais destaca-se a internacionalização da cultura de

of the Avant-Garde: ‘o momento futurista pertence a todas as vanguardas e não só àquela que teve esse nome’ “.

⁴ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.12.

⁵ Embora fuja do escopo desta pesquisa, a “renitente timidez formal” é também insuficiente para se referir a produções ligadas ao modernismo brasileiro expressas em outras linguagens artísticas, como as fases “pau-brasil” e “antropofágica” da literatura de Oswald de Andrade e o filme “Limite”, de Mario Peixoto, marco do cinema moderno nacional, nos quais a inventividade formal é dos aspectos que mais se destacam.

aparentemente não corroborassem estes princípios de auto-crítica, como o dadaísmo e o surrealismo. Embora agora se mostre evidente o comprometimento da teoria estética de Clement Greenberg com uma visão evolucionista e teleológica da arte, o fato é que ela teve importância inegável no momento de seu aparecimento; essa importância pode ser medida não apenas por sua influência na consolidação das carreiras de artistas da chamada “Escola de Nova Iorque”, como pela beligerância de seus opositores, muitos deles em busca de modelos teóricos que permitissem a compreensão dos desdobramentos da arte a partir do *Pop*, para os quais os critérios de Greenberg não eram satisfatórios.

Há a versão de Greenberg sobre a arte moderna, mas há outros modos de pensar esta produção. Embora eles variem bastante, parte deles desenvolve uma reflexão sobre arte que compartilha com Greenberg uma veia evolucionista. Esta tendência em se pensar a arte segundo uma lógica progressiva pode ser localizada nos próprios agentes da produção artística moderna, cujas vertentes foram em boa parte embaladas por alguma forma de futurismo³. Refiro-me a manifestações tão distintas como a pintura de Picasso e Braque entre 1907 e 1914, o ativismo crítico e literário de Guillaume Apollinaire, as arquiteturas suprematistas de Malevich, o construtivismo de Tatlin, a obra e os escritos de Mondrian etc.

Acalentada por essa visão progressista, a idéia de modernidade exerceu, desde o final do século XIX, forte atração sobre setores cada vez mais amplos da elite política e intelectual brasileira, principalmente porque essa idéia trazia em seu bojo a promessa de um desenvolvimento futuro a ser alcançado por meio de um projeto local de modernização. O modernismo brasileiro dos anos 1920 é marcado pela ambigüidade: incorporaria de maneira particular alguns valores da modernidade européia, uma vez que havia no país um interesse por esses valores, que não raras vezes oscilava entre o diletantismo cultural e a mundanidade, mas o fato é que inexistia por aqui um ambiente propício para a fixação dos mesmos, muitos dos quais tornavam-se ilegíveis ao

conexão teórica entre a chamada Escola de Nova Iorque e as vanguardas artísticas européias, sob uma leitura que seus opositores denominariam “formalista”.

³ Neste texto, entendemos futurismo conforme PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993, p.19. “Retiro o meu título de Renato Poggioli, que sugeriu em *The Theory*

5

A década de 1970 e o moderno

O que entendemos atualmente por arte moderna é na verdade uma malha formada por trabalhos de arte e leituras desses trabalhos, cujos fios encontram-se de tal modo entrelaçados que temos dificuldade de separá-los. Há de fato uma produção artística pautada por novos parâmetros - surgida inicialmente na Europa Ocidental na primeira metade do século XIX e que se estendeu até o período imediatamente posterior à Segunda Grande Guerra¹ -, cujos trabalhos foram abordados por uma literatura contemporânea a esta produção, desenvolvida ora pelos próprios artistas, ora por intelectuais que acompanhavam-na de perto. A esta leitura produzida simultaneamente ao surgimento das obras modernas, foram sobrepostas diversas camadas de entendimento posteriores – novos fios desta trama complexa - que procuraram dar conta dos trabalhos, dentre as quais algumas tornaram-se predominantes. É o caso, por exemplo, da leitura *grosso modo* denominada “formalista”², cujas raízes remontam ao século XIX, mas que foram sistematizadas em meados do século XX pelo crítico de arte Clement Greenberg, adquirindo então um força de convencimento adicional. Ao abordar o trabalho feito por uma importante geração de pintores norte-americanos na passagem da década de 1940 para a seguinte (como Jackson Pollock, Willem De Kooning e Clyfford Still), Greenberg sugere definir “arte moderna” segundo idéias de pureza e auto-referencialidade, conceitos estes que teriam sido depreendidos dos desdobramentos da arte moderna a partir de meados do século XIX, num suposto processo evolutivo que teria como estágios principais as obras de Manet, Cézanne, Picasso e Mondrian, entre outros. É sabido que a leitura greenberguiana da arte moderna descartava trajetórias artísticas que

¹ BELTING, Hans. *The invisible masterpiece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

² Os ideais de pureza e auto-referencialidade das linguagens artísticas, transformados em critérios de valor por Clement Greenberg em textos como “Pintura ‘de tipo americano’ “ (In: GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996), já estavam presentes em autores das primeiras décadas do século XX, como Roger Fry e Clive Bell, embora remontem a Konrad Fiedler; caberia no entanto a Greenberg o papel de sistematizar estes ideais de modo retrospectivo e conectá-los às práticas artísticas do pós-Guerra, criando uma

industrialmente, dentre os quais estão os produtos ligados ao *design*. Do mesmo modo que aqueles podem variar de acordo com o espaço de exposição, estes costumam ser oferecidos ao público em diversas versões, a fim de “combinar” melhor com cada ambiente ou mobiliário. Não resta dúvida de que Waltercio Caldas aborda os tênues limites entre arte e *design* sem nunca recorrer a investidas diretas, que no fundo poderiam resultar numa posição moralista. O século XX aproximou de fato estas duas noções e o trabalho em questão opera no terreno instável entre elas.

experiência com a forma moderna, que se afigura longínqua, desnaturada, instrumentalizada. Mas quando estas grandes pastilhas circulam como bens culturais, indecisas entre a condição de esculturas ou objetos de *design*, é como se um discreto elemento de sabotagem tivesse sido inserido num contexto que não é o seu.

Talvez o comentário mais enfático de Waltercio Caldas à intensa circulação a que seus trabalhos progressivamente são submetidos venha das *Esculturas para todos os materiais não-transparentes* (1985). Duplas de esferas opacas levemente seccionadas são posicionadas no chão de tal modo que as suas partes planas fiquem na posição vertical e apontem para direções opostas. As peças que compõem cada par são sempre idênticas no que diz respeito ao material utilizado e ao tamanho, mas são expostas junto com outros pares, com dimensões e materialidades diversas, o que faz com que o espectador espontaneamente conecte os dois elementos de cada par, por mais distantes que eles estejam. O segmento de reta que une/separa estes elementos torna-se imediatamente magnetizado, bem como as semi-retas que o prolongam, para um lado e para o outro - o espaço expositivo torna-se então atravessado por vários feixes invisíveis, unindo pares de esferas de mesmo material e tamanho.

Esculturas para todos os materiais não-transparentes parecem tecer comentários acerca das demandas crescentes e quase simultâneas de diversas partes do mundo por bens culturais/artísticos. A resposta de Waltercio Caldas é ambivalente, pois ao mesmo tempo em que oferece uma solução engenhosa para a questão - estas “esculturas” podem encarar os mais diversos espaços expositivos já que admitem serem formalizadas em muitos materiais, dimensões e número de módulos –, parece sinalizar uma ironia. Afinal, estes trabalhos apartam a forma quase-esférica dos materiais, tornando esta relação arbitrária: qualquer material, desde que “não-transparente”, pode ser utilizado. Como se fora um contra-senso, estas matérias aparecem no ápice de suas qualidades e no extremo da exuberância visual: o brilho do níquel, as raias do mármore, os veios da madeira.

Devido à sua capacidade infinita de multiplicação, à sua economia formal, à sua polivalência material, *Esculturas para todos os materiais não-transparentes* mimetizam o comportamento de alguns objetos produzidos

Barros, entre outros, incorporaria os paradoxos da relação arte-*design* conforme acompanhamos na análise de Marc Le Bot.

Neste momento, podemos retomar a afirmação de Brito, citada logo no início deste texto, sobre a obra de Waltercio Caldas: “A sua questão é a do relacionamento do homem com a linguagem, mas não num terreno puramente lógico, e sim num contexto social preciso”³¹. O contexto social do *Objeto de aço* e de outros trabalhos de Waltercio que lidam com características do *design* é constituído por um universo em que a circulação do *design* moderno, “sofisticado”, está restrita a determinados ambientes sociais, que coincidem muitas vezes com os ambientes sociais nos quais circulam as obras de arte. Estes trabalhos de Waltercio Caldas ocupam zonas de intersecção de um modo quase malicioso, tamanha a sedução visual que os caracteriza. É difícil ignorar o quanto algumas obras do artista que foram apontadas como exemplos de discursos visuais operando no limite entre a arte e o *design* parecem tematizar esta ambigüidade. Como separar, por exemplo, no trabalho *Pastilhas* (1981) duas características aparentemente incontestáveis: de um lado, a beleza do mármore trabalhado e polido com grande perícia; do outro, a referência irônica às pastilhas *Mentex*, sucesso de vendas durante décadas nas grandes cidades brasileiras, cuja vocação descartável é acentuada pelo fato de sua circulação estar geralmente associada às vitrines de ante-salas de cinema. Se há nesse trabalho uma atenção crítica à circulação que ele inevitavelmente experimentará – e é essa a hipótese deste texto – ela está baseada na discreta erosão da idéia de “*design* de bom gosto” através da inserção de ruídos mais ou menos perceptíveis na forma mesmo das obras. Se em algum momento vier à mente o exemplo das esculturas do artista norte-americano Claes Oldenburg nas quais um objeto típico do cotidiano metropolitano é apresentado em escala monumental, talvez devamos atentar mais às diferenças do que às semelhanças entre esses trabalhos e as *Pastilhas*. Nesta, o procedimento expressivo é contido, algo melancólico, e o resultado está longe de ser escandaloso. Waltercio Caldas de fato transforma a pastilha *Mentex* numa bela peça de *design*, ou ainda: sublinha na pastilha ordinária sua inteligência formal, inesperadamente tributária de uma

³¹ BRITO. Op. cit.

referências foram, entre outras, os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo e principalmente a Bienal de Arte de São Paulo. Max Bill foi um dos protagonistas desse fenômeno, graças à retrospectiva de seu trabalho no MASP em 1950, à sua participação destacada na primeira Bienal e às conferências por ele proferidas no Brasil. Um dos ascendentes da tradição do *design* moderno brasileiro é precisamente a Escola Superior da Forma, em Ulm, na Alemanha, dirigida por Bill, na qual estudaram Almir Mavignier, Alexander Wollner e Mary Vieira. Rapidamente, multiplicam-se artistas brasileiros que, ligados ou não aos grupos *Ruptura* ou *Frente*, concreto ou neoconcreto, experimentam colaborações mais ou menos constantes com o modo de produção industrial. Esse movimento conecta-se de maneira clara a um processo cultural mais amplo, ligado, por sua vez, a um contexto político-econômico – no caso, o surto desenvolvimentista promovido pelo governo Juscelino Kubitschek. Paralelamente, a arquitetura moderna brasileira estabelece-se com vigor e é cada vez mais requisitada em empreendimentos públicos e privados. A partir destas matrizes – a arte concreta e neoconcreta e a arquitetura moderna – somadas à poesia concreta paulista, desenvolve-se por aqui uma intimidade com a forma moderna e sua ânsia de integração ao modo de produção industrial. O *design* brasileiro destaca-se nesse contexto, e num espaço de tempo curto adquire densidade e certa penetração e relevância social. Os cartazes que anunciam as sucessivas edições da Bienal de São Paulo com uma linguagem similar àquela que seria utilizada logo depois para dar publicidade às feiras comerciais e industriais são alguns dos produtos bem-sucedidos do período. Determinados extratos sociais acostumam-se a uma linguagem visual que, por sua sofisticada adesão à ascensão do projeto moderno, pouco teria a dizer a um indivíduo não-iniciado no gosto moderno. Radicaliza-se o antagonismo entre um *design* moderno - informado e educado em última instância em referências européias como a Bauhaus e a Escola de Ulm e burilado por interesses comerciais e sociais locais - e um *design* da cultura de massa, multicolorido e oriundo principalmente dos Estados Unidos. O *design* moderno brasileiro, que tem seus maiores representantes em figuras como Willys de Castro, Amílcar de Castro, Maurício Nogueira Lima e Geraldo de

³⁰ Idem, *ibidem*.

...a própria pintura como sistema de significação, e termina por se desligar também de qualquer finalidade de produção positiva, mesmo a de modelos utópicos de um espaço social ideal: produz efeitos óticos que desviam o visível pictórico de qualquer lógica e qualquer sentido intencional em direção à expressão imprevisível de afetos.²⁹

O fim do texto aborda o contraste entre o trabalho de Mondrian e o *design*:

Em seu excesso de rigor, nessa operação de conhecimento voltada para si e que chega a se desligar de suas próprias razões para sondar o desejo que a anima, a arte de Mondrian se opõe à arte do *design* mecanomorfa ou a qualquer forma de arte ótica que não proceda, em sua própria história, pela desconstrução alegre da ordem cristalizada da representação. Esta oposição ou diferença categórica, colocada no interior do campo artístico, é o único meio de pensar a arte não como efeito secundário, não como instituição parasitária e suntuária do sistema social, mas como lugar marginal e descentrado com relação ao centro político de decisão, onde o código social e a ordem política podem ser ao mesmo tempo refeitos e desfeitos. Comparados ao formalismo crítico, suas razões e seus despropósitos, a arte-*design* ou o *design* como arte, com seus efeitos sempre referentes ao universo-modelo da tecnologia, são coisas muito razoáveis e muito conformistas, quer dizer: conformes aos interesses de classe de seus comandatários.³⁰

A separação operada na conclusão do texto de Marc Le Bot, determinando com precisão as distinções entre a arte de Mondrian e o *design*, é matéria-prima para o temperamento paradoxal que a obra de Waltercio Caldas adquire com o passar dos anos, no que se refere exatamente ao *design*. Já que é evidente que Waltercio estava a par das idéias presentes no texto de Le Bot, posto que este fora publicado em *Malasartes*, é bem provável que o artista se interessasse pelas contradições fecundas que elas apontavam, principalmente se considerarmos o contexto brasileiro.

Como já foi comentado, o eixo Rio-São Paulo passou a ter contato, a partir do final da década de 1940 e início da década seguinte, com os desdobramentos da arte construtiva européia: as portas de entrada dessas

²⁸ Idem, ibidem.

²⁹ Idem, ibidem.

A arte e o *design* oriundos da matriz construtiva compartilham a visão essencialista e universalista presente no discurso de Van Doesburg. Segundo Le Bot, essa visão “deporta o debate para o outro lado da eternidade, longe do processo histórico do capitalismo industrial”²³. Mas, segundo o autor:

“os modelos daquilo que se poderia chamar arte-*design* estão no universo dos objetos industriais: com os movimentos e os ritmos específicos (...), com os cortes e as formas reduzidas a figuras geométricas que se dão aos objetos técnicos. E, em consequência, com as mesmas conotações de racionalidade que essa simbólica de formas angulares e circulares carrega consigo”²⁴.

A conclusão do texto “Arte / Design” de Marc Le Bot é bipartida. Por um lado:

...a função ideológica do *design* se torna evidente pelo *gadget*: objeto não-utilitário mas onde se acumulam os signos secundários da técnica, de tal modo que a técnica aparece miticamente como todo-poderosa e a máquina, que não é senão seu emblema, como um objeto sagrado onde se poderão investir crenças e afetividades. Nesse domínio da produção estética, nenhuma forma tem mais, na verdade, aquele valor de abstração, no sentido crítico que vimos estar presente na primeira “arte abstrata”. Elas funcionam, ao contrário, como um símbolo do universo tecnológico.²⁵

Mas Le Bot garante uma margem de manobra para o que denomina formalismo abstrato, invocando a figura de Piet Mondrian, “o pai de todos os formalismos”²⁶. Se do ponto de vista do discurso verbal e do que o autor denomina “crítica ideológica”²⁷ Mondrian propõe criar, através de sua pintura, modelos para um sistema que anula alteridades e submete qualquer elemento a um “jogo de oposições diferenciais que define cada elemento por uma única posição, sempre comutável, dentro da estrutura do sistema”²⁸, a prática pictórica de Mondrian tem a capacidade de frustrar seu próprio discurso. Ao invés de sustentar simbolicamente o modo de produção industrial, função implícita do *design*, a pintura de Mondrian coloca em xeque...

²³ Idem, ibidem.

²⁴ Idem, ibidem.

²⁵ Idem, p. 24.

²⁶ Idem, ibidem.

²⁷ Idem, ibidem.

política cultural acadêmica, excluindo a arte das atividades produtivas, mas também a de um conluio com o sistema em busca de uma nova inserção da produção artística. Esta ambivalência originária faz com que a arte de vanguarda permaneça o ponto modal de onde se recortam sempre todas as contradições que prosseguem em ação na ordem da invenção das formas.¹⁸

No texto de Marc Le Bot, está explícita a visão de que o *design* moderno é a maneira através da qual “a arte pretende intervir outra vez na produção de formas de um modo geral, numa relação positiva com a produção industrial”¹⁹. O caráter paradoxal dessa inserção é materializado pelo léxico formal definido pelas vanguardas construtivas, que alimenta a arquitetura e o *design* modernos; esse léxico é formado pelos “constituintes abstratos dos dados perceptivos, as categorias da percepção estética e as condições formais da prática do artista plástico”²⁰ (cor, forma, matéria etc.). A abstração é a forma da ambivalência moderna:

Com respeito ao valor universal dessas abstrações, talvez seja Van Doesburg aquele cujas teorias e obras melhor revelem como as novas regras figurativas, que vão determinar ao mesmo tempo a abstração dita geométrica e o *design*, estão ligadas à abstração das relações sociais no sistema da economia política da era industrial.²¹

O exemplo de Van Doesburg é caro a Le Bot. O artista holandês encarnará para o autor a figura que, ao enfatizar a lógica comum à cadeira de Gerrit Rietveld, a um projeto arquitetônico ou urbanístico e à pintura neoplasticista, chancela o mito fundador do *design*:

...o de uma natureza humana que não seria mais definida em arte em termos psicológicos, como havia solicitado Montaigne na aurora do pensamento humanista, mas em termos absolutamente objetivos e racionais, isto é, em termos de necessidade e funções antropológicas supostamente primárias e universais.²²

¹⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁹ Idem, *ibidem*.

²⁰ Idem, *ibidem*.

²¹ Idem, p. 23.

²² Idem, *ibidem*.

aproxima das artes antes denominadas “liberais” (literatura, música, teatro). Esses deslocamentos de sentido...

...descobrem uma realidade social decisiva: a sociedade industrial tende a dissociar absolutamente as tarefas práticas de execução (as técnicas manuais e instrumentais) e as tarefas de concepção (a ciência e a arte como puros fatos da cultura). Este fato de civilização atesta também, no que concerne à diferença da prática artística em relação às práticas científicas e técnicas, uma espécie de redução e empobrecimento, bem como uma rejeição na marginalidade social. Se a ciência se torna ao mesmo tempo instrumento e álibi do sistema e de sua organização técnica do trabalho, a arte por sua vez perde suas antigas possibilidades de intervenção na produção. Ela não é mais produtora de objetos comunitários, nem produtora de modelos para o artesanato. E acaba também perdendo suas ligações com o conhecimento, que tinham sido estabelecidas pelos pintores geômetras e anatomistas do Renascimento.¹⁷

O projeto moderno teria sido, entre outras coisas, uma tentativa de suturar o corte entre concepção e execução, entre técnica e Belas-Artes – enfim, entre a arte e o modo de produção industrial. As vertentes construtivas européias de início do século XX – construtivistas russos, artistas reunidos em torno da revista *De Stijl*, Bauhaus – formalizaram os encaminhamentos mais ambiciosos no intuito de criar, a partir do universo da arte, modelos para a organização espacial e social do mundo em todas as suas dimensões, do corpo à cidade. Apenas teriam logrado certo êxito quando os modelos propostos estiveram em consonância com o estabelecimento de uma iconografia abstrata em analogia ao modo capitalista industrial de produção. O que Marc Le Bot quer fazer saltar é a evidência de um comportamento paradoxal:

Tudo teria então se passado como se a vanguarda de ontem houvesse colocado questões tão radicais, no que se refere à prática formal e suas implicações sociais, que a ideologia dominante tenha que procurar manter, como ponto estratégico decisivo, esse setor da arte dita de vanguarda. Mas poderia se dizer também, e seria a mesma coisa, que a vanguarda teve de saída uma relação ambivalente pela sociedade industrial, apresentou-se sempre com uma dupla face: a de uma crítica radical do sistema, porque este optara inicialmente por uma

¹⁷ Idem, p.22.

A arte do século XX produziu o *design* como seu subproduto, de início com uma intenção política explícita, ainda que a instituição do *design* logo tenha intervisto (*sic*) para inverter o sentido desta tentativa, virando-a de cabeça para baixo. E, retrospectivamente, a ocorrência de um tal cálculo e a explicitação de semelhante intenção na história das formas agiram por sua vez de modo a revelar que toda a forma de arte está, em essência, implicada na instituição do espaço social.¹³

Muito embora afirme que...

...as artes plásticas – pintura, escultura – nunca em realidade desconhecera sua função política, o papel singular que desempenham na organização normativa do espaço social, na definição das relações espaciais hierarquizadas entre as diversas instâncias de uma comunidade...

...advertirá logo em seguida que “com o advento da sociedade industrial produziu-se uma ruptura histórica com relação aos aspectos da função da arte que diziam respeito à ordenação lógica do espaço social e às suas significações simbólicas”¹⁴. Prossegue da seguinte maneira:

Esta ruptura, suas causas, conseqüências podem ser localizadas comodamente no campo conceitual. Ao longo do século XIX, a língua filosófica fez do adjetivo “Técnica” um substantivo. Tratava-se de permitir que se pensasse, em particular, uma oposição que até então não existia entre a produção de objetos estéticos e a produção de objetos usuais. (...) Na realidade histórica esta distinção conceitual ocorre no momento em que a arte e a técnica são constituídas concretamente em dois domínios da prática social, que o sistema tende a separar absolutamente.¹⁵

Segundo Marc Le Bot, assim que a técnica passa a ser um substantivo, deixa de significar “os procedimentos das ‘artes mecânicas’” para se referir às “aplicações práticas das ciências”¹⁶. As próprias artes mecânicas deixam de ser denominadas como tal, e passam a ser chamadas de “Belas-Artes”, num deslocamento que as afasta do universo do trabalho e da matéria e as

¹² Idem.

¹³ Idem, p. 20.

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ Idem, p. 21.

¹⁶ Idem, ibidem.

Do ponto de vista cronológico, há entre *O colecionador* e *Objeto de aço* um acontecimento importante: a publicação dos três números de *Malasartes*, entre outubro de 1975 e junho de 1976. A revista, que contava com Waltercio Caldas e Ronaldo Brito em seu corpo editorial, por diversas vezes abordou a relação entre arte e *design*, dedicando inclusive um espaço considerável para a publicação de dois importantes textos que se dirigem especificamente ao assunto: “Planejamento Ambiental – ‘Desenho’ no impasse”, de Lina Bo Bardi, publicado no segundo número da revista; e “Arte / *Design*”, de Marc Le Bot, publicado no número seguinte. Ocupam, respectivamente, quatro e cinco páginas em *Malasartes*, o que testemunha a atenção que o corpo editorial da revista dedicava ao tema. Enquanto o texto de Lina Bo Bardi faz uma dura condenação das conclusões do XIIº. Congresso Mundial de Arquitetos realizado em 1975, que, segundo a autora, constituiriam “a mais flagrante traição aos princípios que informaram todo o Movimento Moderno, interrompido pela Segunda Guerra Mundial e abandonado, depois, como superado”¹⁰, Marc Le Bot empreende uma análise retrospectiva que interrogará precisamente esses princípios modernos, ali onde eles teriam nascido: eles e as suas ambigüidades características, entre as quais está a relação entre arte e *design*.

“Arte / *Design*” é um dos mais longos textos presentes nos três números da revista. Fora publicado originalmente na revista francesa *Traverses*, no final de 1975, e em menos de um mês já aparecia traduzido para o português. Seguindo essas pistas, podemos intuir a importância que ele adquire no universo de *Malasartes* e de seus editores, o que nos obriga a uma análise mais demorada do seu conteúdo.

Marc Le Bot faz em “Arte / *Design*” uma incursão pela história da relação entre os objetos “estéticos”¹¹ e os objetos “usuais”¹². Essa incursão tem ares retrospectivos, e parte de uma afirmação relativa ao projeto moderno, que é o foco central do texto:

¹⁰ BARDI, Lina Bo. Planejamento Ambiental – ‘Desenho’ no impasse. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 2, p. 4-7, 1976.

¹¹ LE BOT, Marc. Arte / *Design*. *Malasartes*, Rio de Janeiro, nº. 3, p. 20-24, 1976.

um novo território, onde não há lugar para posições firmes e assertivas: o solo movediço do *design* moderno e seus desdobramentos. Não parece ser coincidência que, ao longo da década de 1980, seus trabalhos passem a ser menos montados e mais construídos, *grosso modo* com materiais contemporâneos, assépticos e caros: além do aço inoxidável, a resina, o vidro, o espelho, o cobre e o ferro polidos, a madeira envernizada e laqueada etc. No lugar de montagens instáveis com objetos cotidianos (prato com elásticos, garrafas com rolha, disco com barbante, embalagem de cigarro, copos com água, aquário cheio etc.), temos formalizações cada vez mais estáveis. Estes trabalhos – como *Escultura em Granito*, *Escultura para todos os materiais não transparentes*, *Logo*, *Pastilhas*, *Spinoza*, *Camuflagem*, *Escultura Godard* etc. – são projetos de *design* absolutamente bem-sucedidos. No conjunto da obra do artista, a referência ao *design* de bom-gosto vai aos poucos ocupando territórios que anteriormente pertenciam às referências à indústria cultural e às imagens surrealistas. Assim, atualiza-se e se radicaliza uma ambigüidade: arte e *design*.

Escultura em Granito, 1986

Pastilhas, 1981

Escultura para todos os materiais não-transparentes, 1985

Escultura Godard, 1986

desdobramentos do *Objeto de aço* no que diz respeito ao acolhimento igualmente heterodoxo dos paradoxos arte-*design*.

É como se Waltercio Caldas tivesse optado por abordar, em trabalhos como *O colecionador* e *Leitura silenciosa*, o universo do *design* de um ponto de vista exterior – daí o distanciamento causado pela ordenação catalográfica, pelo preto conotando neutralidade, pela disposição analítica. Afinal de contas, nesses e em outros trabalhos feitos na década de 1970, o artista trabalha com referentes pinçados da iconografia da cultura de massa, que são distintos daqueles presentes no meio da arte contemporânea, e não têm o potencial de des-hierarquizar valores da visualidade. Nesse sentido, não deixa de haver uma proximidade com o que se observa na arte pop norte-americana – o fato de determinado público se interessar pelas obras de Andy Warhol não significa obviamente que esse público compactue com a programação visual presente nas embalagens de sopas *Campbell*. O interesse de *O colecionador* está na maneira impiedosa pela qual Waltercio nos mostra o mau-gosto presente na sociedade de consumo. Nesse momento, o espectador sente-se temporariamente afastado dessa mesma sociedade, pois já está no ambiente da arte, garantido pela moldura do desenho e da instituição, de onde ele pode observar o baixo *design* sem riscos de contaminação. Tudo fica nitidamente demarcado, sobre um fundo preto neutro.

É de feições análogas a relação de Waltercio Caldas com a iconografia surrealista, constituída *grosso modo* por objetos típicos de um lar burguês das primeiras décadas do século XX – cálice, relógio, livro, cigarro, copo etc. O artista vai progressivamente mostrando uma observação distanciada dessas referências, e esse distanciamento se expressa na mesma linguagem catalográfica de *O colecionador*, o que a semelhança formal com *Leitura silenciosa* sugere. Se Waltercio Caldas está distanciando de cada um dos 12 bizarros logotipos de *fim*, não estabelecendo qualquer cumplicidade com os valores que estes veiculam, podemos afirmar que acontece praticamente a mesma coisa na sua relação com o imaginário surrealista: é cada vez menos íntima, e esse distanciamento posiciona o surrealismo como um fato historicamente localizado.

A partir de um certo momento – localizado no presente texto na figura do *Objeto de aço* –, o trabalho de Waltercio Caldas passa a visitar com insistência

uma bomba-relógio na mesa da sala, mas com um potencial explosivo outro, que talvez nem seja notado.

Objeto de aço pensa o *design*, assim como *O colecionador*. A questão é que podemos falar, didaticamente, em dois *designs*. Um *design* “de mau-gosto”, um “baixo *design*”, típico dos luminosos urbanos de boates e *drive-ins*, das histórias em quadrinhos e do cinema norte-americano, e um alto *design*, que flexibiliza elegantemente as regras do projeto moderno, aproxima-se do desenvolvimento de tecnologias e ajuda a pontuar um gosto informado, pós-minimalista. *O colecionador* comenta o primeiro caso, *Objeto de aço* o segundo. Assim, quando *O colecionador* ridiculariza o excesso ornamental preferido pela baixa classe média, arregimenta o espectador para o seu lado, já que o espectador de arte contemporânea brasileira, tendo sido minimamente informado pelo modernismo, sabe distinguir entre arte e publicidade de má qualidade. Mas quando o *Objeto de aço* comenta de maneira ácida o *design* descendente da tradição moderna brasileira, inicia-se uma infinita troca de papéis, como acontece entre a face externa e a interna de uma fita de Moebius.

Como fica a relação entre artista e espectador quando um certo pacto parece rompido? O que Waltercio Caldas efetivamente propõe em *Objeto de aço* é um litígio velado entre arte e *design*. Não se trata de um antagonismo às claras; pelo contrário, é um processo subterrâneo que desfaz fronteiras entre esses territórios para exigir da arte uma tomada de posição. Exigir uma tomada de posição da arte significa aqui direcionar uma crítica ao que chamamos fruição artística, e portanto ao fruidor. Quem é ele? De que modo é exigido pela obra de arte e como é bajulado por ela? Que valores compartilha com a obra? Como a sua consciência situa a arte no quadro das representações sociais?

As perguntas emitidas pelo *Objeto de aço* pressupõem um espectador diferente daquele requerido por *O colecionador*. Ambos têm intimidade com o gosto moderno, mas para este último, o *design* surge como um jogo de cartas abertas – podemos identificar as cartas boas e más comparando-as com as que temos nas mãos. Ocorre o contrário com o espectador do *Objeto de aço*, para quem as cartas estão totalmente embaralhadas e veladas. O jogo do *design* mistura muitíssimo bem suas cartas nesse e em toda uma série de trabalhos que, mesmo construídos nos mais diversos materiais, são

azul obtido do lápis-lazúli e o mármore de Carrara, durante o Renascimento, encarnavam a saúde econômica da camada mercantil florentina. Mas, ao contrário do que acontece com o mármore e com o lápis-lazúli, a experiência moderna e os desdobramentos da arte contemporânea predis põem Waltercio a uma atenção autocrítica, que está na gênese mesma do interesse pelo aço. Ao utilizar um material que nos anos 1970 representa um importante signo de distinção social para a classe média brasileira do eixo Rio-São Paulo, o artista não apenas comenta a lógica desse fato social, mas prepara uma armadilha.

Objeto de aço é belo como uma escultura tradicionalmente deve ser. Tem potencial simbólico, como uma escultura tradicionalmente deve ter. Do ponto de vista matérico, é bastante estável. Pode ser carregado por uma única pessoa como uma estatueta e deve ser colocado numa base neutra, baixa – uma espécie de mesa. Mas *Objeto de aço* é, na verdade, uma arma. Sua presença num ambiente que mistura arte e *design* tem um poder centrífugo, desfaz todas as distinções numa elegante manobra inoxidável.

Objeto de aço torna-se mais significativo quando percebemos o quanto ele – tecnologia de ponta do belo – convida o espectador a consumi-lo/espaná-lo/exibi-lo sobre uma mesa baixa e neutra. Mas *Objeto de aço* é um trabalho bem-sucedido por representar formalmente e de uma maneira sumária a relação de sedução de consumo estabelecida entre objeto e sujeito, paradigmática da noção burguesa de fruição de arte. É um objeto que desperta um desejo (social) e comenta formalmente esse desejo.

Como *Objeto de aço* comentaria formalmente a relação entre objeto e sujeito? Alternando, a toda inflexão da matéria, uma opinião aderente com uma alegoria crítica: enquanto a curva do aço inoxidável é aguda, elegante e sensual, consonante com um sofisticado gosto visual urbano da década de 1970, a imagem que se configura é a de uma possante lança com duas pontas, ambas voltadas simultaneamente para fora e para dentro: há a cópula zoológica, sem afetividade, e o hermafroditismo, representado por uma fita de Moebius futurista. Ao mesmo tempo em que atrai uma fruição ligada ao consumo, o *Objeto de aço* comenta especificamente essa fruição, numa alegoria à *Blade Runner*, cujos elementos são: a artificialidade e a superficialidade, a confusão de identidades, o caráter cíclico. É como colocar

Objeto de aço, 1978

Objeto de aço é uma escultura com 1,20m de comprimento, feita em 1978. Conforme Paulo Sérgio Duarte afirmaria mais tarde, representa “o encontro bem-sucedido [do artista] com o material eleito para inúmeras experiências posteriores: o aço inoxidável”⁸. Realmente, essa obra tem ares de pioneirismo, o que lhe rende um título quase mítico: é “o” *Objeto de aço*, progenitor e patriarca de todos os outros objetos de aço que Waltercio Caldas produziria e que se tornariam mesmo uma marca durante a década de 1990. No livro de 1979 *Aparelhos*, publicado por Ronaldo Brito e Waltercio Caldas num trabalho a quatro mãos e duas mentes, o *Objeto de aço* é a única escultura de aço presente, e recebe a legenda: “Objeto, Aço, 1978, 120 x 10cm”.

A simbologia sugerida pelo trabalho, relacionada às idéias de cópula e gênese conforme hipótese de Paulo Sérgio Duarte⁹, é sem dúvida premonitória: trata-se de uma obra grávida de muitas outras.

O aço inoxidável surge na obra de Waltercio Caldas à medida que passa a estar disponível para o consumo da classe média-alta, presente nos mais variados objetos. Assim, não é um material imparcial – pelo contrário, é profundamente histórico e social: encarna valores, da mesma maneira que o

⁸ DUARTE, Paulo Sérgio. A estranha evidência do silêncio. In: CALDAS, Waltercio. *Waltercio Caldas*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 88-90.

⁹ Idem.

convite sádico, pois nada oferece como recompensa – nenhum ganho ontológico ou espiritual. Além do mais, carrega consigo uma palavra de mau agouro – quem a adesivaria? Onde colar um *fim*? Como outros trabalhos-verbete presentes no *Manual*, as *Cinco mil etiquetas auto-adesivas* simulam a sedução do “faça-você-mesmo”, sem no entanto justificar qualquer funcionalidade. Ao convidar o espectador a prolongar a existência da obra de arte através de sua ação, temos apenas uma multiplicação insistente de uma mesma imagem: padronizada, descartável, um *fim* com um *design* barato.

Manual da ciência popular,
páginas com *Cinco mil etiquetas auto-adesivas*, 1982

O trabalho de Waltercio Caldas sofreu lentas modificações com o passar dos anos. Nessa trajetória, algumas características recuam com vagar e, de protagonistas, tornam-se residuais; outras eclodem aqui e acolá para mais tarde assumirem um posto de destaque; umas terceiras são enfim bissextas. Para nós, neste momento, o que importa é que a referência ao *design* de mau-gosto foi se tornando, paulatinamente, menos freqüente, até desaparecer. Quanto mais nos aproximarmos da década de 1980, mais difícil será encontrar um trabalho de Waltercio Caldas que abrace com vigor o universo iconográfico do baixo *design*.

Se é assim, passemos ao *Objeto de aço*.

■

Em 1974, Waltercio faz o trabalho *Cinco mil etiquetas auto-adesivas*. Trata-se da impressão em papel preto e dourado de 5.000 etiquetas auto-adesivas com a inscrição *fim*, numa formalização idêntica à presente em um dos 12 *fins* de *O colecionador*, aquele que está localizado no centro da parte superior do desenho de 1973.

Cinco mil etiquetas auto-adesivas, 1974

É justamente o *fim* menos rebuscado dos 12, e poderia até ser considerado discreto do ponto de vista formal, não fosse o chamativo dourado que tinge letras e moldura. Ele lembra uma etiqueta usada para presentes, geralmente contendo os dizeres “Feliz Aniversário” ou “Boas Festas”. Mas ao abandonar o catálogo de *fins* e transformar-se em etiqueta multiplicada 5.000 vezes, assume o papel de *FIM*, único e arquetípico. Como adesivo, pode ser colado em qualquer superfície, local ou objeto, carregando consigo a mensagem mal(-)dita.

Por caminhos bastante diferentes, *O colecionador* e *Cinco mil etiquetas auto-adesivas* acabam por expressar duas facetas de um mesmo processo: por um lado, *O colecionador* nos oferece variações equivalentes sobre o mesmo tema; por outro, *Cinco mil etiquetas auto-adesivas* é a seriação ao limite do mensurável. Ambos se referem a quantidades: 12 *fins* pouco diferentes ↔ 5000 *fins* idênticos. Há no entanto uma diferença importante, que é tornada explícita quando *Cinco mil etiquetas auto-adesivas* reaparece, em 1982, no *Manual da ciência popular*: as etiquetas convidam ao uso, querem ser adesivadas por aí, sugerem algo como uma “participação do espectador”. É claramente um

batizado por Pierre Restany como *nouveau realisme*. Artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee se apropriam do imaginário da cultura de massa, imprimindo muitas vezes à influência (ao vocabulário) *pop* uma inequívoca atenção crítica e combatividade política. Mas quando pensamos nos trabalhos de Waltercio Caldas feitos entre 1973 e 1977, estamos diante de uma situação diferente. Trabalhos como *O colecionador* citam elementos da publicidade de um modo particularmente distanciado.

O colecionador é um catálogo de *designs* para a palavra *fim*. No mínimo, uma página desse catálogo, ou desse álbum de colecionador. O próprio título da obra nos sugere essa leitura, e acrescenta a ela o estranhamento e a gratuidade da coleção: por que estão sendo colecionados? É possível colecionar *fins*? Formalmente, o desenho apresenta 12 opções de *design* para a palavra *fim* numa situação catalograficamente perfeita: equidistantes umas das outras; organizadas em quatro linhas e três colunas; dispostas sobre um fundo preto gráfico que permite a otimização de cores, luzes e contrastes. É como se o artista oferecesse ao espectador um leque de opções cuja variedade superficial apenas enfatiza a monotonia do conjunto. O resultado é desalentador, pois é impossível não diagnosticar a entropia. Há uma distância inequívoca entre o artista e cada uma das 12 versões de *fim* – se Waltercio Caldas é “o colecionador”, ele só pode desempenhar esse papel ficcionalmente, pois sua cultura visual o impediria de aderir ao *design* de mau-gosto representado na obra. De maneira análoga, o espectador distancia-se também dos 12 desenhos. Estão ambos, artista e espectador, forçosamente próximos nesse momento, mesmo que o espectador tenha acabado de experimentar pelas ruas diversas imagens semelhantes ao que vê em *O colecionador*. Waltercio Caldas impõe ao espectador um convite irrecusável ao distanciamento, através da transformação de cada *fim* em um signo, cuja lógica interna é apenas uma diferença de iguais. O espectador de *O colecionador* terá dificuldades em admirar esteticamente cada um dos 12 *fins*. Eles são apresentados na potência máxima do seu ridículo. A mais leve intimidade que o espectador possa ter com o desenho moderno o impedirá de estabelecer qualquer cumplicidade com o baixo *design* presente em *O colecionador*.

Outro trabalho do artista, pertencente à mesma série de trabalhos em torno do *fim*, comporta-se de maneira um pouco diferente.

remete de alguma forma à *Art Nouveau* – e essa relação não é meramente acidental. A organicidade da *Art Nouveau* da segunda metade do século XIX impôs a uma parte da produção industrial desafios técnicos importantes, o que tornou seus produtos acessíveis unicamente a classes mais abastadas. Ao longo do século XX, o *design* que cita as curvas e torções da *Art Nouveau* adaptou-se progressivamente a um público mais amplo, ligado aos extratos médios das populações urbanas, num processo de barateamento e conseqüente popularização que constitui uma das raízes do surgimento do *kitsch*. Não estamos mais falando de um signo social ligado à idéia de exclusividade e distinção, como ocorria com a *Art Nouveau*, mas de valores de uma classe média cada vez mais determinados pela indústria cultural. As diversas manifestações visuais do *American way of life* que se sucedem no pós-Guerra – dentre as quais destacam-se o *design* “aerodinâmico” dos anos 1950 (que marcou o aspecto de carros, eletrodomésticos e penteados), a visualidade psicodélica da década de 1960 (oriunda de uma mercantilização da iconografia lisérgica dos *hippies*) e o “estilo *discoteque*”⁷ – inserem-se nesse contexto.

As referências ao “baixo *design*” são relativamente comuns na obra de Waltercio Caldas durante a primeira metade dos anos 70. Desenhos do artistas realizados neste período transitam entre o universo das histórias em quadrinhos e os letreiros dourados presentes em moldurarias de gosto médio. Se fica claro que há de alguma maneira uma orientação *pop* nesses trabalhos e em sua abordagem do universo da cultura de massa, devemos imediatamente matizar essa afirmação, mesmo porque ela não é suficiente para que nos aproximemos nem dessas imagens, nem de *O colecionador*.

Não há dúvida de que há, na arte brasileira a partir da década de 1960, reverberações da arte *pop* norte-americana e inglesa, bem como do movimento

⁷ O “estilo *discoteque*” que marca *O colecionador*, em franco desacordo com o conceito moderno de *design*, passa a interessar a algumas vertentes da crítica durante a década de 1960. Para estas, a visualidade que marca o cenário das grandes cidades – excessiva, hipercolorida e descartável – não constitui um assunto que deva ser ignorado pelo pensamento estético e cultural. Pelo contrário, publicações como *Aprendendo com Las Vegas* (VENTURI, Roberto; BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003) dedicam-se a analisar as manifestações aparentemente pouco significativas do que poderíamos chamar “baixo *design*”, numa aproximação que se julga despida dos preconceitos modernos que condenam a redundância, a vocação espetacular e a submissão à publicidade.

longo do século XX, independentemente das diferenças fundamentais que marcam as várias tentativas de encaminhamento da questão, o que acaba se manifestando no caráter economicamente inacessível da grande maioria dos produtos que trafegam entre arte e *design*. A partir da segunda década do século XX, a aproximação entre arte e indústria é colocada em outros termos, nos quais desaparece qualquer resquício da organicidade, escapismo e decadentismo que marcaram a Art Nouveau. No lugar destes, o que impera é uma inequívoca adesão à morfologia da produção industrial, que se manifesta tanto na feição do trabalho de arte produzido pelas vanguardas construtivas, cujas matrizes são o construtivismo russo e o neoplasticismo do grupo em torno da revista *De Stijl*, como na tentativa de inserir o trabalho artístico no sistema de produção industrial, objetivo central da escola alemã Bauhaus e do empreendimento soviético análogo, a Vkhutemas. Esses dois aspectos são faces de uma mesma moeda, o que demonstra a irmandade de uma parcela importante da produção artística moderna com a idéia de *design*.

Ambos compartilham características visuais como: interesse pela síntese e economia formal, tendência à geometrização, uso de áreas chapadas de cor, contrastes assertivos, desenvolvimento de técnicas de fotomontagem etc. É essa noção de *design* que chega ao Brasil no pós-Guerra e que caracterizaria a aproximação entre concretismo e indústria. No país, artistas como Antônio Maluf, Mary Vieira e Willys de Castro marcaram os primeiros passos do que se constituiria como uma tradição nacional do desenho gráfico, prolongando na segunda metade do século o legado construtivo europeu e dando uma aparência inequívoca ao projeto desenvolvimentista que assolaria o Brasil na década de 1950, culminando na construção de Brasília, tornada capital em 1960.

A despeito da reconhecida qualidade do *design* brasileiro de ascendência moderna, o trabalho *O colecionador* de Waltercio Caldas não se refere a essa noção de *design*. Dirige-se ao que poderíamos denominar “estilo *discoteque*”, uma forma de *design* urbano e popular típica da década de 1970 que é o oposto da síntese moderna, uma vez que se estrutura sobre o excesso e a redundância, oferecendo fartura visual ao indivíduo ávido por consumir novidade e diferenciação. Essa acepção de *design* está baseada no acréscimo de ornamento ao objeto independentemente de sua função e, nesse sentido,

O *design* guarda uma importante relação com a arte a partir de meados do século XIX. Boa parte dos desdobramentos da arte moderna é habitada pelo interesse por métodos industriais de produção, e a aproximação entre arte e indústria ocorre muitas vezes sob o signo do *design*. Essa aproximação manifestou-se historicamente através de algumas formas básicas, sucessivas e divergentes.

A primeira dessas formas apareceu na porção final do século XIX, através de uma cultura visual paradoxal, que aliou numa mesma estrutura a citação melancólica de elementos antifuturistas, oriundos de uma heterodoxa gama de referências que vai do universo medieval ao botânico, e o modo industrial de produção, sua impessoalidade e reprodutibilidade. Essas manifestações foram muitas vezes agrupadas sob a rubrica *Art Nouveau*, e a função que desempenharam no jogo social não se resumiu somente à decoração do cenário metropolitano com imagens que, através da inserção de elementos de vocação escapista, distraíssem o indivíduo do cotidiano urbano. Neste ponto, é recomendável nos reportarmos ao crítico de arte Giulio Carlo Argan:

O Art Nouveau é ornamentação urbana; mas o entusiasmo pela nova “primavera”, que invade o centro dos negócios e os bairros residenciais das cidades com adornos florais e trepadeiras, interrompe-se ao se iniciar o subúrbio das fábricas e dos intermináveis guetos da habitação operária. A explosão desse ornamentismo ligado à produção industrial de bens materiais se justifica, não tanto pelo desenvolvimento tecnológico, e sim pela situação econômico-social. Como claramente explica Marx, o pilar da industrialização capitalista é a mais-valia, isto é, a diferença entre o preço do produto e o custo da força de trabalho. Procura-se uma aparente justificativa para o escândalo do lucro excedente, que continua a aumentar o capital, acrescentando e a seguir integrando ao produto um valor suplementar, representado justamente pelo ornamento; um valor, ademais, que é estimado em termos não de força de trabalho, e sim de “gênio criativo”.⁶

Argan expõe claramente a relação direta que se estabelece entre o desenvolvimento do desenho industrial e a possibilidade virtualmente infinita de crescimento do lucro advinda dele. Essa relação permanecerá verdadeira ao

⁵ Idem, ibidem.

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 202.

contato entre obra e sociedade de consumo: 1 – a centralidade do *design*; 2 – a multiplicidade ou seriação.

Tomando como referência uma das afirmações de Ronaldo Brito no trecho citado – “a sua questão é a do relacionamento do homem com a linguagem, mas não num terreno puramente lógico, e sim num contexto social preciso”⁵ –, iniciaremos a partir de agora uma manobra que, caso se revele bem-sucedida, nos permitirá retornar à obra de Waltercio Caldas em outro ponto da década de 1970 e nos aproximará, enfim, da visão cultural que o artista e Ronaldo Brito compartilharam, à época.

Em *O colecionador*, 12 palavras *fim* bastante coloridas estão organizadas com o rigor da matemática elementar sobre um fundo preto. Assumem formas distintas, mas sempre sob um léxico formal comum: cores vivas e contrastes fortes; sobreposição de molduras que simulam um estilo art-decó tardio e mecanizado; tipografia pesadamente estilizada – excesso, enfim.

O colecionador, detalhes

Temos a sensação de que essas imagens piscam, como letreiros de um *drive-in*, nos quais uma ou outra área de cor teve sua lâmpada queimada. Waltercio Caldas nos apresenta, em *O colecionador*, 12 variações sobre o tema do *design* de gosto duvidoso. Veste a palavra *fim* no estilo do imaginário noturno de uma metrópole ocidental dos anos 70, enfatizando uma de suas dimensões mais características e cambiantes: o *design*. Por isso, a sucessão de formalizações distintas, o eterno retorno do mesmo *fim* em trajes quase-diferentes, quase-iguais.

■

trabalho de Waltercio Caldas é uma espécie de crítica da lógica do uso desses signos – uma especulação até certo ponto analítica sobre o comportamento do homem ante os processos de comunicação que o envolvem. A sua questão é a do relacionamento do homem com a linguagem, mas não num terreno puramente lógico, e sim num contexto social preciso.

Para demonstrar essa tese tomemos o exemplo da série de trabalhos que giram em torno do termo *fim*. De início, o conceito *fim* sugere a muitos de nós a idéia de morte, no sentido existencial ou metafísico – o *fim* como dissolução da identidade pessoal, como encerramento do ciclo vital etc. Uma análise mais detida sobre a presença do termo no contexto da produção de Waltercio Caldas revela entretanto que não se trata, com toda a certeza, do conceito abstrato *fim*, carregado de várias conotações, mas de algo preciso. De um signo corrente no universo de *espetáculos* da moderna sociedade urbana-industrial; do *fim* que todos nós, desde crianças, estamos acostumados a ver surgir nas telas. *Fim* que está ligado a uma experiência concreta e cotidiana e que é em si mesmo um significante que a indústria cultural sabe vestir de acordo com a ocasião.²

O texto de Brito sustenta a idéia de que, no conjunto de trabalhos ao qual pertence *O colecionador*, Waltercio Caldas não estaria evocando o “conceito abstrato *fim*”, mas o resultado da apropriação do termo pela sociedade de consumo, com sua conseqüente saturação e mercantilização; estaria assim se reportando a uma espécie de rebaixamento ontológico do termo *fim*, caracterizado pela perda de um sentido escatológico (“os fins últimos do homem”³) e pela incorporação de valores espetaculares (cujo produto mais notório é a expressão “The End”, que conclui a quase totalidade dos filmes norte-americanos). O discurso de Ronaldo Brito permite inferir a existência de uma relação entre as significações culturais que subjazem à palavra *fim* – produzidas e veiculadas pelo “universo de espetáculos da moderna sociedade urbana-industrial”⁴ – e o conjunto de formalizações que essa palavra assume nos trabalhos de Waltercio Caldas. Duas características fundamentais presentes em *O colecionador* e na série de trabalhos ligados à palavra *fim* são realçadas nessa argumentação, na medida em que constituem a superfície de

² BRITO, Ronaldo. O espelho crítico. In: *Experiência crítica – textos selecionados*. Organização: Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.340.

³ Verbete *escatologia*. In: *Novo Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988, p. 262.

⁴ BRITO. Op. cit., ibidem.

O colecionador, 1973

A imagem acima reproduz *O colecionador*, obra de Waltercio Caldas de 1973, com 100 x 100cm. É um dos trabalhos que o artista fez na década de 1970 usando a palavra *fim*. Esse conjunto de trabalhos tem particular importância na obra de Waltercio e, em 1982, um deles constaria entre os 21 trabalhos-verbete do *Manual da ciência popular*¹. Ainda em 1975, Ronaldo Brito se basearia exatamente na série *fim* para desenvolver uma tese em torno da obra do artista:

O combustível da máquina não são símbolos, mas signos. E mais, signos de uso social corrente, em tráfego incessante nos veículos de comunicação de massa. Nossa tese é que o

¹ ► Capítulo 9 – “Sobre o *Manual da ciência popular*”

Se *Garrafas com rolha* e *Dado no gelo* representam de fato a introdução de uma metafísica no interior dos processos contemporâneos de reprodução da imagem, conforme afirmamos acima - se são mesmo fotografias de idéias ou formas platônicas - ao discurso de Ronaldo Brito escapará inexoravelmente a qualidade dessa manifestação incorpórea; ele se detém no pensamento cultural que o trabalho pode engendrar. Essa qualidade incorpórea só poderia se manifestar no *Manual da ciência popular*. É como se *Aparelhos* houvesse provocado diretamente o surgimento do *Manual*:

Tanto que o livro que veio logo depois foi o *Manual da ciência popular*, que foi o livro em que de uma certa maneira eu ri um pouco do *Aparelhos*. O *Aparelhos* era uma declaração séria, uma coisa assim: eu acho isso. Mas o *Manual* diz, eu também acho isso, sobre a mesma coisa. Alguns objetos já estavam no *Aparelhos*, voltaram e fizeram parte do *Manual*, e nesse processo eu compreendi mais algumas coisas a respeito disso.³¹

³¹ Entrevista concedida por Waltercio Caldas ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro.

representações de entes, são mais parecidos com as palavras que os designam do que com qualquer exemplar que possa ser encontrado pelo mundo. Novamente, temos a convicção de que se trata de um objeto que deve ser visto pela fotografia: as matérias perdem o peso, figura e fundo se equivalem – por um processo absolutamente diferente e levado por motivações específicas, alguns trabalhos de Waltercio Caldas atualizam a ambigüidade do espaço de Giorgio Morandi. Se *Garrafas com rolha* é um provérbio da arte, o é na tradição de René Magritte e seus paradoxos visuais. Ao menos curiosa é a constatação de que em *Aparelhos* Ronaldo Brito já anunciava a vocação representacional de *Garrafas com rolha*, caracterizando-o como “espécie de milagre idiota que é paródia e realização do trabalho de arte”³⁰. É disto que é constituído o provérbio enunciado no *Manual*, de paródia e realização?

Garrafas com rolha, pedra de fecho do texto de Ronaldo Brito, assim como o *Dado no gelo*, imagem da capa, é um trabalho que faz a conexão entre *Aparelhos* e a publicação seguinte de Waltercio Caldas, o já citado *Manual da ciência popular*. *Garrafas com rolha* e *Dado no gelo* são quase-signos, incorpóreos embora citem a todo momento a corporeidade do mundo (gravidade, equilíbrio, temperatura etc.) - têm a infinita capacidade de reaparecer, e só se justificam por esse reaparecimento. De algum modo bastante peculiar, efetivam uma metafísica no interior dos processos contemporâneos de reprodução da imagem, são como fotografias de idéias ou formas platônicas.

Exatamente por isso, o caráter assertivo do texto de Ronaldo Brito, embora a todo momento reclame a existência de uma estrutura paradoxal inerente à obra de Waltercio Caldas, só pode ir até um certo ponto: positivizar a interferência do artista, mesmo fazendo isso através da denegação insistente dessa positivação. Como crítico de arte que desenvolvera seu trabalho bastante próximo da obra de Waltercio Caldas, Brito está apto a investigá-la com raro rigor. Como crítico de arte que durante a década de 1970 compartilhou com Waltercio iniciativas que intentaram agir num meio cultural – e *Aparelhos* é uma dessas iniciativas –, Brito pode levar o seu discurso até um certo ponto, sob risco de instrumentalizar a obra em questão.

³⁰ BRITO, Ronaldo. A Construção do Acaso. In: CALDAS, Waltercio. Op. cit., p. 112.

banais: duas garrafas opacas idênticas fechadas com rolha estão posicionadas lado a lado a uma pequena distância, e uma terceira rolha “fecha” essa distância, apoiando-se nas laterais das garrafas. Se chega a ser uma escultura, é sem dúvida uma frágil escultura: qualquer movimento desfaz a irmandade entre as partes do trabalho. Além do mais, ao contrário de uma escultura convencional, ela parece conter apenas dois ângulos de visão significativos, pelos quais se enxerga o espaço entre as garrafas – trata-se na verdade de um mesmo ângulo, visto a partir de dois pontos de vista exatamente opostos. Assim, talvez sua existência se efetive de fato numa dimensão fotográfica: é assim que o trabalho aparece em *Aparelhos* e, três anos mais tarde, como um dos trabalhos-verbete do *Manual da ciência popular*²⁸, onde está acompanhado por uma curta legenda: “Garrafas com rolha, uma espécie de provérbio da arte”²⁹.

Garrafas com rolha, 1975

Não resta dúvida de que algo da identificação do trabalho com a idéia de provérbio se deve à sua límpida mas instável estrutura, que de algum modo mimetiza a lógica da linguagem verbal, seu léxico desencarnado, sua matéria-prima de palavras. As garrafas e as rolhas não constituem entes reais, mas

²⁸ ► Capítulo 9 – “Sobre o *Manual da ciência popular*”

²⁹ CALDAS, W. *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

sua recepção previsível, convencional, inesperadamente institucionalizada. Num contexto artístico como o brasileiro, essa afirmação tem um peso específico, pois endossa a desconfiança quanto às idéias de obra aberta e participação do espectador; são apenas maneiras diferentes de se dizer a mesma coisa:

Com a sua aura de criatividade, o lúdico talvez seja a forma moderna do *Sublime* e a *Participação* que suscita a forma moderna do *Êxtase*. Como toda Aura o que esta faz é esconder o processo do trabalho, a presença da carne na Obra, e apresentá-la como Criação Pura, explosão de Genialidade.²⁷

O trabalho empreendido por Ronaldo Brito no capítulo anterior, através do qual marcava uma posição crítica relativa a *demarches* centrais da arte brasileira da década de 1960, manifesta-se em sua potência máxima no trecho acima, no qual as noções de “lúdico” e “participação” são atadas entre si e conectadas a dois conceitos que, em seu auge, caracterizaram desdobramentos da arte ocidental dos séculos XVIII e XIX: “Sublime” e “Êxtase”. É óbvio que abordar procedimentos presentes nas obras de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark à luz de conceitos cujos aparecimentos antecedem e muito a arte moderna é uma escolha beligerante – o texto de Ronaldo Brito presente em *Aparelhos* aproxima-se de seu final sob essa atmosfera. A missão clara é demarcar um ponto de vista a partir do qual se escreve e caracterizá-lo historicamente através da diferença que estabelece com pontos de vista anteriores.

Para marcar uma (o)posição, Brito reivindicará para a prática artística um comportamento ambíguo, de lógica tortuosa, que pudesse, não sendo arte, sê-lo – voltamos à equação de negatividades concêntricas que Brito atualiza a partir da estética adorniana. Para isso, é escolhida uma imagem final: *Garrafas com rolha*. É por esse trabalho que o discurso de Ronaldo Brito escoia da obra de Waltercio Caldas, e uma marca gráfica em forma de quadrado preto nos indica que é o fim do texto. Vejamos as *Garrafas com rolha* mais de perto.

Trata-se de um arranjo simples que atrai pelo inusitado, qual uma fotografia de matriz surrealista que revela novas possibilidades em objetos

²⁷ Idem, ibidem.

“A Construção do Acaso”, último terço do texto de Ronaldo Brito, principia numa página dupla que tem à sua esquerda o trabalho *Moto perpétuo*, de 1973. Trata-se da representação de um pequeno trono feito com 80 dados, apoiado sobre um igualmente diminuto pedestal. É das primeiras experiências de Waltercio Caldas com dados – a mais antiga que consta em *Aparelhos*. Pertence a uma categoria de trabalhos do artista que, ao conjugarem precisão formal e fragilidade estrutural, nos fazem duvidar de sua existência para além da representação fotográfica. Contribui para essa impressão a luz que protagoniza a fotografia: cênica, acaba relegando o pedestal à quase completa escuridão, a fim de realçar a fria plasticidade do sólido feito de dados. *Moto perpétuo* já anuncia o assunto do capítulo: a denúncia do enrijecimento do jogo.

Motoperpétuo, 1973

A formulação de Ronaldo Brito nessa parte final do texto propõe uma espécie de conclusão, na qual o autor buscava atar as pontas soltas dos dois capítulos precedentes sob o jugo de uma identidade final: a arte como jogo. O que distinguiria a premissa do crítico carioca de toda uma série de proposições críticas que se dispõem a ler a prática artística sob o prisma do jogo é o fato de se apresentar como denúncia. A arte estaria condenada a ocupar a categoria de jogo na contemporaneidade pois dessa forma suas potencialidades críticas não se atualizariam em direção ao mundo – a arte ocuparia o espaço que lhe seria permitido ocupar²⁶.

Na análise desenvolvida por Brito, a relação entre arte e jogo estaria baseada na coerção e na normatização, na medida em que significaria a submissão da arte a um determinado modelo de circulação social – o lúdico. Seria sob essa rubrica que o objeto de arte passaria a ser encarado, tornando

²⁶ “Isolada por sua *Negatividade Conceitual*, a arte retorna paradoxalmente como *Positividade do Acaso*. (...) Sob a categoria de Lúdico encontra um espaço de funcionamento natural na sociedade capitalista contemporânea”. BRITO, Ronaldo. *A Construção do Acaso*. In: CALDAS, Waltercio. Op. cit., p. 98.

também uma obra aberta, muito embora espraie essa abertura em outras direções, às vezes para dentro, como um buraco negro.

Analogamente, *Espelho com luz* só pode ser considerado uma “paródia do gesto de apropriação da obra de arte por parte do sujeito”²⁵ também num sentido muito específico, que não contempla a multiplicidade de significações da obra. O compromisso do espectador que ela requer não pode ser circunscrito ao ato de apertar o botão, como sugere o texto de Ronaldo Brito. Pelo contrário, talvez a mordaz evocação do contato físico obra-espectador apenas sublinhe a necessidade de um compromisso outro, em outra frequência, mas de intensidade similar, se não maior.

Se é fato que *Espelho com luz* permite leituras paralelas àquela efetuada por Ronaldo Brito, inclusive antípodas a esta, somos conduzidos à constatação óbvia de que o discurso do crítico é emitido a partir de um lugar determinado, que instaura um ponto de vista e que guarda objetivos distintos da produção artística, mesmo num contexto de associação como o que ocorre em *Aparelhos*. O mais correto seria afirmar que, ao discurso de Ronaldo Brito, interessa pensar a obra de Waltercio Caldas como fechada, pois isto permite ao crítico definir a produção de sua geração – aquela que Brito acompanha e à qual ele adere em certos momentos – em relação à arte da década de 1960, cuja densidade cultural estava à época se sedimentando. Para tanto, Brito faz com que a expressão “obra aberta” assuma um significado restrito, tornando-a incompatível com o trabalho de Waltercio Caldas. Em outras palavras, Ronaldo Brito, para o bem de sua argumentação, não admite o que há de participação efetiva na obra em foco, e por isso limita a noção de participação ao contato físico com a obra. Façamos assim o esforço de não transferir para a obra o que foi dito sobre ela, mesmo quando esse discurso parece ter surgido em tamanha condição de proximidade.

²⁵BRITO, Ronaldo. O Espelho Cruel. In: CALDAS. Op. cit., p.72.

Logo depois, Brito ampliaria o alcance das observações inicialmente dirigidas às xilogravuras de Pape, acentuando ainda mais o didatismo:

A idéia de participação, com o sentido de romper o predomínio do puramente óptico na fruição do trabalho de arte, teve uma importância básica no neoconcretismo. Sua origem teórica eram os escritos fenomenológicos de Merleau-Ponty, que serviram de apoio ao grupo neoconcreto do Rio de Janeiro em sua ruptura com o grupo concreto de São Paulo.²²

O momento de inflexão do texto está sediado num clamor de Ronaldo Brito por uma “análise histórica do neoconcretismo que tentasse esgotar a inteligência de suas propostas e delimitar o domínio conceitual onde operava”²³. Em que medida o texto presente em *Aparelhos* traz como uma de suas moções precisamente a tentativa de efetivar, no embate com uma obra contemporânea, a análise histórica citada, a delimitação conceitual requerida? Sugerimos que este seja um dos jogos de *Aparelhos*. Quanto a isso, parece difícil opor alguma resistência: o texto está lá, as referências são inequívocas. O que cumpre investigar é o quanto os trabalhos de Waltercio Caldas analisados por Brito se prestam a essa interpretação, ou seja, se eles veiculam de fato uma espécie de crítica a valores centrais de parte importante da arte brasileira da década anterior. Colocando-se a mesma questão a partir do ponto de vista oposto, trata-se de avaliar até onde vai a fala do crítico, até onde vai o trabalho do artista, quais fricções ambos estabelecem entre si, dentro e fora de *Aparelhos*.

Talvez possamos ao menos apontar alguns problemas na enfática elaboração de Ronaldo Brito relativa a um trabalho como *Espelho com luz*, que pretende condicionar determinada recepção da obra. *Espelho com luz* é uma obra fechada apenas num sentido muito específico do termo, basicamente naquele que oporia o trabalho à disponibilidade generosa da obra neoconcreta. Mas no sentido adotado pelo concretismo paulista²⁴, *Espelho com luz* é radicalmente incompleto, cheio de acessos que negam qualquer configuração sistêmica, tributário de lógicas divergentes cuja assincronia acentua o caráter convencional (óptica, eletricidade, estética, magia etc.) destas lógicas. Enfim, é

²² Idem, *ibidem*.

²³ Idem, *ibidem*.

²⁴ CAMPOS, H. Op. cit.

conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6 - ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.¹⁷

A idéia de obra aberta, embora ligada à noção de participação do espectador, já havia merecido sua formulação própria no Brasil na década anterior, dentro de um contexto que em seu início guardava estreitas relações com aquele no qual se desenvolveram as trajetórias de Hélio Oiticica e Lygia Clark: a poesia concretista paulista¹⁸. É sabido que as noções de obra aberta e participação do espectador foram centrais no conjunto de manobras que caracterizou o combate da arte contemporânea ao que se convencionou denominar auto-referencialidade da obra de arte moderna, e esse fenômeno obviamente não está restrito ao meio de arte brasileiro. Muito pelo contrário: o que deve ser salientado é que a arte brasileira passa a desempenhar um papel relevante no contexto da arte internacional precisamente quando parte da produção local, em especial de artistas ligados ao movimento neoconcreto, opera um esforço de abertura da obra de arte, intensificando sua incompletude, sua imprevisibilidade e sua vocação relacional, num processo que se estende por toda a década de 1960, avançando pela década seguinte. A esse processo, a geração seguinte não podia estar alheia. Em seus textos, Ronaldo Brito inúmeras vezes se refere ao neoconcretismo, fazendo deste inclusive o assunto de seu escrito de maior fôlego¹⁹. Em outro texto, bem mais curto, Brito comenta uma “exposição de gravuras neoconcretas de Lygia Pape”²⁰ adotando em diversos momentos um tom quase-didático:

Ao contrário do que ocorre com as configurações gestálticas, cujas possibilidades de leitura são reduzidas, essas fantasias topológicas apresentam-se sempre em aberto para as formulações de cada espectador. Mais do que isso, elas permanecem abertas no tempo e solicitam dele, a cada nova observação, praticamente a tarefa de completá-las. Não são por assim dizer estruturas fechadas, mas estruturas ambíguas que procuram um relacionamento complexo.²¹

¹⁷ OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 84. O grifo é meu

¹⁸ CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, Haroldo; CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos – 1950/60*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

¹⁹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

²⁰ BRITO, Ronaldo. Com o espaço construído. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº.143, p. 21, ago. 1975.

²¹ Idem, ibidem.

Primeiro há a paródia do gesto de apropriação da obra de arte por parte do sujeito. (...) Representar esse gesto pela mecânica de apertar um botão exemplifica bem o espírito de crueldade em questão. (...)

Tudo isso entretanto seria suficientemente recompensado se o gesto de apertar o botão fosse mais um lance, uma radicalização até, do processo ilusionista. Participação na trama mimética, democrática permissão do criador ao espectador no sentido de completar a suposta obra aberta. Estaríamos então em pleno gozo da racionalidade técnico-lúdica que transforma a obra de arte num objeto coletivo, feixe de interrogações e interesses coletivos, coisa exposta à criatividade da Pólis. Estaríamos, enfim, sempre na Arte, na Cultura, nos velhos fetiches, com novas roupagens. A categoria estética de Participação é em muitos aspectos apenas um novo truque idealista para segurar o esquema de Representação Expressiva e tudo o que acarreta em termos de política cultural.

Mas não, o Espelho está muito mais perto de ser uma obra fechada. Nesse fechamento, nessa recusa, estaria sua inteligência crítica.¹⁶

Há nesse trecho a marcação de uma posição forte, principalmente se considerarmos as condições espaciotemporais a partir das quais ela foi emitida: a cidade do Rio de Janeiro, em 1979. Ao caracterizar as noções de “participação do espectador” e “obra aberta” como “velhos fetiches, com novas roupagens”, Ronaldo Brito faz uma provocação e demarca um lugar: a provocação tem como alvo uma determinada compreensão da arte brasileira do pós-Guerra, na qual tais noções desempenham um papel fundamental; o lugar marcado define-se em oposição a essas “obras abertas” e alega contar com um espectador distinto daquele requerido, por exemplo, em parte importante dos trabalhos dos artistas cariocas Hélio Oiticica e Lygia Clark, nos quais o convite à interação é a própria estrutura da obra, faz parte de sua definição. Assim afirmaria Hélio Oiticica em 1968:

Nova Objetividade Brasileira seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1 - vontade construtiva geral; 2 - tendência para o objeto ao ser negado ou superado o quadro de cavalete; **3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.);** 4 - abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 - tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no

¹⁶ Idem, ibidem.

A leitura de Ronaldo Brito proporá então uma identidade em relação à qual deveria se posicionar o trabalho de arte: a identidade ilusão=concepção burguesa de arte. Ao trabalho restaria denunciar a arte como espelho, mimese do mundo e portanto produtora de ilusões, mas sem deixar de ser espelho. Nessa manobra ambígua mas crítica residiria a crueldade do artista¹⁴, presente no título do capítulo (“O Espelho Cruel”). A questão ganha relevância na parte final do mesmo, quando o texto comenta dois trabalhos que, a despeito das enfáticas diferenças formais, datam do mesmo ano (1974) e funcionam de fato segundo uma lógica reflexiva: *Binóculos* e *Espelho com luz*. O primeiro é um desenho predominantemente preto que traz no centro a pequena imagem de uma moldura através da qual um ser dotado de chifres, bigode e cavanhaque – um diabo – utiliza binóculos, tendo como alvo o espectador. O desenho parece ter sido feito segundo as regras de um certo “estilo”: o estilo das histórias em quadrinhos, o que paradoxalmente não lhe confere um ar *pop*. Já *Espelho com luz* é um trabalho cujo título informa a morfologia básica – falta citar apenas a moldura em torno do espelho e o botão que, ao toque, aciona a luz.

A análise que Ronaldo Brito faz desses dois trabalhos constitui a última subdivisão do capítulo “O Espelho Cruel”, funcionando como uma espécie de conclusão – é intitulada “A Obra Fechada”. *Binóculos* e *Espelho com luz* seriam, na opinião do crítico, “obras fechadas”, que inclusive tematizariam seu fechamento. Assim, partindo da premissa de que o trabalho de Waltercio opera segundo uma lógica de espelho, o que lhe permitiria expor determinados aspectos do *modus operandi* da arte sendo ainda arte, o desenvolvimento da argumentação leva a discussão para um lugar emblemático, no qual se encontram a idéia de obra aberta e o que autor chama de “a categoria estética de *Participação*”¹⁵. São essas formulações que o trabalho de Waltercio Caldas buscaria considerar e colocar em xeque. São estas as “ilusões” a serem enunciadas, conforme fica evidente no trecho abaixo em torno de *Espelho com luz*:

¹⁴ “O *cruel* no caso seria o efeito de erosão produzido pelo trabalho ao choque com a *Ilusão*, principal valor da arte no ocidente. Se a arte é tão mais capitalizável pelas ideologias burguesas quanto mais prodigalize os valores da *Ilusão*, o cruel está tão mais presente quanto mais retenha esses valores, de algum modo consiga implodi-los”. BRITO, Ronaldo. O Espelho Cruel. In: CALDAS. Op. cit., p.60.

¹⁵ Idem, p. 72.

determinações institucionais do meio de arte. A elaboração desse raciocínio mimetiza uma forma quase-científica à qual poderíamos denominar “estudo de caso”, fixando um elemento constante em torno do qual correm as variáveis. A constante dessa equação, como já foi anunciado, é o espelho; as variáveis são as diversas manifestações desse objeto-conceito na obra de Waltercio. O que merece um exame mais demorado é a maneira pela qual o texto de Ronaldo Brito progride: o ponto do qual ele parte, os caminhos que ele percorre e o ponto ao qual ele chega. A trajetória descrita pelo texto sugere uma certa leitura, não apenas da obra em questão, como também do meio de arte com o qual ela se relaciona. Trata-se de uma trajetória escolhida dentre um leque de encaminhamentos possíveis, e essa escolha não é desinteressada – é mais um dos jogos de *Aparelhos*.

“O Espelho Cruel”, ao contrário do que acontece no capítulo de abertura, aborda logo de saída um dos trabalhos de Waltercio Caldas: *Circunferência com espelho a 30°*. Segundo a leitura de Ronaldo Brito, essa obra frustraria as expectativas de um espectador convencional, na medida em que não recompensaria o seu olhar contemplativo com um conteúdo a ser fruído ou com uma estrutura formal significativa. O que *Circunferência com espelho a 30°* devolveria a esse olhar seria a materialidade primeira da instituição Arte, ou seja, aspectos físicos do espaço expositivo no qual a obra está instalada; esses elementos da arquitetura institucional seriam os protagonistas do trabalho, ocupando a parte interna da circunferência e os reflexos do espelho inclinado a 30°. Assim, o trabalho funcionaria com uma armadilha que promete ser generosa com o olhar do espectador mas lhe entrega somente as condições de institucionalização desse olhar.

*Circunferência com
espelho a 30°, 1976*

converging os dois momentos em um, é precisamente o que Brito quer dizer quando se refere à “arte dos limites” – o que o aproxima de uma estética adorniana. Brito não se refere a Adorno, como também não se refere a qualquer outro crítico ou teórico em *Aparelhos*. Talvez, por razões também “estilísticas”, não há referências ou notas de rodapé – o resultado é uma naturalização perigosa do discurso do autor. O leitor fica com a impressão de que não haveria como ser diferente, de que o único encaminhamento artístico possível é o que está baseado em uma composição de negatividades – a diretriz impõe-se, espontaneamente.

Deveríamos, neste momento, perguntar como o trabalho de Waltercio se posiciona em relação ao discurso de Brito: em que medida corrobora a leitura do crítico, em que medida extravasa suas fronteiras. Não há como escapar da declaração do artista anteriormente citada, alegando cumplicidade na elaboração de *Aparelhos*; ao mesmo tempo, não podemos ignorar as respectivas áreas de jurisdição, conforme nos indica a capa do livro: a Ronaldo Brito cabe o “texto”. Talvez seja prudente afirmar por ora que o trabalho em questão é consciente de que está sujeito a leituras – sempre parciais, sempre intencionais – e que especificamente em *Aparelhos* optou por estar próximo ao sujeito de uma leitura, provavelmente porque esta também lhe interessava. Mais à frente essa condição experimentará algumas inflexões.

A segunda parte do texto de Ronaldo Brito, intitulada “O Espelho Cruel”, detém-se no objeto mencionado no título. Uma série de trabalhos de Waltercio Caldas que trazem o objeto espelho ou que operam numa lógica de espelhamento acompanha essa parte do texto, como *Circunferência com espelho a 30°* (1976), *Você é cego* (1972), *Binóculos* (1974), *Espelho com luz* (1974), *Como funciona a máquina fotográfica?* (1977) e *Câmara escura* (1976), além das pranchas presentes no catálogo da exposição realizada pelo artista em 1973 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que trazem as frases *Eu sou você* e *Eu não sou você*.

Aqui, texto e imagem tornam-se cúmplices no desenvolvimento de um raciocínio que pretende situar o trabalho de Waltercio Caldas em relação às

- “o enunciado afirmativo de uma situação negativa.”¹²

Pontos, 1976

Uma intervenção com sinal de menos, contraditória, que se reconhece como estratégica e que age na materialidade do meio de arte contemporâneo. *Pontos* funciona dessa forma, mas em seu lugar Brito poderia ter optado por analisar as *Garrafas com rolha*, *Com barbante e areia* ou *O limitógrafo*, e as conclusões provavelmente caminhariam na mesma direção. Acerca desses três trabalhos, datados de 1975 e apresentados exatamente nessa sequência em *Aparelhos* (páginas 29 a 32), também podemos pensar em “unidades negativas” e “interrogações vazias”, muito embora esses qualificativos tivessem sido direcionados aos *Pontos*. Na visão de Ronaldo Brito, seriam não apenas atributos da obra de Waltercio Caldas, como condições de existência do trabalho de arte contemporâneo. Mas, enfim, de onde vem essa sucessão de camadas negativas, quais reflexões estéticas Ronaldo Brito atualiza em *Aparelhos*, mesmo sem enumerá-los?

É difícil não relacionar o discurso de Ronaldo Brito a uma visão estética tributária da dialética negativa de Theodor Adorno¹³. A idéia de um trabalho de arte que incorpore em sua própria forma a tensão entre construção e negação,

¹² Idem, p.33-42.

¹³ ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

propriamente dita, quanto a sua perspectiva externa (seu/seus contextos).

Apenas o conhecimento destes quadros/limites sucessivos e de sua importância pode permitir à obra/produto, tal como a concebemos, situar-se em função destes limites, e por conseguinte desvendá-los.¹⁰

A ambigüidade presente no texto de Brito, que induz o leitor a identificar o trabalho de Waltercio Caldas com definições gerais acerca do trabalho de arte contemporâneo, é amplificada na medida em que Ronaldo Brito oculta alguns dos seus pressupostos, precisamente aqueles que o levam a pensar no trabalho do artista como exemplar – esses pressupostos manifestam-se numa equação de negatividades, vazios e ausências:

Resta a esse discurso [o da arte], cuja especificidade está por assim dizer na falta de limites específicos, radicalizar sua ambigüidade, afirmar-se e reafirmar-se enquanto negação de definições. Refletir jogando, formular-se aporeticamente, viver da e na tensão com a própria morte. Manipular-se no regime da ironia constante: o Belo não é mais monumento, mas buraco, produção de vazio.¹¹

Pontos, de 1976, é o trabalho que permite a Ronaldo Brito especificar ao leitor o que entende por “produção de vazio”. É o primeiro momento em *Aparelhos* em que o texto de Brito dirige-se a um trabalho particular de Waltercio – é só aqui que ocorre um primeiro movimento do crítico na direção específica do trabalho do artista. Até então, como afirmamos anteriormente, é impossível distinguir o que se dirige à obra de Waltercio Caldas e o que diz respeito à obra de arte contemporânea em geral.

Na análise, os *Pontos* são (pela ordem do texto):

- “a unidade mínima de significação artística, a menor intervenção possível da subjetividade artística”;
- “uma interrogação vazia”;
- “buracos, ausências, negatividades”;
- “unidades negativas”;
- “ausências ativas, produção de vazios, fabricação de vácuos, buracos que perversamente refletem nosso próprio olhar ao invés de levá-lo a descansar num conteúdo fixo”;

¹⁰ Idem, p.65.

¹¹ BRITO, Ronaldo. Op. cit., p.28.

Assim, Brito irá estruturar o seu texto de modo a criar uma sutil interdependência entre as formas pelas quais surge o trabalho de Waltercio Caldas e a condição do trabalho de arte contemporânea no final da década de 1970, assumindo o trabalho do artista carioca como um exemplo bem-sucedido dessa condição. O que poderia parecer apenas um recurso estilístico, ou seja, a supressão dos termos que especificariam o objeto do texto, assume uma função central na medida em que mantém essa ambigüidade sempre viva:

A arte dos limites é a arte da inteligência de seus limites, manobra para conhecê-los e manipular seus efeitos. (...) Quem está nos limites não afirma nem nega, muito menos relativiza: tensiona, corrói, força. Insiste e persiste. (...) Generalizando, como os riscos que daí se seguem, pode-se dizer que o trabalho de arte contemporâneo se define pela consciência dos limites que o cercam e determinam.⁸

Ronaldo Brito retoma nesse trecho sua afirmação inicial, anteriormente citada – “O trabalho está preso aos limites da arte” –, na qual já notávamos uma indefinição quanto ao referente: qual trabalho? Não é difícil perceber que a idéia de um trabalho que atua perscrutando os limites da arte, alçada pelo crítico à condição de definição da arte contemporânea, se puder de fato ser relacionada à obra de Waltercio Caldas, poderá igualmente se referir a uma série de outras trajetórias artísticas, dentro e fora do país. Seria baseado exatamente nessa idéia que o artista francês Daniel Buren escreveria, no início da década de 1970, o texto “Limites críticos”, cujo objetivo manifesto era funcionar como “uma ilustração”⁹ de seu trabalho artístico, que à época consistia exclusivamente na instalação em locais específicos de planos de tela ou papel listrado, nos quais as únicas variações eram a cor das listras que se alternavam às listras brancas, a configuração externa desses planos e os locais nos quais ocorria a instalação (a estes trabalhos que pareciam apontar o grau zero da pintura, Buren deu o nome de trabalhos *in situ*). Em “Limites críticos”, o artista afirma verbalmente aquilo que acreditava executar através de sua prática artística:

Nossa tarefa é indicar de forma breve os diversos processos de camuflagem artística, tanto com relação à obra

⁸ Idem, p. 14.

⁹ BUREN, Daniel. Limites críticos. In: *Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, p.63.

um expediente editorial comum nos livros de arte, que consiste na apresentação de uma quantidade considerável de reproduções antecedendo o texto do crítico – em *Aparelhos*, “O Limite das Artes e a Arte dos Limites” principia logo ao lado da primeira imagem interna do livro: uma representação gráfica da *Escada*, obra de ferro pintado datada de 1976⁶. A única imagem acessível ao leitor antes do contato com o texto de Ronaldo Brito é aquela presente na capa da publicação: *Dado no gelo*. Sobre as fotografias subseqüentes, que representam a quase totalidade do conteúdo imagético de *Aparelhos*, paira sempre o discurso do crítico. Mas para que direções pende esse discurso? Parece adequado dar-lhe a voz, em seu trecho inicial:

O trabalho está preso aos limites da arte, a sua exigência é de ali situar-se nos extremos máximos. (...) O que é arte e o que não é, quando é e quando deixa de ser, como pode sê-lo e como pode não sê-lo, são essas as questões. Mas ele não as coloca diretamente porque isso equivaleria a negá-las, escapar de sua pressão contínua, definir-se como consciência que interroga e responde. O trabalho vibra nessas questões, estas são o seu meio ambiente: só ali produz sentido, organiza e agita sentidos.⁷

As idéias que abrem o texto de Ronaldo Brito, sintetizadas no título do capítulo em questão (“Os Limites da Arte e a Arte dos Limites”), servirão de eixo para os desenvolvimentos posteriores, mas já revelam um dispositivo onipresente no discurso do crítico: embora o leitor já saiba, através de informações presentes na capa e na folha de rosto do livro, que o texto se refere à obra de Waltercio Caldas, poderíamos supor pelo trecho acima que o seu objeto seja o trabalho de arte contemporânea em geral. Tem início aqui um dos jogos de *Aparelhos*, discreto e exatamente por isso funcional: a convergência entre os dois referentes mencionados – a obra de Waltercio e a obra de arte contemporânea –, que não raras vezes induz intencionalmente a uma sobreposição de identidades. Essa sobreposição de identidades acontece precisamente na forma do texto, através da relutância em nomear o objeto de estudo, referindo-se a ele com a lacônica expressão: “o trabalho”.

⁶ A representação gráfica do trabalho *Escada* presente em *Aparelhos* estranhamente simula uma reprodução fotográfica, trazendo inclusive uma “sombra” reticulada imitando uma sombra real que teria sido projetada pela escultura sobre uma parede – no caso, a página do livro.

⁷ BRITO, Ronaldo. Os Limites da Arte e a Arte dos Limites. In: CALDAS. Op. cit., p.11.

Flamengo e conversando – conversando sobre questões de arte. Íamos andando até a casa dele, aqui em Laranjeiras, e conversando sobre o livro.⁴

A proximidade e a coesão entre Waltercio Caldas e Ronaldo Brito na elaboração de *Aparelhos*, alegadas acima pelo artista, nos permitem inferir que artista e crítico teriam trabalhado de maneira conjunta, tanto na discussão e elaboração das idéias presentes no texto escrito por Ronaldo Brito, como na escolha de imagens e características gráficas⁵ do livro. A citação de abertura seria então um dos muitos pontos de concordância entre ambos, e o objeto dessa citação, no qual se destacam a “mordacidade” e o “humor”, seria o livro em geral, e não apenas a obra de Waltercio Caldas nele reproduzida. Se é ao livro *Aparelhos* que se destina, em última instância, a frase de Lichtemberg, é *Aparelhos* que deve ser tratado “com cuidado”. A citação parece ser um aviso ao leitor.

O texto de Ronaldo Brito principia na página seguinte à frase de Lichtemberg. Na verdade, o que temos são três textos de Ronaldo Brito apresentados numa sucessão obrigatória e de crescente complexidade, separados um do outro por seqüências mais ou menos longas de imagens. Detenhamo-nos um pouco sobre eles.

“O Limite das Artes e a Arte dos Limites” é o capítulo de abertura do texto de Ronaldo Brito e funciona como uma base sobre a qual o autor constrói sua estrutura de pensamento. As idéias contidas nesse capítulo têm por objetivo abastecer o leitor com referências conceituais que parecem, na opinião de Brito, aptas a estimular um determinado contato com a obra de Waltercio Caldas. Sem essas referências, as reproduções fotográficas poderiam se suceder de maneira livre, talvez excessivamente polissêmica, o que eventualmente levasse a leituras “desavisadas” ou “não prevenidas” pelo texto - independentes deste. Sugerimos que, por este motivo, *Aparelhos* não utiliza

⁴ Entrevista concedida por Waltercio Caldas ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro

⁵ O expediente de *Aparelhos* nos informa que Paulo Venancio Filho participou do “Projeto Gráfico” do livro.

Ou será que deveríamos falar na reprodução fotográfica do *Dado no gelo*? Neste caso, é difícil aferir a diferença entre ambos, pois a fotografia parece ser a única existência possível, posto que perene, para esse trabalho de 1976. É sintomática a presença do *Dado no gelo* na capa de *Aparelhos*: de algum modo, ela explicita a atenção ao imperativo contemporâneo da reprodução fotográfica da obra de arte, atenção esta que nas décadas de 1980 e 1990 se consolidaria como um vetor importante na obra de Waltercio Caldas¹. Está lá, na capa de *Aparelhos*, o dado: duas vezes congelado. Nada dispersa o leitor dessa apresentação duplamente aflitiva. Não há *design* para distrair os olhos, nenhuma ornamentação, nenhum fundo. Só a secura das informações básicas: autor, título, autor do texto, editora. E o *Dado no gelo*.

O livro principia com uma citação prefacial: “A mordacidade e o humor, como todos os corrosivos, devem ser tratados com cuidado”².

Trata-se de uma frase de Lichtemberg, médico e escritor alemão do século XVIII, por quem Freud nutria manifesta admiração e que foi considerado uma espécie de surrealista *avant la lettre*. Lichtemberg é principalmente conhecido por seus aforismos – entre os quais está a citação que abre *Aparelhos* – e foi provavelmente esta a qualidade que atraiu Waltercio Caldas, artista que por diversas vezes flertou com a forma do aforismo em seus textos e trabalhos³. Devemos considerar então que o artista é o responsável pela presença da citação de Lichtemberg na abertura de *Aparelhos*? Em sentido contrário, a hipótese convencional nos diria que o crítico – no caso, Ronaldo Brito –, além de autor do texto, é também o responsável pelos apêndices verbais do livro, entre os quais uma eventual citação de abertura. Escolher entre um e outro talvez não seja uma solução adequada, se levarmos em conta a seguinte observação de Waltercio Caldas em entrevista recente:

...eu tive o privilégio de ter como companheiro nesse exercício o Ronaldo, que participou efetivamente de *Aparelhos*. Nós fizemos aquele livro caminhando, andando pelo Aterro do

¹ O exemplo mais evidente da atenção de Waltercio Caldas à onipresença da reprodução fotográfica da obra de arte é o livro *Velázquez*, publicado em 1996.

² CALDAS, Waltercio. *Aparelhos*. Texto de Ronaldo Brito. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979.

³ Podemos destacar, como exemplos da aproximação de Waltercio Caldas à forma do aforismo, as publicações *Manual da ciência popular* (1982) e, num sentido estendido do aforismo, *O Livro mais rápido* (1983). ► Capítulo 9 – “Sobre o *Manual da ciência popular*”.

um todo –, apresentando-os numa perspectiva cultural e política que não é inocente;

- coesão entre texto e imagem, pois o encaixe cultural que *Aparelhos* pretende dar à obra de Waltercio Caldas foi construído a quatro mãos: a sintonia entre artista e crítico permitiu que o resultado não reproduzisse a tendência natural dos livros sobre artistas, que é promover a separação entre texto e imagem, ou a hierarquização entre eles – com predomínio ora de um, ora de outro, dependendo das pretensões de circulação que a publicação manifeste. Essa coesão impede finalmente que o livro obedeça às convenções editoriais que de início aparentou abraçar.

A capa de *Aparelhos* traz cinco informações sobre um fundo branco, sendo quatro delas verbais. No canto superior direito, aparecem o autor e o título, em tipografia sóbria mas em destaque: *Waltercio Caldas Jr. – “Aparelhos”*. No canto inferior direito, em tamanho menor, surge o crédito do crítico: *Texto – Ronaldo Brito*. No canto inferior esquerdo, as iniciais *GBM*, correspondentes à editora do livro. No centro, protagonizando a capa, o trabalho *Dado no gelo*.

Capa de *Aparelhos*,
1979

Os jogos de *Aparelhos*

Entre as intersecções das trajetórias do crítico Ronaldo Brito e do artista Waltercio Caldas na década de 1970, o livro *Aparelhos* merece um lugar de destaque – isso se deve a diversos motivos. Publicado em 1979, *Aparelhos* funciona como uma síntese das principais inquietações que marcaram as carreiras de ambos ao longo da década. Essas inquietações, que se manifestam em *Aparelhos* sob três formas – o texto, a reprodução fotográfica e o livro –, sofreram mudanças constantes desde a primeira aproximação entre Brito e Waltercio. No entanto, o que vemos *grosso modo* é uma progressiva maturação de textos e trabalhos, uma crescente intimidade entre ambos, além de um nítido incremento em suas complexidades, que deve ser creditado também à mútua fricção à qual foram submetidos.

Aparelhos constitui-se num livro como não se havia feito até então por aqui, pois conjuga, num tenso equilíbrio:

- visão crítica da idéia de publicação de arte, pois simula incorporar a convenção da monografia de artista – um olhar retrospectivo à obra do artista (no caso, a obra de Waltercio Caldas entre 1967 e 1978) a partir de um ponto de vista privilegiado (situado em 1979, no Rio de Janeiro), tendo como alicerces um texto crítico (escrito por Ronaldo Brito) e reproduções fotográficas – mas apenas na medida em que essa convenção lhe é interessante. Em caso contrário, recusa-se a obedecê-la, ao conferir flexibilidade ao texto de Ronaldo Brito e às reproduções fotográficas da obra de Waltercio;
- parcialidade, já que se aproxima da obra analisada por determinadas vias de acesso em detrimento de outras, o que fica claro não só na escolha das obras que serão reproduzidas como também no direcionamento do texto; essas vias de acesso apresentam uma visão parcial e interessada dos trabalhos de Waltercio Caldas e possibilitam uma leitura específica destes – que em determinados momentos transforma-se numa leitura da arte contemporânea como

aperfeiçoar-se em qualquer atividade ou tarefa”¹³. A despeito desse convite, não é fácil “construir” o *Dinheiro para treinamento*, uma vez que há uma complexa trama de planos decorativos e molduras que exigem um mínimo de intimidade com tesoura, papel e cola, para não falar dos aspectos plásticos e convenções compositivas. Pior, não é fácil utilizar as cédulas conforme pede a legenda, já que “para aperfeiçoar-se em qualquer atividade ou tarefa” o dinheiro teria que ser colocado em circulação, o que é pouco provável que aconteça, já que para isso o leitor deveria encontrar parceiros (adultos) que concordassem em fazê-lo circular.

Se há possibilidade de participação efetiva em *Dinheiro para treinamento*, ela não será encontrada nas sugestões literais do discurso verbal ou visual de Waltercio Caldas. Muito pelo contrário, qualquer aceção de participação do espectador que possa ser atribuída ao trabalho de Waltercio Caldas, em especial a *Dinheiro para treinamento*, deve estar relacionada ao jogo semântico que, em última instância, remete às proposições de René Magritte, nas quais o temperamento reflexivo é mobilizado para formar frases cujo sentido está incompleto. Como em Magritte, as proposições de Waltercio são sobre arte – é sobre o discurso da arte que é requerida a participação do espectador. Há a suposição de um determinado espectador, portanto, que possa participar desse jogo.

O espectador da obra de Waltercio Caldas deve ter condições de construir hipóteses sobre o fato do artista produzir *Notas para ambiente* e *Dinheiro para treinamento* no mesmo ano. O que há em comum nos dois trabalhos, para além do dinheiro, que justifique uma mesma autoria? Quão flexível deve ser a noção de autoria para abarcar essa relação, sugerida pelo assunto comum? Percebemos enfim que a participação efetiva demandada pelo *Dinheiro para treinamento*, encoberta pela farsa de participação encenada pelo próprio trabalho, incluindo título e legenda, é igualmente válida para *Notas para ambiente*. Trata-se da participação mental referida acima, apta a completar lacunas de um desafio de palavras cruzadas cujas dicas são: grade construtiva, obra aberta, participação do espectador, *design* de interiores, autor, coerência, dinheiro.

¹³ CALDAS, Waltercio. Op. cit., 1982.

mesmo”, que é solo e fundamento da publicação. Nenhum deles à primeira vista leva a nada, apenas à repetição de um procedimento que parece pouco elucidativo, seja do ponto de vista dos mecanismos da arte contemporânea, seja relacionado aos modos pelos quais funciona o mundo. Se por um lado parecem reduzir a participação do espectador à repetição de uma série de procedimentos pouco expressivos (envolver um prato com dois elásticos em ângulo reto, amarrar um barbante em um disco passando-o por seu orifício central, jogar talco sobre um livro aberto com reproduções de pinturas de Matisse etc.), por outro lado instauram uma forma renovada de participação, fundamentalmente mental, que exige desse mesmo espectador uma atenção redobrada com o discurso da arte.

O *Dinheiro para treinamento* incita um desses procedimentos. Como rege a lógica do Manual, não é mais nem menos importante do que qualquer um dos outros trabalhos, uma vez que se trata de uma publicação que obedece a uma lógica circular. Portanto, o dinheiro ocuparia o lugar do maço de cigarros, ou do disco com barbante, ou dos copos com água: são equivalentes. Embora tenham algo de particular, têm algo que só se completa em conjunto¹². Fica claro, entretanto, que *Dinheiro para treinamento* destoa em certo sentido desse conjunto: propõe um “faça-você-mesmo” com a matéria central da nossa existência – o dinheiro.

Quando Waltercio Caldas apresenta, no *Manual*, o trabalho-verbete *Prato comum com elásticos*, há um discreto convite para que o leitor coloque o experimento à prova. Afinal de contas, prato e elásticos são objetos que podem ser encontrados em qualquer ambiente doméstico, e a construção da qual participam é de uma simplicidade notável. Com um mínimo de capricho, o leitor esticará os dois elásticos em ângulo reto em volta do prato, podendo avaliar o resultado e o ganho obtido através da realização da tarefa: provavelmente nenhum, a menos que a semelhança desse procedimento com o ato de prender maços de dinheiro com elásticos em ângulo reto sugira ao indivíduo metáforas interessantes. No caso do *Dinheiro para treinamento*, a participação é exigida de maneira literal, não apenas no próprio título como na legenda que o acompanha: “utilize estas cédulas feitas com papel recortado para

¹² ► Capítulo 9 – “Sobre o *Manual da ciência popular*”

“CINCO”, título da obra. Qual a relação entre a forma sintética que é construída por esses nove retângulos e a única palavra que aparece? Será que os outros oito retângulos também reservariam espaço para novas palavras, e, em caso positivo, quais seriam elas?

Cinco, 1977

Nessas obras, há um claro descompasso entre a maneira segundo a qual os módulos são dispostos na parede e o conteúdo que parecem veicular. É como se uma informação desautorizasse a outra, na medida em que duas lógicas são apresentadas ao mesmo tempo e entram em conflito - o que acaba sendo crucial para o campo das artes plásticas, que, ao pretender legitimar o discurso visual numa ambiente cuja cognição está ligada à dimensão verbal, caminha numa contracorrente. Se esse descompasso é patente em trabalhos como *Pontos* e *Cinco*, o que diremos de *Notas para ambiente*, onde a assimetria não só é clara como constitui o próprio móvel do trabalho, colocando em xeque não o dinheiro (este aparece como potência inelutável), mas a pretensão da arte em significar o que quer que seja através da visualidade?

O dinheiro é também catalisador em *Dinheiro para treinamento*, pois evidencia toda uma série de dificuldades que Waltercio Caldas opõe à idéia de participação do espectador conforme ela teria sido instituída nas décadas de 1950 e 1960. Como já afirmamos, o *Manual da ciência popular* é uma reunião de diversos trabalhos que, ao longo dos anos 1970, sugerem entre outras coisas uma leitura crítica da idéia de participação, retirando desta a possibilidade emancipatória. *Dinheiro para treinamento*, não por acaso, está entre os trabalhos que reapareceram no *Manual*. Junto a ele, temos experimentos como *Prato comum com elásticos*, *Disco*, *A embalagem do cigarro*, *Copos com água*, *Tube de ferro / copo de leite* e *Matisse (O talco)*. Todos estes representam de maneira inequívoca o mandamento do “faça-você-

papel ordinário (a saber, objeto de convertibilidade universal num sistema econômico), mas são submetidos a contorções distintas, igualmente inesperadas. Assim o dinheiro surge “para” algo; da mesma maneira as notas também são “para”. O curioso da introdução da preposição “para” nos dois títulos é o truísmo que nos lembra que o dinheiro, em qualquer uma de suas formalizações, é sempre “para”, já que a sua liquidez representa a expectativa de conversão em um bem de consumo qualquer. Mas os “para” de Waltercio Caldas não são ingênuos, nem estão ali para reafirmar o referido truísmo. Ligam sim o dinheiro ao universo da arte, não na fase da circulação comercial de objetos artísticos, nem no patrocínio a produções futuras, mas como matéria-prima para os próprios trabalhos.

Como coringa, o dinheiro pode acionar simultaneamente duas modalidades de recepção da arte: “para ambiente” e “para treinamento”. Elas se relacionam às já comentadas leituras ligadas a uma determinada configuração formal e à participação do espectador. Como catalisador, o dinheiro nos trabalhos *Dinheiro para treinamento* e *Notas para ambiente* torna mais evidentes dois aspectos que estão de alguma maneira presentes na maior parte dos trabalhos de Waltercio Caldas na década de 1970. Refiro-me a dois grandes conjuntos de trabalhos do artista que flertam de maneira mordaz com as noções de forma moderna e de participação do espectador.

Notas para ambiente diz respeito à arte que pede para ser compreendida por suas relações formais, sejam elas internas ou voltadas a um dado ambiente. *Pontos*, trabalho realizado pelo artista em 1976¹¹, tem também essa intenção, ao apresentar ao espectador uma rígida disposição triangular de molduras nas quais ora aparece um ponto, ora dois, ora nenhum, sugerindo uma lógica visual a ser desvendada. Diversos trabalhos com palavras impressas feitos entre 1976 e 1977, presentes em bom número no livro *Aparelhos*, brincam também com a expectativa de decodificação de um mecanismo oculto que harmonize configuração espacial e conteúdo verbal. Num deles, nove pedaços de madeira com a mesma largura mas comprimentos desiguais são organizados em três linhas, funcionando como um texto, e apenas um desses pedaços de madeira traz impressa a palavra

¹¹ ► Capítulo 7 – “Os jogos de *Aparelhos*”

visual, semântica etc.”¹⁰, como afirmara Oiticica em 1967, mas como uma espécie de participação lingüística, mediada por valores da arte e disposta a miná-los. A abertura que caracteriza os trabalhos de Waltercio Caldas, sua ambigüidade inerente, exige de certo uma posição ativa do espectador, um compromisso com o discurso da obra que deve sim ser pensado como participação. De qualquer modo, o compromisso que o espectador deve firmar com a obra funciona na razão inversa da participação corporal ou tátil; pelo contrário, parece duvidar destas.

A hipótese mais condizente com a realidade dos trabalhos de Waltercio Caldas parece indicar uma renovação da idéia de participação, que já traria em si a erosão do caráter emancipatório que o termo prometia na década anterior. A participação exigida por *Dinheiro para treinamento* se dirige a um público específico, bem diferente do público universal pretendido por trabalhos como *Caminhando* de Clark e pelos *Parangolés* de Oiticica. Se há possibilidade de participação, ela não ocorre no espaço social – isso nos diz a referência ao dinheiro; por outro lado, o dinheiro construído artesanalmente joga uma luz sobre o caráter de construção da arte, sua intimidade com a idéia de artificialidade, o que sugere a possibilidade de participação no interior do discurso da arte.

Neste ponto, talvez consigamos reaproximar os dois trabalhos analisados. Realizados no mesmo ano, *Dinheiro para treinamento* e *Notas para ambiente* são títulos de trabalho com uma construção sintática idêntica – e sabemos através de trabalhos como *Como funciona a máquina fotográfica?*, *Convite ao raciocínio* e *Aparelho de arte* como os títulos são elementos fundamentais às obras de Waltercio Caldas. No caso dos trabalhos estudados, ambos os títulos principiam por termos que funcionam como sinônimos (*notas* e *dinheiro*); logo em seguida, surge a mesma preposição “para”, que denota de maneira explícita o processo ao qual foram submetidos os dois termos sinônimos de abertura: notas e dinheiro não desempenham nas obras seu

¹⁰ OITICICA. Op. cit., p. 84.

O mesmo ocorre quando o dinheiro sugere a participação do espectador, em *Dinheiro para treinamento*. Os trabalhos de arte brasileira que instauraram por aqui o conceito de participação, *grosso modo* oriundos dos movimentos concreto e neoconcreto, pensaram esse conceito dentro de uma visão prioritariamente positiva e emancipatória de sujeito: no início, utilizaram formas e cores que tivessem uma vocação representacional mínima, oriundas de um léxico construtivista constituído por áreas de cores chapadas e formas geométricas, a fim de enfatizar as relações entre a obra e o espectador – visto como co-autor - e evitar eventuais sugestões simbólicas que desviassem o foco da intervenção ativa deste. É o caso, por exemplo, dos *Bichos* de Lygia Clark, que pretendiam inibir no indivíduo uma atitude supostamente contemplativa e despertá-lo para a ação. Em trabalhos posteriores, as tais sugestões simbólicas reaparecem, mas permanece a intenção libertária que ora é direcionada à experiência íntima do indivíduo – uma espécie de auto-conhecimento, cujo exemplo maior são os objetos relacionais de Clark -, ora induz à ação político-social, que na opinião de artistas como Oiticica, Antônio Manuel, Rubens Gerchman e Carlos Zílio, poderia ser estimulada pelas práticas artísticas. O que une esses artistas e seus trabalhos é, enfim, a idéia de que a participação do espectador não só é possível, como também necessária e eficiente.

No caso de Waltercio Caldas, *Dinheiro para treinamento* não apenas coloca em questão o dinheiro – já que parece não haver dúvida de que a aproximação do artista ao assunto tem caráter crítico –, mas principalmente desconfia da idéia de participação como possível, necessária e eficiente. É como se o trabalho nos perguntasse: como fica a questão da participação em áreas já previamente esquadrinhadas pelo poder econômico, político e social, nas quais as regras são preestabelecidas e permitem uma mínima margem de manobra para o indivíduo? O território da arte não seria uma dessas áreas esquadrinhadas, o que impossibilitaria pensá-lo como base de lançamento de proposições eficientes no espaço social?

Quando afirmamos que *Dinheiro para treinamento* coloca em questão a idéia de participação do espectador, não queremos sugerir que o trabalho de Waltercio Caldas deixe de instaurar, de uma forma distinta, um convite à participação. Ela se manifestaria não como uma participação “corporal, tátil,

social. Em outras palavras, o trabalho de Waltercio aponta para determinadas “categorias” de leitura e/ou funcionalização da arte contemporânea que lhe parecem importantes num certo contexto, mas não de um modo exterior, distanciado; pelo contrário, o artista envolve-se com essas “categorias”, abandonando-se em certos momentos a elas, colocando-as em xeque mais à frente. Mas como esses padrões de leitura não se explicam simplesmente por características intrínsecas a alguma “História das formas”, e sim na relação dialética entre essas formalizações e o universo social e político, Waltercio solicita as coisas do mundo para fazer vibrar as tais categorias.

Pensem o papel do dinheiro na obra de Waltercio Caldas não como um assunto em si, mas como uma ferramenta que age ora como catalisador, ora como coringa - geralmente como ambos, simultaneamente. Aqui, o dinheiro é algo que se esconde na medida em que viabiliza algo, e que, ao viabilizar algo, torna-se transparente. Não é por acaso que podemos atribuir estas mesmas características à própria noção corrente de dinheiro.

O dinheiro incorporará na obra de Waltercio as formas do desenho moderno e da participação do espectador com uma desenvoltura incrível, de certo tomada de empréstimo à sua convertibilidade universal. Uma vez que é ao mesmo tempo matéria e fluxo, o dinheiro permite que a cada momento lhe seja exigida uma dessas qualidades. Em *Notas para ambiente* o dinheiro é só papel e composição formal, apresentado qual cartaz preso à parede. Evidencia então os limites de um pensamento estruturado na visualidade projetiva moderna, já que um papel impresso como dinheiro representa imediatamente a possibilidade de conversão a todas as mercadorias do mundo. Para além disso, fica clara a mordaz associação que o trabalho estabelece entre a ortogonalidade característica das vanguardas construtivas e a força do capital, sugerindo uma submissão daquela a esta. A expressividade do trabalho reside no fato de que o dinheiro, apresentado como papel de parede, salienta a inadequação do conjunto. Por sua presença simbólica, as cédulas não se submetem à forma que, de tão arbitrária, é reforçada: uma determinada convenção formal é colocada na berlinda.

atenção do artista, e com o qual sua produção dialoga de modo crítico, alternando aproximações e distanciamentos.

Nos dois trabalhos comentados, Waltercio Caldas utiliza o dinheiro para abordar um tema que lhe é caro: a arte como espessura histórica e significação social. Para isso, o artista atrai o dinheiro para o território da arte, e o aproxima de duas formas através das quais se procurou suturar a relação arte-mundo: a forma construtiva moderna e a noção de participação do espectador. São das maneiras mais importantes pelas quais a arte circulou ao longo do século XX, notadamente no Brasil. Por um lado, o artista parece apontar para a previsibilidade que rege a fruição da arte contemporânea ao enquadrá-la a padrões de recepção predeterminados, que foram produzidos em dado momento do debate da arte como hipóteses de aproximação à produção artística, para mais tarde serem fixados em modelos (esses padrões são vários, não-excludentes entre si, e incluiriam ainda outras “categorias” tais quais: arte como demanda política, como promessa cognitiva, como expressão psicologizante etc.). Por outro lado, Waltercio perscruta a viabilidade histórica desses modos de circulação da arte na década de 1970: de que modo esses valores chegam ao último quarto do século XX, em que aspectos ainda são válidos, como podem ser pensados em suas contradições. Esse interesse se espraia pela produção do artista da década de 1970 e início da seguinte, o que faz com que *Notas para ambiente* e *Dinheiro para treinamento* sejam exemplos de motivações gerais de Waltercio - exemplos estes que são reforçados pela presença desconfortável do dinheiro.

Ao embate direto entre arte e espaço social proposto por Cildo Meireles, Waltercio Caldas contrapõe uma proposição distinta: um embate entre arte e arte, usando as ferramentas do espaço social. No primeiro caso, o trabalho de arte pretende atuar no espaço do mundo e testar a sua eficácia para além da legitimação da instituição “arte”, mesmo que num segundo momento ocorra de fato essa legitimação, através da exposição, no meio da arte, de fotografias, relatos, mapas ou quaisquer outros documentos ou testemunhos do embate prévio arte-mundo. No caso de Waltercio, o trabalho de arte pretende atuar no meio de arte, mas sempre como uma espécie de contra-informação; essa contra-informação tem como suportes lingüísticos alguns aspectos do *modus operandi* da arte que sejam significativos do ponto de vista da sua circulação

momento, colocá-la na berlinda através da convocação da potente figura: o dinheiro.

Algo similar acontece com *Dinheiro para treinamento* – a mesma força de atração em direção ao espaço social da arte. Mas *Dinheiro para treinamento* atrai a discussão para outro lado, ao menos aparentemente. A atmosfera de “faça-você-mesmo” que permeia *Dinheiro para treinamento*, e que, como dissemos, caracterizaria mais tarde o *Manual da ciência popular*, conecta o espectador de certa forma à idéia de participação do espectador, mas de uma maneira problemática. De fato, não encontraremos em *Dinheiro para treinamento* a noção de participação que esteve presente na produção artística brasileira da década de 1960, e que foi indicada por Hélio Oiticica como uma das características da “Nova Objetividade Brasileira”⁸. O trabalho requer do espectador, digamos, uma outra forma de participação, que talvez possa ser adjetivada como puramente reflexiva, que atue no sentido de ligar as noções de dinheiro e de participação tal qual elas se apresentam no cotidiano. No jogo diário do capital, nossa participação é severamente condicionada e restringida; significa o oposto da noção de participação que está presente, por exemplo, na proposição *Caminhando*, de Lygia Clark, em que a artista sugere ao espectador que construa uma fita de Moebius de papel e principie um exercício de recorte pelo interior da espessura da fita - exercício potencialmente infinito.

Dinheiro para treinamento é feito com papel, tesoura e cola, como *Caminhando*. Naquele, entretanto, usa-se papel oriundo das páginas de um caderno de economia de um jornal qualquer, o que faz toda a diferença: o temperamento dos trabalhos é diametralmente oposto. Mas talvez seja mais justo percebermos que *Dinheiro para treinamento* não se opõe à experiência de *Caminhando*, mas a inclui numa perspectiva histórica complexa: mimetiza não apenas o seu procedimento escolar mas sua virtual infinitude, sua aspiração ao ciclo. A própria idéia de participação do espectador, que na opinião de Ronaldo Brito expressa em *Aparelhos*⁹ seria um conceito oposto ao trabalho de Waltercio Caldas, talvez fosse melhor pensada como um assunto que atrai a

⁸ OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 84.

⁹ ► Capítulo 7 – “Os jogos de *Aparelhos*”

perguntas nos levam a presumir uma atenção de Waltercio Caldas com uma determinada sintaxe da História da Arte, que supõe uma determinada circulação social da arte e um determinado público. Se não houver dúvida quanto à referência de *Notas para ambiente* a uma forma moderna – assertiva, impessoal, construída - que se manifestou inicialmente na Europa e bem mais tarde no Brasil, podemos inferir que há também uma referência à circulação social dessa forma, no terreno da arte e nas intersecções e sobreposições que este estabelece com o mundo.

A grade construtiva moderna, segundo Rosalind Krauss⁶, oscila entre duas vocações: uma materialista, que intenta uma ação propositiva que se integre ao campo de forças de uma sociedade urbano-industrial; outra metafísica, que busca transcender o mundo das coisas através de uma enfática ascese que se apresenta como uma geometria aspirando à desencarnação. *Notas para ambiente* coteja esses dois pólos, pois, ao mesmo tempo em que funciona como elemento decorativo de uma “arquitetura de interiores”, procura reter uma certa dimensão simbólica, simulada pela configuração e enfatizada pela presença do dinheiro.

Notas para ambiente se dirige a um público minimamente familiarizado com essas referências, que se interessa por uma visualidade sóbria, econômica, cujo surgimento é situável do ponto de vista histórico. Se esse público está ou não consciente de que o léxico construtivo se tornou, em 1977, uma convenção artística, é algo que o trabalho parece investigar. O curioso é perceber que essa investigação não se manifesta a partir de um ponto de vista exterior; muito pelo contrário, é fácil encontrar na obra de Waltercio da década de 1970 trabalhos que transparecem um vivo interesse pela herança moderna, ou pelo modo como o elemento moderno teria chegado aos anos 1970⁷. As estruturas em ferro pintado executadas entre 1976 e 1978, das quais afirmou-se no início deste texto que *Notas para ambiente* seria uma variação excêntrica, não indicam outra coisa senão uma aposta, mesmo que desconfiada, nas potencialidades (historicamente interessantes) de uma construção formal de ascendência moderna. O trabalho de Waltercio Caldas experimenta a possibilidade de flanquear essa forma moderna e, num mesmo

⁶ Idem.

⁷ ► Capítulo 5 – “A década de 1970 e o moderno”

forma artística que surge com *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* coincide com um vetor que aponta essa vontade de escapar da arte.

Se retornarmos agora aos trabalhos de Waltercio Caldas ligados ao dinheiro – *Dinheiro para treinamento* e *Notas para ambiente* – poderemos identificar um mecanismo de sentido inverso. *Notas para ambiente* extrai sua significação da incongruência entre o material utilizado e a configuração obtida. As cédulas de dinheiro são retiradas de seu fluxo incessante, do qual as *Inserções* de Cildo Meireles buscavam se beneficiar, para serem enquadradas num desenho aparentemente arbitrário, cuja configuração, como já foi citado, parece ser o oposto do que entendemos por circuito. A infinita capacidade de convertibilidade do dinheiro se vê literalmente paralisada, presa à parede, subordinada à condição de papel pintado. Fica claro, no entanto, que as cédulas não deixam de lembrar incessantemente sua condição original, nunca se transformando em simples papel: são antes dinheiro com defeito.

Em *Notas para ambiente*, não é a arte que escapa em movimento centrífugo em direção aos fluxos do cotidiano; ao contrário, a arte comporta-se como uma espécie particular de buraco negro, e atrai para si elementos que têm sua operatividade própria no mundo, desnaturando-os. A ênfase na estruturação de 40 cédulas de dinheiro, rígida embora aparentemente arbitrária, parece fazer menção à utopia da grade construtivista⁵ - tanto em suas vertentes modernas, do neoplasticismo ao construtivismo russo, como em suas reverberações “tardias” no Brasil, notabilizadas nos movimentos concreto e neoconcreto. Mas essa menção, que poderia permanecer exclusivamente no território da arte, atrai para a sintaxe da obra um elemento do mundo: o papel-moeda. Há uma clara inadequação entre dinheiro e forma, e essa inadequação acaba ressaltando ambos: dinheiro e forma. O léxico formal construtivista torna-se mais evidente, como que eletrificado por uma sequência de notas de dinheiro. O sentido crítico é evidente, e não se manifesta unicamente em relação ao dinheiro, apresentado enfim como onipresente e inexorável, mas principalmente em relação à grade moderna.

Que tipos de ortogonais são estas, feitas literalmente com dinheiro? Por que estão presas à parede naquela posição específica? A que se referem? As

⁵ KRAUSS, Rosalind. Grids. In: *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London: The MIT Press, 1985.

(política) à prova: em que dimensão as mensagens impressas em cédulas de dinheiro e em garrafas de Coca-Cola resistem à profusão de informações da metrópole, e o quanto conseguem comunicar? O crítico Frederico Morais manifestou-se de maneira eloquente sobre essa condição particular, referindo-se diretamente ao *Projeto Coca-Cola* na exposição *Nova crítica*, na qual dispunha uma carga de dois caminhões de garrafas de Coca-Cola sobre o piso de uma galeria, colocando sobre elas uma garrafa com uma *Inserção* de Cildo serigrafada e, assim, deixando evidente a desproporção.

O espaço social da arte tem determinadas características que definem seu perímetro num dado momento da história - impedem que esse espaço transborde e avance sobre outras áreas de jurisdição. Parte do esforço da arte moderna deu-se no sentido de dissolver os perímetros que comportavam a arte, tornando-lhe permeável a demandas sociais, políticas, econômicas, psicológicas etc. Essa permeabilidade foi compreendida de formas diversas pelos artistas modernos, o que gerou conseqüências práticas também diversas: o dadaísta alemão Kurt Schwitters suprimiu qualquer distância entre o homem e a obra, o que o fez transformar, ao longo de duas décadas, sua casa num trabalho de arte: Merzbau; o artista Alexander Rodchenko e o escritor Vladimir Maiakovski protagonizaram o período pós-revolucionário na União Soviética trabalhando juntos em uma agência de publicidade em Moscou, que projetava embalagens, cartazes e logotipos para as empresas estatais; os neoplasticistas tentavam lá e cá inserções no espaço social através da arquitetura e do urbanismo, ao mesmo tempo em que Piet Mondrian situava no futuro uma reconciliação arte e vida. Em alguns desses sentidos, mas não em outros, as *Inserções em circuitos ideológicos* manifestam uma vocação moderna, confiante na capacidade da arte em atuar diretamente sobre as questões do mundo, de construir discursos fundamentalmente políticos através de formas igualmente políticas que, num mesmo momento, fundam formas artísticas. A

objeto de arte". MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida a Gerardo Mosquera. In: *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 13

capacidade de gerar valor econômico independentemente das forças produtivas envolvidas no processo. Ao invés de circular velozmente como se esperaria das *Inserções em circuitos ideológicos*, as cédulas de *Árvore do dinheiro* são sésseis, presas por um elástico em cruz, sobre um pedestal para escultura. Expõem de maneira incisiva a contradição inerente ao conceito burguês de arte, sua existência bipartida entre mercadoria e obra – ou, como diz o artista, “a defasagem entre valor de troca e valor de uso, ou entre valor simbólico e valor real”³. Nesse caso, o cálculo de eficiência se refere à capacidade do trabalho em circunscrever o meio de arte e apontar suas ambigüidades, ou seja, de situá-lo no tecido social e desvelar componentes ideológicos.

Cildo Meireles,
*Inserções em
circuitos
ideológicos –
projeto cédula*,
1970

Cildo Meireles,
Árvore do dinheiro,
1969

É no tecido social que esses trabalhos de Cildo Meireles pretendem circular - e mais: atuar. A eles interessa um embate direto com as forças presentes nesse tecido, e o seu sucesso seria pretensamente medido também em relação a esse embate⁴, não se resumindo a uma pesquisa que se pudesse chamar “de linguagem”. É sabido que as *Inserções em circuitos ideológicos* provocaram no meio cultural brasileiro a tentação de se colocar sua eficiência

³ MEIRELES, Cildo. *Árvore do dinheiro*. In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 28.

⁴ “O que me interessava era o caráter duplo destes trabalhos: um objeto podia simultaneamente abarcar dois níveis, dentro e fora de uma definição artístico-histórica do

assume uma feição arquitetural, funcionando de maneira análoga. A moeda significa - assim como o osso, assim como a hóstia. E para significar, a moeda tem que estar fora de circulação; e é nessa existência póstuma que ela funcionará. Trata-se de uma figura de linguagem.

Cildo Meireles, *Zero cruzeiro*, 1974-78

Cildo Meireles, *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, 1987

Assim como *Zero cruzeiro*, *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* quer extravasar o território da arte e ocupar um espaço que não é seu. O ato de carimbar mensagens de cunho político em notas de dinheiro sugere uma dupla existência do trabalho de arte, prepara o seu funcionamento dentro e fora do território da arte e, finalmente, supõe a possibilidade de uma relação direta entre arte e vida. Em alguma instância, em alguma escala, a arte poderia interferir nas coisas do mundo. Para isso, o trabalho de arte precisa de novos espaços - a rua talvez - e esses novos espaços são o móvel do trabalho; o trabalho os põe à prova e os revela. Há um cálculo de eficiência nessa equação, mas é difícil precisá-lo.

Árvore do dinheiro não é diferente, senão em sua renitente reflexividade. O que temos aqui é também a constatação da existência de um determinado circuito e o processo de explicitação desse circuito através da figura do dinheiro. Mas o circuito investigado aqui é o próprio circuito da arte, e sua

dinheiro atentando unicamente para o seu aspecto visual, plástico, estético? Todo o conjunto de elementos visuais e materiais – atributos acidentais do dinheiro – é sublinhado, ao mesmo tempo em que o seu valor universal, sua vocação de coringa são deixados de lado. Mas não conseguimos atrelar o trabalho a uma leitura unicamente formal; a própria presença do dinheiro nos impele a buscar outras camadas de significação que possam reatar a divergência forma/conteúdo. Talvez a configuração que as notas assumem na parede se refira a uma antítese da idéia de circulação, em seus segmentos de reta descontínuos, sua forma aberta e sua assimetria. Não há ciclo, não há sistema, só evasão.

Trabalhos de arte contemporânea utilizando dinheiro não são propriamente raros – impõem-se à nossa lembrança alguns exemplos brasileiros. Cildo Meireles é dos casos notórios, pois seu interesse por circuitos o aproximou do assunto diversas vezes: *Árvore do dinheiro* (1969), *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula* (1970), *Zero cruzeiro* (1974-78), *Zero centavo* (1974-78), *Zero dólar* (1978-1984), *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987), *Olvido* (1987-89), *Eppur si muove* (1991) etc. Dentre esses trabalhos, aqueles produzidos aproximadamente até 1978 têm uma característica que os distingue dos trabalhos posteriores: recusam o procedimento da metáfora, ou ao menos submetem-no a estranhas torções. São precisamente os trabalhos mais ou menos contemporâneos ao *Dinheiro para treinamento* e a *Notas para ambiente*. Se comparamos duas obras de Cildo Meireles como *Zero cruzeiro* e *Missão/Missões*, percebemos a grande distância que as separa: *Zero cruzeiro* pretende no mínimo simular uma presença no mundo, um momento em que esse objeto inviável pudesse circular de mão em mão e no qual a sua eficácia seria colocada à prova - uma excursão do trabalho de arte para espaços de não-arte, ou ao menos a expectativa desse movimento centrífugo. Claramente, não é o que ocorre em *Missão/Missões*, onde o dinheiro é uma dentre as matérias de especial significação metafórica e metonímica mobilizadas: ossos, hóstias e... moedas. Na configuração espacial da obra, cada elemento multiplica-se ao extremo e

econômico. O universo adulto finalmente aparece, mesmo que amputado por recortes arbitrários, aparentemente feitos por uma pessoa que não sabe ler. É como se para esta pessoa, termos como “manufaturado” e “modernização” não tivessem qualquer significação.

Notas para ambiente, 1977

Notas para ambiente, por sua vez, submete o dinheiro a uma outra espécie de contorção. Aqui, ele é entendido simplesmente como um papel com tinta reproduzido à exaustão, pequenos módulos de um padrão, que são dispostos na parede de modo a construir uma configuração espacial simples. No caso, 32 cédulas são organizadas em duas linhas horizontais de tamanhos diferentes, unidas em seus pontos médios por uma terceira linha, vertical, composta por 8 cédulas, formando um “H” deitado e assimétrico. O conjunto fica afixado à parede, numa posição próxima ao teto, como se desempenhasse o papel de um friso decorativo. A configuração final, no entanto, excede o que poderíamos esperar de um friso, pois ocupa também as porções intermediárias da parede, como que buscando o olhar do espectador para lhe prometer um significado plástico qualquer, de clara vocação construtiva.

Waltercio Caldas fez entre 1976 e 1978 uma série de trabalhos de parede praticamente bidimensionais, constituídos por estruturas lineares de ferro, de forte acento gráfico. *Notas para ambiente* parece ser uma variação excêntrica dessa série, já que expõe um paradoxo: é possível pensar no

resumiria à simples confecção individual e artesanal das cédulas, mas abrangeria ainda uma “prática”, conforme reza o texto acima. O que se pede é que o indivíduo utilize estas cédulas para treinar a si próprio em funções econômicas e sociais, seguindo uma estranha teoria: “o Valor é a simetria entre os valores”. É como se um adulto estivesse sendo convidado a simular procedimentos tipicamente infantis - recorte e colagem de jornais, brincadeiras envolvendo compra e venda, um faz-de-conta econômico-financeiro – para que, através destes exercícios não-sérios, ele viesse a se adestrar para as transações com cédulas reais no mundo real. Mais: estas brincadeiras estariam subordinadas à uma certa definição de “Valor” – “a simetria entre os valores” - que apenas enfatiza a abstração, a liquidez e a convertibilidade universal, características essenciais do dinheiro. Essa abstração é enfatizada pela inexistência de um valor facial na cédula, o que torna *Dinheiro para treinamento* uma espécie de modelo para notas de qualquer valor.

*Dinheiro para
treinamento,
detalhe*

Além dessas características, *Dinheiro para treinamento* tem uma formalização complexa, na qual notamos alguns níveis: além dos padrões decorativos e da silhueta, há a presença incômoda de pedaços de jornal como último plano da colagem. Muito embora pareçam funcionar unicamente sob a lógica da composição visual, conseguimos sem muito esforço ler algumas palavras em meio à mancha tipográfica. Elas não aparecem íntegras, mas são reconhecíveis: “penetração”, “pauta”, “manufaturado”, “desníveis”, “modernização”. São termos que, apresentados em conjunto, parecem ter sido extraídos de um determinada categoria de texto jornalístico: o jornalismo

² CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982

presentes em jogos juvenis de tipo “realista”, como *Banco Imobiliário* e *Leilão de Arte*. Há porém uma diferença clara pois, ao contrário destes dinheiros de brinquedo, o *Dinheiro para treinamento* é de tal forma artesanal que convida o espectador a produzir a sua própria coleção de notas falsas, com os jornais que tiver à mão e efetivamente praticar alguma espécie de “treinamento” com elas.

Este convite fica mais claro quando, em 1982, o *Dinheiro para Treinamento* reaparece em versão gráfica, nas páginas do *Manual da Ciência Popular*¹. É o trabalho-verbete número 9 do *Manual*, e é reproduzido duas vezes: como um maço de notas envolvido por uma tira de papel e isoladamente, deixando seus detalhes bem aparentes. Um pequeno texto, como é de hábito no *Manual*, acompanha as imagens:

*A prática: utilize estas cédulas feitas com papel recortado para aperfeiçoar-se em qualquer atividade ou tarefa. A teoria: o Valor é a simetria entre os valores.*²

*Manual da ciência popular, página com
Dinheiro para treinamento, 1982*

Há neste texto a sugestão de um “faça-você-mesmo” que corre mais ou menos silenciosa por toda a publicação, mas que aqui adquire feições distintas. O “faça-você-mesmo” em questão no *Dinheiro para treinamento* não se

¹ ► Capítulo 9 – “Sobre o *Manual da ciência popular*”

Determinada circulação

Waltercio Caldas faz dois trabalhos em 1977 que guardam uma clara conexão entre si, já que lidam com a mesma matéria: o dinheiro. São eles *Notas para ambiente* e *Dinheiro para treinamento*. Obedecendo à dica explícita que nos oferecem, iremos neste texto pensá-los um em relação ao outro, além de cotejá-los com aspectos da obra de Cildo Meireles desenvolvida à época. De saída, devemos lembrar que *Notas para ambiente* e *Dinheiro para treinamento* constituem raríssimos comentários diretos de Waltercio ao tema “dinheiro”, o que nos exige especial atenção. Aproximando-nos desses trabalhos, não teremos acesso simplesmente ao interesse do artista pelo assunto; poderemos pensar sua produção durante a década de 1970 conectada aos sistemas de circulação que a enquadravam e aos quais a obra em questão procurou opor sua capacidade de significação.

Dinheiro para treinamento, 1977

Dinheiro para treinamento é feito com pedaços recortados de jornal, colados de modo a imitar uma cédula de dinheiro, mimetizando seu tamanho e seus padrões decorativos típicos. No centro, uma mancha gráfica escura e mal impressa simula uma silhueta quase frontal de rosto, pescoço e ombros, emoldurada por uma forma aproximadamente oval: representa a efígie da cédula (um presidente? um libertador? uma figura mitológica?). O resultado é uma nota de dinheiro visivelmente fictícia, que lembra as cédulas de brinquedo

conclusão (ainda que parcial) que, ao dar a sua versão para fatos que já haviam lhe escapado, os leva a um tal grau de saturação que obriga que os próximos passos sejam diferentes e inaugurem novas questões.

Essas novas questões cada vez dizem menos respeito àquele momento em que algo que não era arte passou a sê-lo, investigado intensamente pelo *Manual*. Não se trata mais da possibilidade do aparecimento da arte, mas de uma permanência inteligente como arte. O artista explica a seu modo:

Talvez por eu ter adquirido, digamos, uma projeção nacional e alguma projeção internacional, isso me deu possibilidades – e me deu problemas novos. Quer dizer, eu não estou mais lutando por uma inserção no espaço. Eu estou lutando por uma forma de inserção nesse espaço, e de que maneira uma institucionalização do meu trabalho tem que ser vista de forma crítica pelo trabalho, para que o trabalho inserido nessa situação, em vez de se submeter a ela, produza ainda um atrito com essa situação. (...) Na medida em que você tem espaço para colocar o seu trabalho, a questão não é mais a luta por esse espaço, mas a manutenção da efetiva eficiência do trabalho. Porque agora o trabalho passa a correr um risco novo: o risco de ser compreendido de várias maneiras. E aí você tem que ajustar um pouco a sua poética, para que ela resista a esse embate. Como se nos anos 70 nós tivéssemos também aprendido – e isto nós efetivamente discutimos, até na *Malasartes* – que uma institucionalização do artista pode ser não só prejudicial, como pode alterar a possibilidade do trabalho como linguagem. Então, mesmo inserido dentro de uma situação de visibilidade, mesmo aí e por causa disso, o trabalho teria que se voltar para uma consciência crítica dessa inserção, para que ele possa continuar a resistir a uma apropriação de seus significados.³⁰

³⁰ Idem.

arbitrárias (*Com barbante e areia*, 1975), tubo de ferro atravessando o casco de um jabuti (*Convite ao raciocínio*, 1978), outro tubo de ferro da família do anterior, mas agora mais largo e com um copo de leite em seu interior (*Tubo de ferro / copo de leite*, 1978), ou posicionado sobre um exemplar modificado de *O Pequeno Príncipe* (*O Pequeno Príncipe*, 1978), máquina que movimenta mecanicamente a palavra “MONDRIAN” (*A experiência Mondrian*, 1978), miniaturas de canhões sobre um LP (*A origem do futuro*, 1974) etc. Alguns desses trabalhos reaparecem no *Manual*, em 1982, outros bem poderiam estar ali. Nessas obras, acentuando a repulsão entre os elementos, atua geralmente um elemento de fecho – o título – que só faz intensificar as ambigüidades, impedindo qualquer chance redentora de estabilidade do sistema. São trabalhos que a custo são expostos; quando a exposição chega a seu termo, a força de repulsão finalmente vence a queda de braço: as “obras” são desmontadas sem dificuldade, reabastecendo o mundo anônimo dos objetos. Se são obras a duras penas, como pensar nelas como esculturas?

Instáveis material e semanticamente, esses trabalhos de Waltercio Caldas transformam-se com facilidade em trabalhos-verbete, pois são como aforismos visuais que podem ser captados pela imagem fotográfica e sobrevivem bem no espaço gráfico do livro, pois se ajustam à escala deste, ou seja, estão ao alcance das mãos: é só ver os casos notórios do *Dado no gelo*, das *Garrafas com rolha*, do *Prato comum com elásticos*, dos *Copos com água*. Esses objetos, familiares a qualquer indivíduo, não precisam ser observados por um olhar atento que percorra visualmente suas relações físicas e materialidades próprias. Quase não precisam ser vistos, e reagem mesmo a um olhar desatento. Já os trabalhos que Waltercio Caldas realiza após o *Manual* - e que estamos denominando esculturas - são arredios a fotografias, e sua imagem fotográfica é sempre um pálido vestígio do que seriam sua presença física, suas dimensões, o espaço que ocupam e transformam.

O *Manual da ciência popular* representa a passagem de um espaço para o outro: de um espaço conceitual para um espaço-ambiente. Há algumas hipóteses para que isso tenha se constituído dessa maneira. O *Manual* pode ser pensado como um olhar retrospectivo que organiza um passado recente – de 1982 para a década de 1970 –, realçando determinadas inclinações comuns e insinuando uma nova narrativa; parece ter se imposto, porém, como uma

existir; com eles, desaparece o convite irônico ao “faça-você-mesmo”. Passa a haver um claro predomínio de trabalhos que devem ser chamados de “esculturas”: de um lado, esculturas lineares, quase imateriais, feitas geralmente com aço inoxidável, vidro, espelho, líquidos e barbantes; de outro, esculturas sólidas e compactas de materiais opacos como madeira aparente ou pintada, metal polido, pedra etc. Seriam, a princípio, dois grupos de trabalhos que contrastam entre si mas compartilham certas marcas. Talvez a mais revelante seja a referência imperativa à noção de escultura: levando-a ao extremo, por meio da compactação última, como vemos em *Pastilhas*, *Godard* e *Escultura para todos os materiais não transparentes*, entre muitos outros; ou esvaziando-a em palimpsesto quase desencarnado, cujo exemplo que se impõe é a *Série Veneza*. Parece corroborar essa tese o fato de que, a partir da exposição realizada em 1982 na Galeria Raquel Arnaud, a grande maioria de suas exposições recebe um mesmo título – *Esculturas* –, fato que não ocorria até então. Fica claro que o artista pretende, através de suas ações, problematizar a chamada “história da escultura na arte ocidental” – útil recordar que essa história assistiu, ao longo do século XX, ao surgimento das esculturas lineares, de vocação construtivista, destacando-se as esculturas de estrutura “aberta” de Tatlin, Rodchenko e Gabo, e mais tarde a uma voga de esculturas pensadas como uma peça compacta, pura superfície e exterioridade, como rezava o léxico minimalista. O que importa aqui é a tese segundo a qual as obras de Waltercio Caldas pós-*Manual* já nascem esculturas, não vivem nem por um instante o risco de não sê-las – risco ao qual estão permanentemente submetidos trabalhos como *Prato comum com elásticos* e *Copos com água* – e beneficiam-se disso para travar fecundo diálogo com as diversas vertentes da tradição da escultura. Pressupõem uma estabilidade semântica inicial que será num segundo momento desestabilizada – acabam por formalizar materialmente essa estabilidade: são, de fato e desde o início, obras.

Há muita diferença entre esse tipo de manobra, que estabelece referências evidentes à História da Arte, e os mecanismos recorrentes no percurso de Waltercio entre 1967 e 1982 e predominantes no *Manual da ciência popular*. Nestes, a força que atrai os elementos em determinado trabalho está em litígio permanente com uma segunda força, que os faz repelirem-se mutuamente: barbante e areia em duas configurações quase

dos quais ele se aproximou ao longo das décadas de 1970 e 1980, aos quais sempre interessou uma subversão dos mecanismos de significação social da arte contemporânea sem procurar negá-los na sua totalidade ou abster-se de suas pressões.

No início deste texto, afirmamos ser possível pensar o *Manual da ciência popular* como um marco temporal na trajetória artística de Waltercio Caldas. Voltemos a essa afirmação, após termos nos aproximado bastante da textura do *Manual*, suas escolhas, suas “personas”. Sobre o *Manual*, Waltercio afirmou recentemente:

O *Manual*, por limitações editoriais, não cobre a quantidade de objetos que eu tinha feito com a mesma intenção – objetos que você pode fazer em sua própria casa. O *Aquário completamente cheio*, o *Algodão negativo*, os *Gatinhos com fita* são trabalhos que podiam perfeitamente estar no *Manual*.²⁹

Para verificarmos se é possível pensar no *Manual da ciência popular* como um marco temporal, devemos fazer a seguinte pergunta: quais trabalhos produzidos após o *Manual* poderiam fazer parte dele, assim como o *Aquário* ou o *Algodão negativo*? Em outras palavras, é possível observar nos trabalhos realizados após o *Manual* a presença de características semelhantes às que encontramos nos trabalhos-verbete feitos, quase todos, na década de 1970?

Uma das poucas questões que, tendo estado presentes de maneira incisiva no *Manual da ciência popular*, foram assumidas como centrais na obra de Waltercio ao longo dos anos 1980 e 1990 foi o tema da reprodutibilidade da imagem, que passaria a ocupar um espaço crescente nas inquietações do artista carioca, manifestando-se de modo assertivo no livro *Velázquez*. O mais comum, no entanto, é atestarmos o desaparecimento progressivo de diversas linhas de força que caracterizaram a publicação de 1982 e, conseqüentemente, a produção da década anterior. Os objetos cotidianos organizados em configurações elementares e inquietantes, como aforismos visuais, deixam de

²⁹ Entrevista concedida por Waltercio Caldas ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro.

por outro lado coloca em xeque a obra de arte aurática e mostra a sua inadequação à reprodução – e o processo de reprodução a que os trabalhos apresentados no *Manual da ciência popular* incita os leitores, sob o mandamento de valor ambíguo: “isso eu também posso fazer”. Coloca de maneira enviesada as seguintes questões: como os trabalhos de arte contemporânea podem se comportar em face desta situação, a saber: o fato de que eles não podem ser mais produzidos, apenas reproduzidos? Que relação os trabalhos podem ter com o público, e que público é esse? Quais faculdades o trabalho de arte contemporânea requer desse público?

Não há dúvida de que a presença do texto “Leitura preparatória” no *Manual* aproxima a publicação não apenas do que entendemos por publicação de arte como da própria instituição Arte. A presença do texto de um crítico posiciona o *Manual* como objeto a ser analisado, na medida em que um leitor atento poderá identificar nas palavras de Paulo Venancio Filho a análise das situações que acabara de experimentar, ao longo do livro. De qualquer maneira, Waltercio Caldas matiza essa “interferência” ao fazer com que “Leitura Preparatória”, a despeito do título, feche o livro.

A função do texto de Venancio é em tudo oposta ao “Prefácio”, escrito por Waltercio Caldas e completamente inserido no tom paradoxal que marca o *Manual*. Neste, o eu-lírico fala a partir de um ponto de vista móvel, geralmente “de dentro” do *Manual*, mas em determinados momentos simula assumir um discurso analítico e distanciado, o que não se cumpre jamais. O leitor tem dificuldade em aferir a credibilidade das idéias que muitas vezes parecem se contradizer e tornar impreciso o solo sobre o qual se assentam. Um misto de falsa intimidade e afetação acaba oferecendo a pista quanto à vocação ficcional de toda a publicação; porém, é só o leitor se acostumar com a hipótese de que se trata de uma obra de ficção para surgir, com alto grau de veracidade, uma citação de Jasper Johns ou uma afirmação conceitual acerca da natureza da arte. Em “Leitura Preparatória”, os papéis são bem mais claros: o sujeito do discurso é um crítico que emite suas reflexões a respeito de um objeto de estudo do qual guarda alguma distância. É como se, próximo de sua conclusão, o *Manual* decidisse finalmente ingressar no ciclo das publicações de arte e construir o seu abismo funcional agindo dentro do sistema. É uma opção característica não apenas de Waltercio Caldas, mas de um conjunto de artistas

Entre realidade e arte, haveria uma espécie de gasto de energia que, no mesmo momento em que retira a função de determinado objeto, torna-lhe repleto de significação? Qual é o preço dessa transformação? É possível que ela se processe num regime cíclico, como sugere a menção ao moto-perpétuo e como apontou o artista no “Prefácio” do *Manual*?

Não se quer afirmar, entretanto, que os objetos aqui mostrados contêm em seus corpos a alma da arte. Com sua missão cumprida, depois de reproduzidos como arte, lá vão eles outra vez, dissolvendo-se no dia de 24 horas, desaparecendo novamente no hábito, lugar onde sempre estiveram e de onde jamais sairão.²⁶

Todos os trabalhos-verbete do *Manual* aspiram ao moto-contínuo – entre realidade e arte, entre obra e reprodução fotográfica, entre texto e imagem. E entre artista e leitor, como indica uma recente declaração que Waltercio Caldas deu a respeito de suas vontades relacionadas à publicação de 1982:

O *Manual* era um livro que eu gostaria de ter achado: entrado numa livraria ou num sebo e tê-lo achado. Ao contrário do que muitas pessoas dizem, de que qualquer um pode fazer o meu trabalho, na realidade a minha intenção era exatamente oposta: eu faço o meu trabalho porque eu nunca o achei, eu nunca o encontrei em lugar nenhum.²⁷

A última parte do *Manual da ciência popular* é um texto escrito por Paulo Venancio Filho, intitulado “Leitura Preparatória”. É o único momento em que surge uma intervenção organizadora em meio ao clima de ambigüidade e ficção da publicação (que abrangeu também capa e prefácio) e emite juízos categóricos, sua presença não deixando de ser incômoda. O seu foco é bem expresso pela seguinte afirmação: “Reconhecemos que o contemporâneo se faz no tempo da reprodução”²⁸. Em torno dessa idéia, Venancio aproxima dois processos: a reprodutibilidade técnica dos objetos e imagens – que por um lado possibilita o cinema e o transforma em modelo de linguagem contemporânea, e

²⁶ Prefácio. In: CALDAS. Op. cit.

²⁷ Entrevista concedida por Waltercio Caldas ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro.

²⁸ VENANCIO FILHO, Paulo. Leitura Preparatória. In: CALDAS. Op. cit.

cada um entre a demanda pragmática da realidade e o discurso em suspensão da arte ou vice-versa.

Há um trabalho que parece incorporar literalmente essa situação contraditória: *Perpetuum mobile* (número 8). De um lado da página dupla, uma porção de dados jogados a esmo, uns lançados sobre os outros, de tal forma que sequer conseguimos ver nitidamente a face que alguns exibem; do outro lado, os dados (os mesmos?) estão organizados numa configuração rígida e ortogonal, que lembra um trono em miniatura²⁴. Somos levados a imaginar uma solução de continuidade temporal entre uma imagem e outra, e acabamos encaixando a imagem desorganizada no instante 1 e a imagem organizada no instante 2 – entre elas, como está óbvio, teria intervindo uma força de organização externa, que deu forma ao caos, ou ordem à confusão. Esse processo é o reverso da tendência natural do Universo à desorganização, descrita pela terceira lei da Termodinâmica e denominada entropia, e relaciona-se de maneira particular com a legenda que acompanha o trabalho-verbete:

O moto perpétuo é um mecanismo imaginado para manter constante um movimento, sem realizar necessariamente uma operação útil. Nunca foi construído, apesar das muitas tentativas. Os insucessos criaram a convicção de que tal máquina é impossível, pois contraria as leis da ciência moderna. Curioso notar que, não obstante os fracassos, as realizações de suas impossibilidades levaram a descobertas as mais variadas.²⁵

²⁴ ► Capítulo 7 – “Os jogos de *Aparelhos*”

²⁵ Idem

é assim, qual a relação entre sua forma e sua destinação? A todas essas perguntas, podemos somar aquelas relativas à característica “sobressalente”, que se referiria não só ao objeto em questão, mas – segundo nos diz o texto da legenda – a todo objeto. A palavra “sobressalente”, no conjunto de acepções listadas pelos dicionários, pode ter um sentido positivo (“que sobressai; saliente”) e um sentido negativo (“que excede, excedente, demasiado”), dependendo do contexto. Não é difícil perceber essa contradição presente na própria noção de obra de arte, da qual esperamos que ao mesmo tempo se destaque pelo seu descolamento do fluxo instrumental dos objetos, paradoxalmente integrando-se a este fluxo por esta ausência de função. Agora, se todos os objetos são sobressalentes, a semelhança entre os objetos ordinários e os objetos de arte é maior do que reza o senso comum. De um certo modo, é esse limite invisível entre um e outro que constitui o cerne do *Manual*.

Se um dos primeiros trabalhos-verbete é o *Objeto de arte sobressalente*, um dos últimos (número 18) é o *Princípio de realidade*. Assim como aquele, este tem uma formalização aparentemente injustificável. Embora o título nos informe que se trata de um objeto supostamente atrelado a uma noção de realidade, e oposto - segundo o vocabulário técnico da psicanálise – a um princípio de prazer, ele possui uma estranha característica, que só pode assumir uma condição visível graças à reprodução fotográfica: “Ampliados ou reduzidos, estes discos de ferro não possuem necessariamente um tamanho original. São objetos sem escala”²³.

Sugiro que o *Objeto de arte sobressalente* e o *Princípio de realidade* formam um par conceitual. Entre ambos, notamos forças de atração e repulsão; juntos, guardariam a promessa de oferecer um amplo panorama daquilo que pode ser acessado pela linguagem humana: a realidade e a arte, suas relações e asperezas mútuas. Mas como ocorre no *Manual* como um todo, a promessa não se cumpre: de maneira emblemática, são os dois objetos de configuração menos inteligível do conjunto, e poderíamos tranquilamente substituir um pelo outro sem que o efeito fosse notado. No entanto, eles se referem a todos os outros trabalhos-verbete, pois explicitam e representam a tensão interna de

²³ Idem.

A *emoção estética* (número 10) é o trabalho mais francamente dramático do conjunto. Dois sapatos masculinos estão inclinados para a frente graças à pressão exercida pelo peso de um fino aro circular que lembra um bambolê. A relação com o título é irritantemente óbvia (muito embora o trabalho seguinte, *Convite ao raciocínio*, traga como legenda uma espécie de aviso que pode ser estendido ao *Manual* como um todo: “Não se deixe enganar pela sugestão do título. Observe com atenção esta imagem e compreenda por quê”²¹) e o tom da obra é patético, o que a diferencia da atmosfera seca e distanciada dos outros trabalhos. Refere-se a um contexto mais amplo, a uma noção corrente de arte que se sedimentou pelo hábito e à qual o *Manual* tentaria resistir. Os sapatos estão prontos para serem calçados por um homem médio, de gosto burguês, que se tornaria então o sujeito da tal *emoção estética*. A *emoção estética* atualiza o inimigo a ser ludibriado. Todos os verbetes, à sua maneira, impõem a si próprios essa missão.

Objeto de arte sobressalente, nº.2

Objeto de arte sobressalente (número 2) é também uma das chaves do *Manual*. De simples e arbitrária formalização, é como se esse trabalho pudesse ser construído de mil outras formas. Na contramão dessa observação vem a legenda do mesmo: “As fotos mostram o objeto concebido especialmente para esta finalidade. Em tempo: todo objeto é sobressalente”²².

A que finalidade se refere o texto? À finalidade de ser um objeto de arte, ou seja, um objeto convencionalmente definido por sua não-funcionalidade? Se

²¹ Idem.

²² Idem.

fechado; entre o livro de reproduções de pinturas de Matisse e a noção de publicação de arte citada no prefácio, em cujo espaço Waltercio Caldas anunciara pretender construir um “abismo funcional”. Não é por acaso que esse trabalho-verbete conclui o livro. Aliás, logo vemos que não há conclusão, uma vez que a legenda estabelece um movimento circulatório análogo àquele observado em *A experiência Mondrian*: “Talco pulverizado sobre livro ilustrado de H. Matisse (ver figura 1)”¹⁹.

Lembremos que a figura 1 é *A imagem é cega*, reforçando o vínculo entre *Matisse (O talco)* e a idéia da cegueira. À promessa de informações visuais significativas, o *Manual* responde com imagens lacônicas e com a impossibilidade de ver tornada visível. O *Cinema* (trabalho-verbete número 5) de Waltercio não lembra em nada a linguagem artística que se revelou predominante no século XX graças à sua infinita capacidade técnica para construção de imagens; ele se resume a um pequeno retângulo de papel cortado e vincado de maneira a ganhar uma discreta profundidade. A informação visual é mínima, uma leve variação de luz e sombra, principalmente se comparada à potência metafórica da legenda que acompanha a imagem: “O cinema é o último dos sólidos geométricos”²⁰.

Na estranha taxonomia sugerida pelo *Manual da ciência popular*, alguns itens pertencem a mais de uma categoria; outros estão lá pois, embora divirjam de alguns critérios, parecem necessários para o contexto geral do *Manual*. E há os trabalhos-verbete que funcionam como coringas ou chaves: eles não apenas poderiam caber em diversos escaninhos, como adquirem uma importância desigual, na medida em que se referem ao livro como um todo. Identificar esses trabalhos é inevitavelmente um exercício subjetivo. Mas não nos furtemos a ele.

¹⁹ CALDAS, Waltercio. Op. cit.

²⁰ Idem.

máquina giratória luminosa circula a palavra Mondrian aproximadamente três vezes por minuto. Dia virá em que o silêncio será uma lenda (cf. Arp)”¹⁷.

Trata-se de um silêncio da imagem, parece óbvio, interrompido vez ou outra pela enigmática referência ao artista holandês. Poderíamos, é claro, supor algumas conexões simbólicas que uniriam o artista Mondrian à tal máquina (relativa impessoalidade de construção; movimento repetitivo, não-progressivo; apego pela formalização mais econômica, ortogonal etc.), mas talvez estejamos nutrindo uma falsa expectativa, em se tratando do jogo de esconde-esconde característico do *Manual*. Aqui, como por toda a parte, há apenas a aparência de enigma, mas não a sua efetivação. São como aforismos¹⁸ que, ao invés de darem uma explicação sintética das coisas do mundo, servem para criar um certo clima e despistar – são aforismos verbais e visuais.

Matisse (O talco) é o trabalho-verbete de número 21, aquele que fecha o *Manual*. Na página da esquerda, uma pequena fotografia mostra uma embalagem onde se lê “TALCO”, ao lado de um livro em cuja lombada está escrito “MATISSE”. Pronto, os atores estão verbalmente identificados, ambos em caixa-alta, para que possam interagir na página da direita: o talco jogado sobre o livro com reproduções de pinturas de Henri Matisse, já aberto. O talco foi jogado sobre uma página dupla que mostra do lado esquerdo um texto em inglês acerca da pintura *Ateliê Rosa* (identificada como “Pink Studio – The Painter’s Studio, l’Atelier Rose”) e do lado direito uma reprodução da obra comentada – o pó branco está concentrado na dobra entre as páginas, reforçando de algum modo o caráter objetual do livro; impede nossa visão integral de texto e imagem, muito embora possamos ainda identificá-los.

A fotografia mostrando o talco sobre o livro de Matisse dispara uma sequência em cadeia de processos de duplicação: há uma paridade entre o livro de Matisse e o livro que o leitor está lendo no momento (o *Manual da ciência popular*), ambos estruturados a partir de páginas duplas; entre a imagem do livro aberto e a imagem da capa do *Manual*, que mostra o *Manual*

¹⁷ CALDAS. Op. cit.

¹⁸ No ano seguinte ao do lançamento do *Manual da ciência popular*, Waltercio Caldas publica *O livro mais rápido*, pequeno livro contendo apenas textos curtos de autoria do artista, apresentados numa forma que mistura formas tão díspares quanto o aforismo e a linguagem matemática.

cegueira visível. Além de *A imagem é cega* e *Papel-carbono entre espelhos*, essa relação fica mais do que evidente em *Três respostas para cegos* (número 20) e a sua bengala branca suspensa, inútil por não encostar aqui e ali e permitir alguma orientação. Mas dois outros trabalhos, bastante próximos entre si, comentam uma cegueira específica, que interessa particularmente ao autor e ao lugar de onde ele fala: os trabalhos são *A experiência Mondrian* e *Matisse (O talco)* e a cegueira é aquela associada à arte. Passemos a este trabalho, sem antes deixar de prever o leitor que abandonaremos por alguns momentos a categoria dos trabalhos-verbete que funcionam sob a lógica do “faça-você-mesmo”

Podemos deduzir, através de uma argumentação invertida, a importância que Waltercio Caldas conferiu, no momento da seleção de trabalhos para o *Manual*, à *Experiência Mondrian*. Embora a ação de transformar esse trabalho num trabalho-verbete implicasse dificuldades que inexistiam em outros casos, o artista acaba incluindo a estranha “máquina giratória” na publicação. As dificuldades são ao menos duas: *A experiência Mondrian* é o trabalho presente no *Manual* cuja reprodução fotográfica mostra-se mais insuficiente, dada a natureza temporal da obra e o seu ritmo particular, que permite que o espectador só enxergue a palavra MONDRIAN – na verdade um trecho perfurado de cinta rotatória, atravessado por uma luz – depois de uma espera considerável. Para equacionar essa questão, foi adicionada à parte inferior das duas páginas do *Manual* que reproduzem esse trabalho uma faixa que simula os fotogramas de um pedaço de película de cinema, procurando dar a sensação de movimento. O sucesso do estratagema é relativo, mas mesmo assim a obra está lá. Além disso, a construção do trabalho é das mais elaboradas, não acompanhando a morfologia elementar de praticamente todos os outros trabalhos (no já citado estilo “faça-você-mesmo”). *A experiência Mondrian*, embora seja um mecanismo rústico, é de fato um mecanismo, com luz, movimento, ruído de motor, respiradores laterais, corpo de metal e vidro etc.

Mas a despeito desses dois obstáculos – a dificuldade de ser fotografado e a divergência quanto à idéia do “faça-você-mesmo” –, *A experiência Mondrian* surge como o trabalho-verbete número 16, acompanhado de uma legenda curiosa, metade descritiva - metade aforismática: “Conhecida

contrário, talvez seja isto o que importa, a soma de duas negatividades, o mertiolato incolor e oculto. A cegueira ao quadrado.

Assim retornamos ao título do verbete – *A imagem é cega*. Percebamos bem que ele não nos diz que a imagem está velada, ou que o sujeito está cego, mas confere à imagem atributos de sujeito. Subitamente, a cegueira contamina a bolinha de pingue-pongue, que se torna um olho cego, que nos não-olha – o pequeno orifício que permitiu a injeção de mertiolato é agora uma pupila com defeito, talvez inutilizada pela ação da substância farmacêutica. Mas é claro que devemos permitir que o título se espalhe por todo o *Manual*, como um aviso que, logo no primeiro verbete, previne sobre o conteúdo que está por vir: suas imagens fotográficas e seu frágil compromisso com um referente.

*Papel-carbono
entre espelhos,
nº.6*

Papel-carbono entre espelhos, o trabalho-verbete número 6, parece transitar em terreno semelhante. Dois espelhos são colocados um sobre o outro, com suas faces reflexivas para dentro, tendo entre si uma folha de papel-carbono. Um jogo redundante de reflexos está em permanente atividade, e estes reflexos são como que duplicados pela ação do papel-carbono. Há decerto uma tensão entre dois procedimentos de reprodução, um óptico e outro mecânico. No entanto, esta atividade incessante exclui por completo o espectador, que nada assiste a não ser o avesso do espetáculo. Para ele, a imagem é cega e autônoma.

Dar a ver aquilo que não vê – parte dos trabalhos-verbete pertencentes ao *Manual da ciência popular* transita em torno desse assunto, uma espécie de

mistura garrafas, rolhas e arte, somemos a legenda sugestiva: “Garrafas com rolha, uma espécie de provérbio da arte”¹⁵.

Se os outros trabalhos-verbete acima classificados dentro da categoria “ultradoméstico” referiam-se apenas de forma lateral a uma condição de arte, as *Garrafas com rolha* e os *Copos com água* têm como função reatar algumas pontas soltas: trazem a arte em duas de suas versões mais sedimentadas pelo hábito – a versão arte-magia e a versão da natureza-morta –, de modo a contaminar todos os outros verbetes do subgrupo analisado.

O segundo subgrupo que compõe os trabalhos selecionados de acordo com o critério do “faça-você-mesmo” é um pouco mais especializado – apenas um pouco. É constituído por trabalhos-verbete que poderiam ser reproduzidos por indivíduos com um gosto diletante pelas ciências, sejam elas quais ciências forem: físicas, matemáticas, químicas, biológicas, humanas, ocultas ou proibidas etc. Chamemos esse subgrupo, portanto, de “paracientífico”. Relaciona-se de maneira estreita, como parece evidente, com o título do livro, pois mobiliza efetivamente uma espécie de ciência popular. Talvez por isso um de seus representantes notórios seja o trabalho-verbete número 1, *A imagem é cega*. Aqui, a legenda explica com clareza o procedimento, como se estivéssemos lendo de fato um manual: “Aplicação de mertiolato incolor, com a ajuda de uma seringa hipodérmica, no interior de uma bola de pingue-pongue”¹⁶.

A aparência científica do experimento é reforçada pela utilização de elementos de uso específico das ciências médicas, como o mertiolato e a seringa hipodérmica. A partir daí, há uma série de jogos de linguagens que explicita a extravagante manobra: a pequena fotografia que mostra a caixa de mertiolato permite ler, entre diversas informações médicas e publicitárias, o aviso em letras maiúsculas: “UNICAMENTE PARA USO EXTERNO”. Entretanto, a legenda nos instrui a aplicar o mertiolato no interior da bolinha, com a ajuda de uma seringa adjetivada como hipodérmica, o que se constitui em mais um paradoxo: o que haveria por debaixo da “pele” da bolinha, senão um vazio? Soma-se a tudo isso o fato do mertiolato ser incolor, o que pouco importa na medida em que ele ficará oculto no final do processo – ou, pelo

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

brilho transparente do vidro e da água. Há um certo clima no ar, reforçado pela legenda misteriosa: “... estão ali realmente, foram postos ali...”¹⁴.

A circunferência impõe a sua regularidade ao conjunto, e convida o leitor a perscrutar lógicas ocultas sob esse arranjo: por que 22 copos, por que estas distâncias diferentes entre eles, por que cada copo tem uma quantidade de água diferente? Como conectar essas informações? É como se estivéssemos observando um desenho que oculta um enigma, como ocorre com configurações regulares tais quais o Stonehenge na Grã-Bretanha ou as linhas de Nazca no Peru. Em outras palavras, é como se o *Manual* nos oferecesse uma maligna receita de “faça-você-mesmo”, que nos iniciaria num território desconhecido, entre a magia e a arte, a simbologia espírita do copo com água só vindo reforçar essa sensação.

*Garrafas
com rolha,
nº.4*

A ironia de Waltercio Caldas manifesta-se de maneira mais sutil em *Garrafas com Rolha*, e deve-se a dois fatores. De início, temos o estreito parentesco entre a frágil estrutura descrita pelo título e a tradição pictórica ocidental ligada à convenção da natureza-morta, levada a uma sofisticação poética inédita nas pinturas de Giorgio Morandi: parece evidente que o pintor italiano – notabilizado pelo modo particularmente denso e matérico com que transformava as figuras e o fundo em massa pictórica, criando uma rica e ambígua equivalência entre ambos – está sendo de algum modo atualizado no engenhoso arranjo do artista carioca. A esta aparente intertextualidade, que

¹⁴ Idem.

transformar a si próprio em artista. O *Manual da ciência popular* está repleto de receitas de arte no estilo “faça-você-mesmo”, dentre as quais algumas se destacam. Podemos catalogá-las em dois subgrupos, deixando-nos contaminar pela veia taxonômica característica do livro.

O primeiro subgrupo, que podemos denominar “ultradoméstico”, é constituído por trabalhos-verbete que podem ser reconstruídos – tendo-se sempre em mãos o *Manual*, é claro – sem que o aspirante a artista se veja obrigado a sair de casa para adquirir material e sem exigir dele qualquer talento particular. Refiro-me aos trabalhos-verbete de número 3, *Prato comum com elásticos*, número 4, *Garrafas com rolha*, número 7, *Disco*, número 12, *A embalagem do cigarro*, número 13, *Copos com água* e número 19, *Tubo de ferro / copo de leite*. Nenhum deles exige qualquer perícia nas respectivas montagens, nem pregos, colas ou encaixes precisos. A legenda que acompanha *A embalagem do cigarro* é emblemática, e potencialmente extensível a todo o subgrupo “ultradoméstico”: “Objeto adormecido na função utilitária, a embalagem de cigarro não poderia passar despercebida por este manual. Aqui estão dois exemplos que demonstram ser tantas as superfícies quantos são seus conteúdos”¹³.

Embora se insinue aqui um procedimento de tom surrealista – que parece procurar desonerar um objeto ordinário de seu compromisso funcional, atirando-o numa condição autônoma e revelando inesperadas potencialidades poéticas e expressivas –, o resultado não corresponde a essa expectativa. *Prato comum com elásticos*, por exemplo, associa os dois elementos do título numa estrutura mais do que elementar, sem contudo desvelar qualquer significado oculto: deixando apenas uma indagação muda. O mesmo ocorre com *Disco* e *Tubo de ferro / copo de leite*. Podemos entretanto nos deter um pouco mais nas *Garrafas com rolha* e nos *Copos com água*, pois nesses casos parece haver um procedimento suplementar, algo sádico.

Os *Copos com água* estão organizados em número de 22 sobre uma circunferência imaginária perfeita no chão. Contêm quantidades desiguais de água e estão posicionados em intervalos assimétricos sobre a circunferência imaginária. A imagem fotográfica é escura e o chão é preto, ressaltando o

¹³ CALDAS. Op. cit.

principalmente porque ela permite o jogo de correspondências semânticas e lingüísticas que é o móvel do trabalho.

*Como funciona a
máquina
fotográfica?,
nº.17*

Outro critério que certamente norteou boa parte das escolhas presentes no *Manual* pode ser inferido a partir do próprio nome da publicação. Um manual, conforme nos indica o dicionário, é um “livro que contém noções essenciais acerca de uma ciência, de uma técnica”¹², e o seu propósito é transmitir de alguma maneira essa ciência ou essa técnica. O *Manual* de Waltercio anuncia logo de saída que se refere a uma certa “ciência popular”, mas o que mostra de fato é uma série de experimentos, em sua maioria bastante simples, nos quais objetos cotidianos são colocados em determinadas condições. A impressão que se impõe é a de que o artista, através desses experimentos banais, quer colocar à prova uma indagação fundamental: a partir de que momento o que não era arte passou a ser? Através de quais mecanismos isso foi possível? Qual é a validade e a permanência desses experimentos para o universo da arte?

Assim, podemos inferir que um dos critérios utilizados pelo artista na seleção de trabalhos para o *Manual* é a capacidade que esses trabalhos têm de sugerir que o procedimento que transforma um objeto em arte é de tal modo simples que pode ser ensinado através de um manual ao leitor, convidando-o a repetir o procedimento em sua casa e, dessa forma, fazer arte – talvez

¹² Verbete *manual*. In: *Novo Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988, p. 415.

fotográfica passa a constituir a própria materialidade do trabalho, sua razão de ser. Há pelo menos dois casos em que essa condição se impõe, nos dando a firme impressão de que não há distância alguma entre o trabalho e a fotografia do trabalho.

Dado no gelo, trabalho-verbete número 14, é um trabalho de 1976, que havia aparecido como capa do livro *Aparelhos*, de 1979¹⁰. Essa reincidência mostra o quão central Waltercio considerava a obra dentro do conjunto da sua produção. Por razões óbvias, sabemos da impossibilidade de *Dado no gelo* enfrentar condições de exposição apresentando-se como objeto – para ele, o suporte fotográfico funciona como um cilindro de oxigênio, que lhe mantém íntegro e viável. Mas isso não diz tudo: *Dado no gelo* é um comentário mordaz sobre a condição do objeto de arte contemporâneo e sua dependência dos meios de reprodutibilidade técnica. No *Manual*, ele vem acompanhado de uma significativa legenda: “Inútil observar por mais tempo, esta imagem será sempre a do exato instante em que foi vista pela primeira vez”¹¹.

O texto, irônico, inicialmente parece dirigido a um olhar tão inacreditavelmente ingênuo que, ao observar atentamente a imagem do dado enclausurado num bloco de gelo, talvez esperasse que o conjunto fosse gradualmente se desfazendo: um olhar primitivo, que não tivesse sido cultivado pela tecnologia fotográfica. Mas por trás dessa hipótese, reside uma segunda possibilidade, mais sutil e corriqueira: a de que o objeto de arte tem uma existência bastante breve, ingressando num ciclo de perecimento inexorável a partir do primeiro momento em que surge como obra. A reprodução fotográfica nada mais seria do que uma tentativa de lutar contra esse processo, muito embora a circulação proporcionada por essa reprodução passasse a agir sobre ele como acelerador.

O trabalho-verbete número 17 é ainda mais explícito em sua referência à fotografia; trata-se de *Como funciona a máquina fotográfica?*, que dispensa inclusive a legenda “explicativa”. Esse trabalho tem a sua existência atrelada à condição fotográfica, assim como ocorre no *Dado no gelo*, mas não tanto porque a fotografia garanta a estabilidade física do conjunto, mas

¹⁰ ► Capítulo 7 – “Os jogos de *Aparelhos*”

¹¹ CALDAS. Op. cit.

fotográficas), obedecendo a certos critérios que podem ser perscrutados mas que são inelutavelmente ambíguos.

De qualquer maneira, poderemos levantar algumas hipóteses acerca desses critérios, que em nenhum momento coincidirão com aqueles adotados no processo de seleção dos trabalhos reproduzidos em outros livros da coleção “Arte Brasileira Contemporânea”, como por exemplo em *Cildo Meireles*. Neste, não resta dúvida de que se procurou reunir trabalhos que tivessem tido determinada importância cultural em seus momentos de aparecimento, de modo que o conjunto de imagens e textos fizesse jus ao papel significativo desempenhado por Cildo Meireles no panorama artístico nacional e internacional – enfim, evitando que a escolha transparecesse qualquer inclinação ou gosto pessoal, mas que primasse pela imparcialidade. Constan do livro *Cildo Meireles* trabalhos considerados significativos ou representativos da obra do artista; o objetivo do livro é efetivar uma documentação “responsável” da obra em foco.

Não é possível considerarmos os mesmos critérios na seleção feita para o *Manual da ciência popular*. De saída, parece evidente que essa seleção só poderia ter sido feita pelo próprio artista, uma vez que títulos, legendas e a ordem surgem em função dessa seleção e são escolhas poéticas. Assim, a idéia de imparcialidade erode, pois o artista não busca o distanciamento necessário para proceder a uma escolha “impessoal” – muito pelo contrário, está a todo o momento zombando da positividade desses conceitos, com o objetivo manifesto de criar “um abismo funcional no espaço da publicação de arte”⁹.

Podemos entretanto, como foi dito, levantar alguns critérios hipotéticos que teriam norteado a escolha dos trabalhos que, ao se transformar em trabalhos-verbete, constituíram o *Manual da ciência popular*. O primeiro deles diz respeito à maneira como os trabalhos reagiriam à possibilidade de serem fotograficamente reproduzidos, deixando de ser objetos para se tornarem imagens – bidimensionais e desencarnadas. Alguns dos trabalhos presentes no *Manual* não apenas admitiam a hipótese de uma reprodução fotográfica, como se beneficiariam dessa condição. Isso porque, nesses casos, a reprodução

⁹ Idem.

construções mais elaboradas que não obedecem à lógica da simples junção de objetos banais.

A estrutura das páginas duplas, rígida como foi acima observado, é a seguinte: na página da esquerda, entre duas linhas posicionadas na porção superior, estão dispostos obrigatoriamente o número e o título do verbete. Em dois terços dos verbetes, temos ainda um pequeno texto que serve como conteúdo do verbete ou legenda – na outra terça parte, o espaço correspondente à legenda permanece vazio. A página da esquerda pode ainda apresentar, logo abaixo da mancha tipográfica (com número, título e eventualmente legenda), uma pequena imagem fotográfica, ou ainda pode estar invadida por uma grande fotografia que ocupa as duas páginas, desrespeitando o limite imposto pela dobra central do livro. A página da direita nunca traz qualquer texto, sendo o lugar por excelência da imagem principal: essa imagem refere-se ao título e à legenda – é uma ficção de ilustração – e pode, como foi acima apontado, ser grande o suficiente para ocupar as duas metades da página dupla.

*Princípio de
realidade,
nº.18*

Praticamente todos os 21 verbetes presentes no *Manual* aludem a obras pré-existentis. Por meio da ação (centrífuga) do *Manual*, essas obras transformaram-se em “trabalhos-verbete”, tornando-se tão estáveis quanto uma imagem de um dicionário ilustrado – tornaram-se, principalmente, exemplares. Para que isso acontecesse, num processo de seleção o artista pinçou, dentre um conjunto amplo de obras tridimensionais realizadas na década de 1970, alguns trabalhos para constituírem o *Manual* (através de suas reproduções

operação do tipo ‘inesperada’ que torna possível a **construção de um abismo funcional no espaço da publicação de arte**, sobre o qual se instalam as coisas inadequadas, os objetos comuns.⁸

O *Manual da ciência popular* exige que a sua leitura seja feita sempre com as duas páginas simultaneamente visíveis, de preferência apoiadas sobre uma mesa, o livro aberto 180°. Enxergamos as duas páginas articulando-se em torno de um eixo central, que é a dobra entre elas, como ocorre, por exemplo, na famosa poesia de Stéphane Mallarmé, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, publicada em 1897. Essa característica, embora discreta, reforça logo de saída a materialidade do *Manual*, sua existência física como um conjunto de papéis impressos, dobrados e grampeados, transformados em publicação de arte. Se o *Manual* fechado traz impresso na capa um livro fechado, o *Manual* aberto incorpora como elemento estrutural a noção corrente de um livro aberto: sua divisão central, sua dobra, seu caráter móvel e cíclico etc.

O conteúdo propriamente dito do *Manual da ciência popular*, ou seja, aquilo que está impresso após o prefácio e antes do posfácio (“Leitura Preparatória”, texto escrito pelo crítico Paulo Venâncio Filho e presente no final do livro), é constituído por 21 páginas duplas, numeradas de 1 a 21 e estruturadas dentro de uma lógica comum, que permite alguma flexibilidade mas não admite rupturas. Pela homogeneidade do modo de representação, pela aparência taxonômica do conjunto e pela sucessão regular segundo a qual cada página surge, temos a impressão de que estamos consultando 21 verbetes de uma enciclopédia heterodoxa. Esses verbetes, no entanto, não dizem respeito à classificação ou investigação de qualquer série de eventos que pudessem ter correspondente no mundo real; reproduzem, em sua quase totalidade, trabalhos de arte que fazem parte da trajetória de Waltercio Caldas durante os anos 1970. Estes são, em geral, constituídos por meio da reunião de objetos cotidianos, colocados em situações específicas, não usuais. No entanto, temos também imagens produzidas especificamente para o *Manual*, que não correspondem a qualquer trabalho anteriormente realizado, bem como

⁸ Idem. O grifo é meu.

berlinda. O prefácio discorre sobre um conjunto heterogêneo mas estranhamente harmônico de referências, que começa pelo livro *Maravilhas Modernas* de um tal Prof. Dr. Du Plandolit – cujo prólogo teria sido escrito “por alguém que se faz passar por Dr. Fortuna”³ –, passando por questionamentos sobre a natureza da arte e sua relação compulsória com os meios de reprodução em série, para incluir, próximo de sua conclusão, uma declaração do artista norte-americano Jasper Johns, que “diz que não suporta usar óculos pois não consegue abstrair os aros”⁴. As palavras “ironia” e “humor” surgem não por acaso nesse prefácio, explicitando o tom geral do texto. No entanto, os termos que mais se repetem são “arte” (o que seria de se esperar) e “hábito”. Aparecem ligados à idéia de hábito no “Prefácio”:

- a “reprodução impressa, este hábito contemporâneo, superfície onde se passa grande parte da arte de nossa época”⁵;
- “os objetos aqui mostrados” [no *Manual*] que, “depois de reproduzidos como arte”, se vão “outra vez, dissolvendo-se no dia de 24 horas, desaparecendo novamente no hábito”⁶;
- “a formulação da pergunta: Isto é Arte?”, que “devemos mais à monotonia do hábito do que à curiosidade”⁷.

Por essa reincidência, impõe-se a idéia de que Waltercio tem como escopo o manejo de elementos que nos são habituais e que, assim sendo, deixaram de nos surpreender e perderam seu poder expressivo. Esses elementos são, pela ordem em que são citados no “Prefácio”: a reprodução impressa ligada à arte, os objetos cotidianos e a noção de arte. O *Manual* tem, entre seus alvos, conceitos que o hábito permitiu que se sedimentassem – seja um objeto ordinário como um prato ou um disco, seja o que entendemos por arte. E como fica clara a identificação “habitual” entre arte e reprodução impressa, fica também patente a auto-referencialidade do *Manual*:

Preservemos o humor continuando, portanto, com esta estranha atividade [a arte], pois foi com os olhos voltados para tal objetivo que adotamos a prática de desorientação didática,

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

acompanhado inclusive por sua sombra. Essa duplicação atinge as impressões do nome da editora (MEC/FUNARTE), do título da coleção (Arte Brasileira Contemporânea), do nome do autor (Waltercio Caldas Jr.) e à larga faixa amarela que serve de moldura para o título do livro. Apenas o título do livro aparece uma única vez, restando a hipótese verossímil de que a imagem duplicada do *Manual* esteja ocultando o título do livro original. O que se impõe é a impressão de que o assunto central do *Manual da ciência popular* é o próprio *Manual*: a forma como este absorve as expectativas ao seu redor e as reprocessa de um modo quase ficcional.

Manual da ciência popular, 1982.

A veia auto-referente presente na capa reaparece logo nas primeiras linhas do “Prefácio” do *Manual*: seu primeiro assunto, como não poderia ser diferente, é o próprio prefácio:

Caro leitor: todos os prefácios se assemelham. Insinuem alguma ironia, resumem rapidamente o que vai acontecer e desaparecem antes do assunto principal. Este não é uma exceção. Tudo o que aqui é dito pode ser lido em outros preâmbulos, introduções etc. O prefácio é um não-lugar, espécie de estágio acima das orelhas.²

O prefácio, de autoria do próprio artista, é o segundo recurso, após a capa, utilizado para colocar a si mesmo e a todo o livro em questão, na

² CALDAS, Waltercio. Prefácio. In: *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

presentes na apresentação da coleção “Arte Brasileira Contemporânea”, que nos lembra que, “como também existem trabalhos que, por sua natureza, tendem ao desaparecimento completo, é essencial ressaltar a importância da documentação, em livro, desta produção específica”. Assim, há uma correspondência biunívoca entre os propósitos da coleção e o livro *Cildo Meireles* publicado. Encontramos no livro sobre Lygia Clark um funcionamento análogo, que procura também corresponder à intenção “documental” da coleção.

O *Manual da ciência popular* é publicado no ano seguinte, e apresenta-se como um novo título da coleção “Arte Brasileira Contemporânea”. Traz impresso em seu expediente o mesmo texto sobre os objetivos da coleção. Surge assim n um contexto já previamente demarcado, povoado pelas expectativas geradas pelos títulos anteriores, expectativas estas relacionadas ao caráter documental de cada livro. É fácil notar, entretanto, que o *Manual* tem como um de seus objetivos, não a documentação da obra de Waltercio Caldas realizada até então, mas a desconstrução dessa expectativa. Para tanto, Waltercio utiliza-se de recursos análogos àqueles presentes em *Cildo Meireles* – como a presença de um texto escrito por um crítico e a abundância de imagens fotográficas e legendas – de modo a sugerir ao leitor a presença de determinados dispositivos que mostrar-se-ão bastante heterodoxos em seu funcionamento. A idéia central parece ser a de armar uma estrutura que insinue certo modelo de leitura e frustrar imediatamente o leitor que busque a confirmação desse modelo, através de pistas falsas e lógicas paradoxais.

O primeiro indício desse procedimento surge logo na capa do *Manual*. Ao invés da reprodução fotográfica de uma das obras de autoria do artista – como é usual não apenas na coleção editada pela FUNARTE, como em qualquer livro que documente a obra de determinado artista plástico –, vemos a imagem de um duplo do livro que temos nas mãos: o *Manual da ciência popular* trazendo impressa em sua capa uma fotografia do *Manual da ciência popular*. Essa fotografia ocupa o centro da capa e mostra o *Manual* em posição inclinada e em perspectiva, como se estivesse apoiado sobre uma mesa,

Dentro da coleção “Arte Brasileira Contemporânea”, foram lançadas, por exemplo, publicações dedicadas às obras de Lygia Clark e Cildo Meireles. No livro *Cildo Meireles*, parece cumprir-se a contento o propósito, expresso acima, de se “documentar a obra de alguns dos artistas que participaram ativamente desse período [pós-Exposição Neoconcreta]”. Assim, o livro começa com um texto escrito por um crítico que à época já tinha certa experiência (“Frequência Imodulada”, de Ronaldo Brito), seguido por um conjunto de imagens fotográficas e textos aos quais se pode atribuir uma intenção e um valor “documentais”, na medida em que buscam transportar para o espaço gráfico da publicação informações (verbais e visuais) referentes aos trabalhos que têm por objeto. Assim, o conjunto de textos pode ser classificado em duas categorias básicas: textos de maior fôlego e poder especulativo – que compreende, além do texto de Ronaldo Brito, a reedição de um texto já tornado referência - “Inserções em circuitos ideológicos” -, cuja versão original fora escrita por Cildo Meireles em abril de 1970 e apresentada no debate “Perspectivas para uma Arte Brasileira”; o extrato de depoimento sobre o mesmo trabalho para a pesquisa *Ondas do Corpo*, de Antônio Manuel; e um texto de Eudoro Augusto Macieira de Sousa escrito em maio de 1980 sobre o conjunto de ações de Cildo, intitulado “Blindhotland” – e uma grande quantidade de textos curtos, sempre relacionados a imagens fotográficas e com o objetivo claro de descrever o trabalho presente nessas imagens. Esses textos funcionam como espécies de legendas superdesenvolvidas, que não apenas informam o título, ano de feitura e materiais empregados, mas procuram dar ainda indicações suplementares sobre os trabalhos – como, por exemplo, a lógica ou a metodologia empregadas em cada concepção e formalização –, buscando atualizar as obras para o leitor de modo eficiente. Assim como há uma profusão desses pequenos textos, a publicação traz um grande conjunto de fotos, geralmente mais de uma por página, que valem sobretudo por seu caráter documental.

Cildo Meireles é, portanto, uma publicação cujo propósito é documentar a obra do artista carioca desenvolvida entre 1966 e 1979, utilizando recursos convencionais de representação para oferecer ao leitor um conjunto de referências que permita inferir o que teriam sido os trabalhos no momento de seu aparecimento. O livro parece ter sempre em mente um dos pontos

Sobre o *Manual da ciência popular*

O *Manual da ciência popular* é um acontecimento central na trajetória de Waltercio Caldas. Publicado em 1982, parece constituir-se em marco temporal e, como tal, guardaria importante relação tanto com as práticas que o precederam quanto com os trabalhos posteriores – poderíamos dizer inclusive que o *Manual da ciência popular* assinala um divisor de águas dos mais representativos na trajetória de seu autor, marcando um antes e um depois. É também uma referência para que pensemos a obra de Waltercio numa escala de tempo maior, como se o *Manual* nos alçasse a um ponto de vista privilegiado, que nos permitisse enxergar o trabalho como um vasto conjunto de ocorrências, assim como os nexos entre elas. Essas são hipóteses deste texto, e motivarão o seu desenvolvimento.

Inicialmente, devemos lembrar que o *Manual da ciência popular* foi publicado como parte de uma coleção de livros lançada em 1981, cujo nome é “Arte Brasileira Contemporânea”. Essa coleção, editada pela FUNARTE, traz impressa em todos os seus volumes uma espécie de carta de intenções:

Os diversos momentos da vanguarda ocorridos a partir da Exposição Neoconcreta no Rio de Janeiro, em 1959, participaram de uma preocupação comum – acionar de maneira permanente os mecanismos da experimentação. (...) É propósito desta Coleção documentar a obra de alguns dos artistas que participaram ativamente desse período, sem se preocupar com a análise exaustiva dos movimentos mais representativos nem com a dissecação de cada uma das linguagens experimentadas mencionadas, não se esquecendo que existem proposições que escapam de uma ótica estritamente visual. E como também existem trabalhos que, por sua natureza, tendem ao desaparecimento completo, é essencial ressaltar a importância da documentação, em livro, desta produção específica. Por último a FUNARTE espera, através da Coleção, abrir a um público maior a possibilidade de tomar contato com a reflexão e com o debate sobre as tendências atuais e futuras das artes visuais brasileiras.¹

¹ Trecho extraído de texto de apresentação da coleção “Arte Brasileira Contemporânea”, presente em todos os seus títulos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever uma conclusão para a dissertação *Entre texto e obra – Ronaldo Brito e Waltercio Caldas (1973-1983)* significaria contradizer frontalmente as intenções manifestadas na “Introdução”, segundo as quais cada um dos nove ensaios que compõem o texto buscava oferecer uma abordagem distinta de um mesmo objeto, porém extremamente arredo e polissêmico. Esta pesquisa poderia admitir mais partes ou capítulos, o que aumentaria o número de relações, mas faria crescer o risco da redundância. Optou-se pelo número de nove devido à idéia de incompletude que esse algarismo parece sugerir.

O leitor não deve supor que a ausência de uma conclusão formal possa fragilizar as reflexões desenvolvidas ao longo das páginas precedentes. Estas devem valer por si mesmas, sob pena de termos construído uma estrutura em que certos pilares revelar-se-iam fracos e comprometeriam o todo – essa eventual fragilidade não poderia ser remediada por decreto. Assim, a recusa em aceitar a convenção formal de um texto conclusivo é um ato assertivo, por meio do qual acreditamos estar fazendo justiça ao objeto estudado.

_____. Cultura pop. *Novos estudos*, São Paulo, nº. 76, p. 251-62, nov. 2006.

_____. José Resende. In: *Panorama 99*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1999.

_____. Um véu. In: *XLVII Bienal de Veneza – Jac Leirner, Waltercio Caldas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Olho de vidro. In: CALDAS, Waltercio. *Aparelhos*, catálogo da exposição. São Paulo: Luísa Strina, 1979.

VENTURI, Roberto; BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

FIORAVANTE, Celso. O marchand, o artista e o mercado. In: *Arco das Rosas – O marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas, 2001.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

KRAUSS, Rosalind. Grids. In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. London: The MIT Press, 1985.

MALASARTES. Rio de Janeiro, 1975-6. Trimestral.

MEIRELES, Cildo. Árvore do dinheiro. In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. Entrevista concedida a Gerardo Mosquera. In: MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Francisco de. Crítica à razão dualista. In: *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

PEDROSA, Mario. Do *Pop* americano ao sertanejo Dias. In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. Veneza: feira e política das artes. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.

SALZSTEIN, Sônia. Antonio Dias: superfície, figura, padrão. In: DIAS, Antonio. *Antonio Dias – o país inventado*. São Paulo: A. M. L. Dias, 2001.

_____. Malasartes, um depoimento pessoal. *Arte em revista*, São Paulo, nº. 7, P. 53, ago. 1983.

_____. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

_____. O espelho crítico. In: CALDAS, Waltercio. *Waltercio Caldas: a natureza dos jogos*. São Paulo: MASP, 1975.

_____. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Brasileira contemporânea: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. Os gestos de Manuel. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº. 158, p. 22, nov. 1975.

_____. Racional e absurdo. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº. 41, p. 24, ago. 1973.

BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio; RESENDE, José; ZÍLIO, Carlos. O boom, o pós-boom e o dis-boom. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CALDAS, Waltercio. *Aparelhos*. Texto de Ronaldo Brito. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979.

_____. *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

_____. *Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, Haroldo; CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos – 1950/60*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A PARTE DO FOGO. Rio de Janeiro, nº.1, mar. 1980.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BELTING, Hans. *The invisible masterpiece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRITO, Ronaldo. A exposição-armadilha. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº. 98, p. 23, set. 1974.

_____. Certeza estranha. In: RESENDE, José. *José Resende*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.

_____. Contra o culto da ignorância. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, nº. 335, p. 6-7, 19 jun. 1983. Folhetim.

_____. Desenhos pós-freudianos. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº. 87, p. 19, jul. 1974.

_____. Eduardo Sued: uma obra para a inteligência do olhar. *Arte hoje*, Rio de Janeiro, nº. 2, p. 22-5, 27 ago. 1977.

_____. Jogos Mentais. *Opinião*, Rio de Janeiro, nº. 86, p. 20, 17 maio 1974.