

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

LIGIA REBELATO MACHADO

Espanto e encanto
Os objetos singulares de Waltercio Caldas: significações do irreconhecível

São Paulo
2022

LIGIA REBELATO MACHADO

Espanto e encanto
Os objetos singulares de Waltercio Caldas: significações do irreconhecível

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Interunidades em Estética e História da Arte.

Orientador: Prof.^o Dr.^o João Augusto Frayze-Pereira

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M113e Machado, Ligia
Espanto e encanto - Os objetos singulares de Waltercio Caldas: significações do irreconhecível / Ligia Machado; orientador João Frayze-Pereira - São Paulo, 2022.
119 f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Arte Contemporânea. 2. Fenomenologia. 3. Filosofia da arte. I. Frayze-Pereira, João Augusto, orient. II. Título.

MACHADO, Ligia Rebelato. Espanto e encanto – Os objetos singulares de Waltercio Caldas: significações do irreconhecível. 2022.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Área de concentração: Interunidades em Estética e História da Arte.

Orientador: Prof^o. Dr^o. João Augusto Frayze-Pereira

Banca Examinadora

Aprovada em: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Aos que me colocam em constante contato com a beleza
das possibilidades infinitas do mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao João Frayze por seu acolhimento afetuoso e pelos valiosos encontros, através dos quais, mesmo sob as limitações do mundo virtual, pude transformar o conhecimento em verdadeiras vivências reflexivas.

Às professoras Eliane Dias de Castro e Sônia Salzstein Goldberg, pelas fundamentais sugestões e direcionamentos apontados no exame de qualificação.

Às professoras e professores Alecsandra Matias de Oliveira, Artur Matuck, Carmen Sylvia Guimaraes Aranha, Edson Roberto Leite, Eliane Dias de Castro, Elizabeth Maria Freire de Araujo Lima, Elza Maria Ajzenberg, João Augusto Frayze-Pereira, Katia Canton Monteiro, Maria Cristina Machado Freire e Ricardo Nascimento Fabbrini, do Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA); aos professores Alberto Roiphe e Edson Pereira da Costa Júnior e às professoras Maria Christina de Souza Lima Rizzi e Sônia Salzstein Goldberg, do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes (ECA); e aos e às colegas discentes com os quais e com as quais tive contato ao longo de três anos, por contribuírem, direta ou indiretamente, com a pesquisa, em meio às férteis trocas estabelecidas durante as disciplinas cursadas.

Às professoras Noeli Prestes Padilha Rivas e Cristina Cinto Araújo Pedroso, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, por possibilitarem que minha formação no campo da docência se imbuísse de uma postura crítico-política, impulsionada, principalmente, por valores inclusivos.

Ao artista Waltercio Caldas pela entrevista concedida, através da qual os conceitos que nutrem seu fazer poético puderam ser explorados a partir de sentidos aflorados na potencialidade de campos perceptivos que na interação se instituíram.

À Galeria Raquel Arnaud, representante de Waltercio Caldas em São Paulo, especialmente à Lisandra Pitta, ao Joseildo Moreira e ao Vanderlei Silva, que, de forma sempre solícita, possibilitaram meu acesso não apenas às obras, mas também ao artista.

À professora Ana Gonçalves Magalhães, pelo modo afável com que me recebeu como aluna ouvinte em 2016, naquela que seria minha primeira disciplina cursada dentro da USP.

Às colegas Joseane Alves Ferreira e Rosane Maria Demeterco Bussmann, pela receptividade carinhosa e pelas conversas norteadoras experienciadas na fase inicial de meu ingresso ao PGEHA.

À Neusa Brandão e ao Paulo Marquezini, da secretaria do PGEHA, pela atenção sempre amigável e pelo auxílio técnico-administrativo prestado nos momentos essenciais de meu percurso acadêmico.

Por fim, a todas e todos aqui citados agradeço pelas trocas e interações, que, em situação de normalidade, já propiciariam grandes contribuições à minha formação acadêmica e pessoal, mas que, dadas no contexto da crise sanitária mundial, na qual permanecemos inseridos entre os anos de 2020 e 2021, me deram a consciência da força reconstrutora capaz de emergir em meio a sentimentos por vezes sombrios e dolorosos.

“Aprendemos com o otimismo que o melhor das dúvidas é quando submetem nossa expectativa a dimensões improváveis” (CALDAS, 2007, p. 4).

RESUMO

MACHADO, Ligia Rebelato. **Espanto e encanto – Os objetos singulares de Waltercio Caldas: significações do irreconhecível**. 2022. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

As obras do brasileiro Waltercio Caldas são um convite à desconfiança. Envolto pelo desejo de criar objetos cujo caráter inédito seja capaz de surpreender o olhar, o artista traz à tona um raro instante: aquele que antecipa o objeto ao seu nome. Levando-se em conta o espectador diante do desconhecido, aspecto que garante à obra o momento privilegiado de sobreviver de sua própria energia de aparecer, colocam-se as seguintes questões: do ponto de vista da significação do percebido, o que se oculta na própria energia de aparecer desses objetos? Que possibilidades abrem-se ao observador frente ao desafio de lidar com um processo de elaboração de significações, cuja instauração não se dá a princípio por meio de associações por semelhança entre as formas então apresentadas e as já por ele conhecidas? Na tentativa de se jogar certa luz sobre o tema, a presente pesquisa propõe uma aproximação entre os aspectos velados sob as formas irreconhecíveis desses objetos e o processo de elaboração de significação do percebido compreendido sob a perspectiva da fenomenologia merleau-pontiana, tendo como ponto norteador a ideia de que a semelhança é um fator resultante e não motivante da percepção. Assim, esse recorte fenomenológico parece mostrar-se fértil para se investigar como o fluxo contínuo de expressão criadora, inerente ao fenômeno perceptivo, pode instaurar-se diante de obras que, por resistirem à nomeação, permeiam uma aparente ausência de sentidos. E a partir das singularidades afloradas no corpo do observador em meio a esse processo, e da possibilidade, como apontado por Merleau-Ponty, de se compreender o mundo como um meio através do qual o sujeito possa reencontrar não apenas seu corpo, mas a si próprio, buscar-se-á abrir caminho para a seguinte reflexão: em que medida a ressignificação da realidade proposta por Caldas, ao levar, através da dúvida, as expectativas a dimensões improváveis, poderia colocar o espectador em uma posição ativa no processo de percepção não apenas das coisas que o cercam, mas também de si perante o mundo.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Estética. Fenomenologia.

ABSTRACT

MACHADO, Ligia Rebelato. **Astonishment and delight – The singular objects of Waltercio Caldas: meanings of the unrecognizable.** 2022. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The works of Brazilian Waltercio Caldas are an invitation to distrust. Surrounded by the desire to create objects whose unique character is capable of surprising the eyes, the artist brings up a rare moment: the one that anticipates the object to its name. Taking into account the spectator facing the unknown, aspect that guarantees the work the privileged moment of surviving its own appearance energy, the following questions arise: considering the meanings of all perceived things, what is hidden in these objects' own appearance energy? What possibilities are open to the subject that meet the challenge of dealing with an elaboration meaning process whose establishment, at first, does not take place through associations of similarity between presented forms and those already known by him? In an attempt to shed some light on this theme, this research will propose an approximation between the veiled aspects under these unrecognizable objects forms and the perceptual signifying process understood from the Merleau-Ponty phenomenology perspective, taking as a guiding concept the idea that resemblance is a resultant and not a motivating factor of perception. Thus, this phenomenological approach seems to be fertile to investigate how the continuous flow of creative expression, inherent to perceptive phenomenon, can be established towards works that, by resisting naming, permeate an apparent absence of senses. In addition, considering the singularities that emerge in the observer's body in the midst of this process, and the possibility, as pointed out by Merleau-Ponty, of understanding the world as a means through which the subject can rediscover not only his body but also himself, this research intends to pave the way for the following reflection: to what extent the resignification of reality proposed by Caldas, by leading, through doubt, expectations into improbable dimensions, could place the spectator in an active position regarding the perception process not only of all things that surround him but also of himself towards the world.

Keywords: Contemporary art. Aesthetics. Phenomenology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Objeto de aço	24
Figura 2 – Sem título	27
Figura 3 – Sem título	31
Figura 4 – Maquete I	39
Figura 5 – Condutores de percepção	40
Figura 6 – As sete estrelas do silêncio	40
Figura 7 – Centro da razão primitiva	40
Figura 8 – Pele para Ingres	41
Figura 9 – Rodin / Brancusi	42
Figura 10 – Duplo sem título	44
Figura 11 – Moto perpétuo	47
Figura 12 – Trajeto A, B, C	56

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 PERCEPÇÕES DO IRRECONHECÍVEL	23
2.1 “Objeto de aço”	24
2.1.1 Detalhes da obra	26
2.2 “Sem título”	27
2.2.1 Detalhes da obra	29
2.3 “Sem título”	31
2.3.1 Detalhes da obra	33
3 OS OBJETOS DE WALTERCIO CALDAS: CONTEXTOS E PRETEXTOS	35
3.1 Construção, ilusão e gênese contínua: o objeto antes do nome e a energia do irreconhecível	43
4 A SIGNIFICAÇÃO DAS COISAS: DO INSTANTE ANTERIOR AO JÁ SABIDO AO CORPO COMO EXPRESSÃO CRIADORA	51
4.1 O mundo antes do conhecimento e sua apreensão como paradoxo e mistério ...	51
4.2 Semelhança e memória: significações dadas na organicidade do presente	54
4.3 O campo fenomenal e a significação corporificada	60
4.4 A significação dada no campo transcendental	62
4.4.1 A interrogação posta pela falta: a abertura para a revelação do sujeito que percebe	65
4.4.2 Corpo-sujeito e corpo-objeto: um nó de significações sob a expressão criadora	68
5 EXERCÍCIOS DE LEITURA CRÍTICA	82
5.1 “Objeto de aço”	84
5.2 “Sem título”	87
5.3 “Sem título”	90

5.4 Reflexões complementares	94
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	103
APÊNDICE	107
Entrevista com o artista	107

1 INTRODUÇÃO

A poética do artista brasileiro Waltercio Caldas (1946 –) permeia distintos campos. Manipulando arditamente conceitos relacionados à história da arte, à arquitetura, à literatura e ao teatro, Caldas expõe a um constante estado de fricção questões que estão presentes no cotidiano, porém sob o risco pertinaz de negligenciamento. Temas como o fluxo excessivo de informações visuais na cultura contemporânea, o anestesiamiento perceptivo imposto pelo automatismo do dia a dia, as fronteiras entre o individual e o coletivo, a posição do espectador diante da obra de arte e os liames entre o visível e o possível estão entre as diversas problemáticas exploradas pelo artista.

As possíveis reflexões sensibilizadas através da obra de Caldas vêm à tona por meio de desenhos, fotografias, objetos, instalações e *sites specifics*, trazidos ao aparecimento por um arquiteto cuja origem associa-se a uma falta: “[...] nunca achei que o mundo fosse suficiente para dar suficientes parâmetros para que alguém possa criar alguma coisa, para que alguém possa ter o prazer de ver alguma coisa que nunca viu antes”.¹

No prazer diante do inédito abriga-se uma peculiaridade pelo artista destacada: a aversão que tem à ideia de uma obra completa. Buscando compreender a gênese desse sentimento, Caldas pontua: “Talvez exatamente por esperar um certo espanto que eu mesmo preciso ter para poder produzir. Espanto e encanto. Preciso dessas duas coisas para produzir”.²

Valendo-se da possibilidade propiciada pela arte de “[...] ver a realidade já não tão definitiva como ela se apresenta”³, Caldas cria objetos cujas formas, ao carregarem em sua origem a insuficiência do mundo, são em si o anúncio do que a esse mundo falta. E da fenda aberta por esse desvio da realidade desponta um paradoxo: diante de seus objetos, o artista surpreende-se com algo que não sabia existir, feito por ele próprio.

Desse desalinho emerge um elemento fundante: a dúvida. O objeto artístico torna-se, então, “[...] um motivo fundamental para você duvidar do mundo”⁴, ou ainda, para se desconfiar do invólucro de certezas com o qual a realidade usualmente se reveste ao ser captada pelo olhar; para se levantar a suspeita, portanto, de que na realidade abriga-se uma ilusão.

Entre faltas e dubiedades despontam, portanto, objetos singulares, capazes de desnudar um momento raro: aquele em que o objeto antecipa-se ao seu nome. Segundo Caldas, “Esse

¹ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37'20”) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

primeiro instante em que o objeto ainda não está identificado é o [seu] momento privilegiado. É a hora em que está sobrevivendo da sua própria capacidade de aparecer, da sua própria energia de aparecer”.⁵

Convidado a lidar com esse momento, o espectador depara-se com algo que desafia sua percepção ordinária. Esta, reflexo de um “[...] cotidiano [que] se move no mundo da cultura já conquistada, no mundo do já sabido e adquirido” (TASSINARI, 2004, p. 147), é costumeiramente regida por um automatismo que normatiza associações por semelhança entre as formas que moldam as coisas do mundo e as já conhecidas pelo observador, associações estas que usualmente investem o percebido de significações.

Levando-se em conta um processo de elaboração de significações do percebido permeado pela objetividade imediatista do já sabido, e o instante no qual os objetos de Caldas, nas palavras do artista, resistem à nomeação, a fenda aberta pelo desvio da realidade dá espaço à tensão entre aquilo que se vê e seu significado. É fato que elementos do cotidiano presentes em alguns desses trabalhos, como por exemplo jarras, copos, um aquário, ou até mesmo um casco de tartaruga, apresentam ao espectador formas capazes de estabelecer determinados reconhecimentos. Porém, em muitos casos, a tensão entre matéria sensível e significado apresenta-se de tal modo que formas, cores, materiais e vazios que dão vida às obras podem, ao menos em um primeiro instante, resumir-se à concisão geométrica que intenta denunciar a exiguidade do mundo, ou, ainda, tangenciar uma aparente ausência de sentidos diante do desmantelamento do reconhecível.

Frente a isso, despontam as seguintes problematizações: o que se oculta na própria energia de aparecer dos objetos de Caldas? Do ponto de vista da significação do percebido, que possibilidades abrem-se ao espectador diante dos desafios impostos pelo inominável, uma vez trazido à tona um processo perceptivo cuja elaboração de significações inicia-se por uma forma que não apresenta correspondências diretas com o mundo já conhecido pelo sujeito que a encara?

Na tentativa de se jogar certa luz sobre essas questões, julgamos importante, primeiramente, destacar que o presente estudo não poderia deixar de refletir os atuais questionamentos acerca dos paradigmas que substancialmente moldam o conhecimento e a cultura ocidental como um todo, cujas bases, estabelecidas entre o século XVIII e o início do século XX, firmaram-se sobre uma epistemologia racionalista, positivista e científicista.

⁵ CALDAS, Waltercio. In: PESSOA, Elisa; PESSÔA, Dudu Pessôa. **Waltercio Caldas _ Casa França Brasil**. Vídeo produzido durante a montagem da exposição “Cromática”, em cartaz na Casa França-Brasil em 2012. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-VCP3CAwAso>.

Se na segunda metade do século XX Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961), reivindicando um conhecimento de mundo permeado pela flexibilidade do corpo perceptivo, chamava a atenção para a crítica à ciência apartada do solo sensível das experiências – “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 13) –, atualmente, o questionamento mantém-se através de reflexões como a proposta por Boaventura de Sousa Santos (2018, p. 15): “Contribuirá a ciência para diminuir o fosso crescente na nossa sociedade entre o que se é e o que se aparenta ser, o saber dizer e o saber fazer, entre a teoria e a prática?”.

Compreendendo a importância dessa visão crítica para o fortalecimento de valores que contribuam para uma forma de conhecimento compreendida como mais extensiva, buscaremos dar corpo a um estudo pautado pelo cientificismo a ele característico, uma vez inserido no campo acadêmico, porém não dissociado de elementos por vezes negligenciados, uma vez que deslocam o racional de sua usual posição prioritária. Desse modo, retomando a questão levantada tanto por Merleau-Ponty quanto por Santos, reforça-se a intenção de mantermos esse estudo aberto a aspectos em certa medida mais subjetivos, capazes de conectar a conceitualização teórica a sentidos atrelados a uma prática permeada pela relação sujeito / mundo sensível.

Ademais, em se tratando de uma pesquisa cujo objeto é artístico, e levando-se em conta que o conteúdo aqui trabalhado insere-se na áreas de teoria, história e crítica de arte, apresenta-se relevante a reflexão apresentada pelo crítico de arte Leo Steinberg (1920 – 2011), quando discorre sobre a importância da subjetividade na construção de narrativas que nutrem esses campos:

Não é que a objetividade esteja sempre no lugar errado; mas que a restrição a critérios objetivos simplesmente exclui certos interesses. Como os critérios objetivos são os critérios dados, estamos diante de uma aposta para confinar a pesquisa ao preenchimento de questionários pré-formados. Ao proteger a história da arte de juízos subjetivos, proscrevemos a questão imprevisível na qual o valor e a personalidade [do historiador] possam certamente incluir-se, mas que pertence à arte devido à natureza proteica desta. (STEINBERG, 2008, p. 333)

Nesse sentido, conceitos e métodos empregados em prol do processo investigativo aqui proposto serão desenvolvidos sob as perspectivas acima apresentadas, uma vez que, por meio delas, acreditamos ser possível não apenas desenvolver uma pesquisa no campo da arte que, antes de tudo, respeite os aspectos inerentes à própria arte, como também propiciar aberturas capazes de provocar um “[...] pensamento de ciência – pensamento de sobrevôo, pensamento do objeto em geral – [...] a se colocar num ‘há’ prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível

e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo [...]” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14).

Se a ciência deve habitar o mundo sensível, tal como ocorre na vida e no corpo do sujeito que esse mundo vê, será essa a diretriz para a investigação do processo perceptivo diante do irreconhecível apresentado pelas obras de Caldas. Para tanto, um aspecto relevante merece destaque. Ao falar sobre os elementos que devem fundamentar as pesquisas no campo artístico, João Augusto Frayze-Pereira (2005, p. 58) destaca: “[...] há de se reconhecer o ponto básico do qual qualquer pesquisa deve partir: a obra de arte”.

Compreendendo-se as obras como elemento capaz de conectar mundo sensível, corpo perceptivo, teoria e prática, e levando-se em conta as particularidades, como já apontado, que permeiam a pesquisa no campo da arte, o presente estudo terá como ponto de partida a obra de arte, ou, mais especificamente, as percepções afloradas em práticas dadas a partir de interações entre a pesquisadora e um conjunto particular de objetos criados por Caldas.

Tendo em vista a ampla produção do artista, foram selecionadas para essas práticas obras que apresentam elementos mínimos capazes de apontar para possíveis referencialidades a algo já conhecido, de modo a colocar a pesquisadora frente ao desafio imposto à percepção cotidiana de lidar com a própria energia de aparecer desses objetos, ou ainda, com o instante no qual um objeto antecipa-se ao seu nome. Para a seleção de tais trabalhos, foram utilizados os seguintes critérios: i) predominância de formas cujos aspectos não aludissem a associações diretas com significados preestabelecidos; ii) ausência de título, ou cujo título se resumisse à descrição do (s) material (ais) empregado (s) na obra; iii) ausência de inscrições textuais; iv) ausência de elementos que fizessem referência a associações diretas com significados preestabelecidos com o entorno, como no caso de *site specifics*.

Uma vez definidos os critérios que auxiliaram na seleção das obras quanto aos aspectos estéticos e conceituais considerados importantes para a investigação proposta nessa pesquisa, uma nova triagem foi realizada. Haja vista a importância da experiência *in loco* para o desenvolvimento dessas vivências, foi feito um levantamento dos trabalhos que, dentro dos critérios preestabelecidos, se encontravam na Galeria Raquel Arnaud, representante de Caldas em São Paulo. A partir desses direcionamentos, e diante da impossibilidade da montagem de trabalhos que demandavam condições especiais, chegou-se ao número de três obras. Vale ressaltar que elas foram expostas a pedido da pesquisadora, não estando, portanto, inseridas em contextos particulares de exposições.

Os registros elaborados durante as interações com os três trabalhos serão apresentados no segundo capítulo, denominado “Percepções do irreconhecível”. Comporão também o

capítulo em questão imagens⁶ que apresentam detalhes das obras, visando a uma melhor elucidação dos elementos descritos nos registros.

Em relação às práticas, um aspecto merece destaque. Consciente de que o conhecimento já adquirido durante sua formação no campo da história da arte, relacionado tanto ao artista, quanto à historiografia que o envolve, pudesse induzir a uma interação permeada predominantemente por embasamentos teóricos ou relações estabelecidas de forma objetiva, a pesquisadora buscou manter sob seu horizonte conceitos oriundos da aproximação entre a experiência estética e a psicanalítica.

Tomando-se como base a aproximação da relação terapêutica com o exame de uma obra de arte, Frayze-Pereira, fazendo referência a Jean Starobinski (1920 – 2019), chama a atenção para o fato de que em ambos os casos “[...] há que se ter um primeiro tempo – o tempo da experiência –, segundo o qual o olhar vai ao encontro da realidade sensível que se oferece a ele sem reconhecer nela estruturas fixas” (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 90).

Flertando, ainda, com conceitos da psicanálise, foi tomado de empréstimo para o desenvolvimento das práticas o “princípio da atenção flutuante”, por meio do qual, aproximado ao universo artístico, “[...] o analista vê delinear-se pouco a pouco a insistência de certos temas, organizados pelos recursos literários ou plásticos empregados pelo escritor ou pelo artista” (STAROBINSKI⁷, 1970, p. 282 apud FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 90). A partir dessa perspectiva, Frayze-Pereira (2005, p. 90) destaca: “[...] o que estaria em jogo seria a apreensão de um sentido que, ultrapassando os limites de cada obra (assim como de cada artista particular), emergiria entre esta e o receptor, na forma de articulações insuspeitadas que vão se tornando evidentes gradualmente”.

Buscando, portanto, a realidade sensível oferecida ao olhar, e compreendendo-a como parte de um processo fluido, a pesquisadora, diante das obras, procurou entregar-se a um fluxo constante estabelecido por meio das percepções despertadas em seu corpo, envolto pelas especificidades espaço-temporais peculiares à cada experiência. Tendo em vista esse aspecto, vale ressaltar, ainda, que as práticas⁸ antecederam a entrevista concedida pelo artista à pesquisadora.

Uma vez estabelecidas como ponto de partida essas práticas de percepção, desenvolvidas tendo em vista os pontos elencados, acreditamos que as questões disparadoras apresentadas acima possam ser exploradas de modo que as aproximações às teorias aqui

⁶ Fotos tiradas pela autora durante as interações com as obras.

⁷ STAROBINSKI, Jean. **La relation critique**. Paris: Gallimard, 1970.

⁸ Data da primeira interação: 11/12/20; data da segunda interação: 02/06/21; data da entrevista: 23/06/21.

propostas dêem-se sob meios que não privilegiem abordagens objetivas, facilitando a busca por um alinhamento entre o desenvolvimento da pesquisa como um todo e os valores inerentes à arte. Compreendemos ainda que, a essa maneira, a ciência e a teoria das quais se valerá esse estudo possam apresentar-se como meios através dos quais as “coisas” aqui estudadas não sejam apenas manipuladas, mas também habitadas.

Apresentadas as percepções do irreconhecível diante dos objetos singulares criados por Caldas, serão trabalhados no terceiro capítulo alguns conceitos caros ao artista, que se mostram significativos para a realização desse estudo. Para a apreensão dos referidos conceitos, serão tomados como base relatos apresentados pelo próprio artista, obtidos por meio de entrevistas concedidas tanto à pesquisadora, quanto a jornais, revistas, centros culturais, institutos e museus (nesses últimos casos, o material foi acessado através de arquivos digitais, disponibilizados no site das instituições).

Para o desenvolvimento da primeira parte do capítulo em questão, optamos pelo seguinte percurso: apresentação de experiências pontuais vivenciadas pelo artista, e breve apresentação do contexto no qual Caldas estava inserido no momento em que adentra o universo da arte – contexto este cujos traços já esboçavam o que posteriormente veio a se definir como “arte contemporânea”.

Sobre o recurso retrospectivo, ressalta-se que ele será apresentado com o intuito de se apreender determinados conceitos que se apresentem a partir de uma perspectiva anterior a um olhar moldado pela produção já reconhecida e estabelecida do artista, ou seja, de se aproximar das questões que inquietam o sujeito Waltercio Caldas, e que, por sua vez, impulsionam seu ato criativo. Desse modo, acreditamos que esse recurso alinhe-se aos valores que embasam a pesquisa, e os elementos através dele pontuados contribuam para as reflexões a serem apresentadas na parte final da pesquisa.

Na busca por se investigar os sentimentos de espanto e encanto, essenciais a Caldas, e partindo das ideias de insuficiência do mundo para a criação de algo inédito e de repulsa pela obra completa, servirão de base para o desenvolvimento da segunda parte do terceiro capítulo o exame de três conceitos que, ao nosso ver, são essenciais, e que são destacados pelo o artista ao refletir sobre seu ato criativo: o de construção, que garante à criação seu aparecimento; o de ilusão, atrelado à ideia de criação de algo inédito; e o de gênese contínua, tomado a partir da ideia de significações dadas em um processo em constante transformação.

Levando-se em conta que “[...] é a obra que orienta a atividade do espectador; é a experiência com ela que solicita uma teoria que lhe corresponda” (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 90), uma vez abertas as possibilidades oriundas da inter-relação pesquisadora e obra, e

trabalhados os conceitos que embasam o ato criativo do artista, a presente pesquisa buscará investigar o processo significativo diante do irreconhecível apresentado pelos objetos singulares de Caldas através do diálogo com um campo que, segundo o próprio artista, mostra-se fértil: o da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty⁹.

Se, como já pontuado, no que tange a um âmbito metodológico, a fenomenologia merleau-pontiana mostra-se propícia para traçarmos um percurso que tenha como horizonte uma ciência que se coloque no solo do mundo sensível, ela também se mostra fértil – quando tomada como implicação da obra e dos conceitos apresentados por Caldas –, para que o indeterminado seja compreendido não como ausência, mas como presença, uma vez que, segundo Merleau-Ponty (2004, p. 26): “A visão não é a metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não sua motivação”.

Tomando como base os conceitos apresentados por Merleau-Ponty – que chama a atenção para um fenômeno perceptivo que envereda por entre a surpresa e a admiração diante do mundo –, o processo de significação do percebido será explorado no quarto capítulo a partir do seguinte percurso: o instante no qual o mundo antecipa-se ao já sabido e apresenta-se como paradoxo; o processo significativo dado na organicidade do presente e no corpo presentificado do sujeito; e o processo significativo dado no campo transcendental, em meio ao qual se afloram no sujeito não apenas um estado de expressão criadora em constante gênese, mas também uma consciência de si perante o mundo.

Vale ressaltar que o diálogo entre arte e fenomenologia já foi proposto na década de 1950, época em que ganhou fôlego tanto no meio nacional quanto internacional. E, segundo o crítico de arte Alberto Tassinari (1960 –), das diversas reflexões emergidas do imbricamento entre ambas as áreas, as que abriram à arte uma possibilidade inédita foram justamente as apresentadas por Merleau-Ponty. A importância do filósofo, em especial da obra “Fenomenologia da percepção” (publicada pela primeira vez em 1945), para a arte é destacada pelo crítico:

[...] as análises do sujeito da percepção como sendo o corpo, sua motricidade e sua expressividade, e as do objeto da percepção como sendo o mundo percebido, seu espaço e sua abertura ao outro, em *Fenomenologia da percepção*, instigam artistas e críticos a pensar a arte com conceitos que não possuíam até então. [...] para leitores da *Fenomenologia da percepção* com interesses artísticos aquilo que aí é dito do

⁹ Serão tomados como ponto principal de apoio os conceitos apresentados na obra “Fenomenologia da percepção” (2011). A pesquisa não abarcará ajustes conceituais, relacionados a determinadas terminologias, propostos pelo próprio autor em trabalhos posteriores.

sujeito da percepção passou a valer para o espectador e o que é dito do mundo percebido, para a obra de arte. (TASSINARI, 2004, p. 159, *itálico do autor*)

A aproximação entre arte e fenomenologia é proposta de forma direta pelo filósofo. Aspectos relacionados à música e à dança fazem parte de suas reflexões acerca da percepção. Especificamente em relação às artes visuais, a aproximação é feita através da pintura moderna, sendo o trabalho de Paul Cézanne tema propício para o desenvolvimento do ensaio “A dúvida de Cézanne”, um de seus mais relevantes.

No Brasil, o diálogo entre arte e fenomenologia foi explorado através do olhar do poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (1930 – 2016). Tendo um estreito relacionamento com os artistas do grupo carioca neoconcreto¹⁰, Gullar, ao redigir em 1959 o manifesto do movimento, cita a fenomenologia merleau-pontiana. Fazendo eco a um movimento observado mundialmente, o poeta não apenas aproximava arte e fenomenologia, como também reivindicava uma relação com o mundo menos alicerçada na objetividade. Abaixo, alguns trechos retirados do manifesto:

[...] a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela. [...] só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores.¹¹

[...] a obra de arte [...] é um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que [...] só se dá plenamente à abordagem fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez.¹²

No contexto atual, o enlace entre fenomenologia e arte mostra-se como possibilidade na edificação de um caminho que busque alternativas às questões emergidas na contemporaneidade. À urgência em se questionar paradigmas até então inflexíveis, que já mundialmente afloraram nos anos de 1960 e hoje ganham cada vez mais espessura, soma-se a necessidade de se trazer à tona as singularidades do sujeito, que perdem cada vez mais espaço em meio ao fluxo excessivo de informações visuais e ao anestesiamento perceptivo imposto pelo automatismo do dia a dia, potencializado pelo voraz desenvolvimento tecnológico – pontos também, como já pontuado, questionados por Caldas através de suas obras.

Uma vez trabalhados os conceitos teóricos capazes de explorar o processo de elaboração de significados frente ao percebido, serão apresentados no quinto capítulo três

¹⁰ Grupo que atuou no Rio de Janeiro entre os anos de 1959 e 1962, formado pelos artistas: Amilcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Helio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986).

¹¹ GULLAR et al., Manifesto neoconcreto. *In*: BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999. p. 10.

¹² *Ibid.* p. 10 - 11.

“exercícios de leitura crítica”, que terão como ponto de partida as práticas apresentadas no segundo capítulo. Seguindo a sequência temporal nas quais as percepções do irreconhecível se deram em cada prática, os exercícios em questão desenvolver-se-ão a partir da articulação entre os elementos emergidos nas práticas, os conceitos fenomenológicos e alguns conceitos significativos a Caldas. Por fim, o capítulo será encerrado com um compilamento dos conceitos trabalhados nos três exercícios, apresentados a partir de uma perspectiva geral, somados a reflexões propostas tanto por Caldas, quanto por teóricos e críticos de arte que dialogam com os propósitos da pesquisa como um todo, abrindo caminho, assim, para as considerações finais.

Através desse entrelaçamento, pretendemos – sendo este o objetivo primeiro dessa pesquisa – investigar quão profícua pode mostrar-se a aproximação entre o processo significativo diante do irreconhecível criado por Caldas e o compreendido sob a perspectiva da fenomenologia merleau-pontiana, levando-se em conta dois aspectos: i) a elaboração de significações operada pelo sujeito diante de obras que, ao romperem com o automatismo da percepção habitual, podem permear uma aparente ausência de sentidos; ii) a sinuosidade e a expressão criadora em constante estado de gênese, inerentes ao fenômeno perceptivo.

Como objetivo mais amplo, uma vez compreendido que o fenômeno perceptivo dado no campo transcendental é capaz de aflorar singularidades no corpo que percebe o mundo, envolto por uma expressão criadora em constante estado de gênese, e que esse caminho abre possibilidades para se compreender o mundo como um meio através do qual o sujeito possa reencontrar não apenas seu corpo, mas a si próprio, buscar-se-á abrir caminho para a seguinte reflexão: em que medida a ressignificação da realidade proposta por Caldas, ao abrir, através da dúvida, as expectativas a dimensões improváveis, poderia colocar o espectador em uma posição ativa no processo de percepção não apenas das coisas que o cercam, mas também de si perante o mundo.

Buscando dar corpo a uma análise de caráter qualitativo, reforçamos que a investigação proposta nessa pesquisa parte de práticas experienciadas pela autora, nas quais se situou como espectadora diante das obras de Caldas. Ademais, destacamos a intenção de apresentarmos tanto essas práticas quanto as leituras críticas aqui desenvolvidas não como determinantes de significações, mas sim como sinalizadoras das múltiplas aberturas inerentes ao fenômeno perceptivo, cujo modo de constituição dá-se em meio a uma contínua transitoriedade.

Finalmente, levando-se em conta o tripé “ensino, pesquisa e extensão” no qual se apoia a USP, bem como o vínculo do Programa Interunidades em Estética e História da Arte com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade, acreditamos que o presente estudo – opondo-se a um campo teórico-científico apartado do solo sensível das experiências –, ao propor uma

investigação cujos resultados apontam para uma percepção dada em meio a um fluxo contínuo de expressão criadora e suas possíveis implicações no corpo do sujeito que percebe o mundo, possa contribuir para a organização, ou reorganização, de práticas em um plano mais amplo, já que: “A reconquista de um grau de autonomia criativa num campo particular invoca outras conquistas em outros campos” (GUATTARI, 2012, p. 55).

2 PERCEPÇÕES DO IRRECONHECÍVEL

Enquanto Merleau-Ponty aponta para uma ciência que torne a se colocar no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são na vida, no corpo humano, Waltercio Caldas chama a atenção para uma “ciência popular”. Em seu “Manual da ciência popular” (2007), o curador e crítico de arte Paulo Venâncio Filho apresenta uma explanação sobre o título da obra:

O que vem a ser essa ciência popular, o que formula, quais seus métodos, em que se fundamenta? Talvez estejamos, já de saída, aproximando-a demasiadamente da ciência quando nada dos seus procedimentos o justifica: eles a princípio nada têm de científicos. Serão populares? Corremos o risco de, indagando separadamente, ir a um, voltar a outro, e continuar nada sabendo tanto de um quanto de outro. É ciência popular esse composto, união de polos aparentemente distantes, que se apresenta. (FILHO, 2007, p. 74)

Para se refletir sobre essa possível aproximação, deve-se, primeiramente, colocar em destaque a palavra “popular”. Associada à obra de Caldas, a palavra causa certo incômodo, fazendo despertar em um primeiro instante a seguinte questão: o que esses trabalhos têm de popular? Alguns questionamentos nessa direção são levantados por Filho, trazendo à tona perguntas como: Os trabalhos seriam populares por que, à primeira vista, “[...] nada fazem permanecer, ações puramente de passagem [...]” (FILHO, 2007, p. 74) e, por isso, não poderiam ser científicos? Ou ainda, seriam populares por que seus procedimentos escapam a qualquer compreensão científica?

Se, como destaca Merleau-Ponty, é na experiência do corpo atual que o pensamento de ciência é capaz de habitar as coisas, e levando-se em conta a ideia de que os trabalhos de Caldas, segundo Filho, são portadores de uma ciência popular, ou ainda, que vão no popular construindo sua ciência, foi desse construir que se nutriu o exercício de percepções do irreconhecível, apresentado a seguir, tendo em vista a possibilidade de as obras de Caldas serem populares à medida que são experienciadas pelo sujeito que as encara.

2.1 “Objeto de aço”

Figura 1 - Objeto de aço. Aço inox. 30 x 3 cm de diâmetro. 1978.



Fonte: Site do artista

A densidade do corpo da obra garante-lhe uma distinção: do espaço ele se destaca claramente, e dessa diferenciação uma forma se delinea. Nenhuma estrutura indica que seu lugar não é o mesmo de quem a olha. Seu tamanho parece comunicar um desejo secreto de fazer parte do cotidiano, como um objeto que se entrega ao manuseio em prol de uma utilidade. O que restou da percepção habituada ao molde da objetividade cotidiana recua diante da impossibilidade de encaixar o objeto no mundo racional. Mas este parece já impingir ao objeto uma sutil dose de desprezo, o mesmo das quais usualmente investem-se as coisas inúteis.

Seu tamanho, somado à sutileza das formas, concede-lhe uma certa fragilidade. Mas sua frágil pequenez dá morada também à hostilidade, oculta sob indubitáveis pontas. Sua fragilidade passa a ter a veracidade de uma ilusão. Ao mesmo tempo em que perfuram delicadamente o espaço em um ponto mínimo, as pontas são a concentração mínima de sua matéria. Espaço e obra tocam-se em seus mínimos.

Do aço inox polido desponta o ideal da pureza na impureza da materialidade. Os reflexos que desse estado emanam seguem o contorno da forma curva, desdobrando-se em múltiplas linhas que passam a compor a concretude de seu corpo. O objeto é agora o fundo sobre o qual se vê uma ilusória rugosidade, espelhada em uma de suas partes. Essa rugosidade,

respeitando a clareza da peça, apresenta-se através de camadas bem delineadas, que proporcionam um movimento centrípeto. Sua forma exterior penetra cada vez mais seu interior. A latência orgânica que ali pulsa leva a um ponto no qual se concentra a gênese do mundo.

As mesmas camadas que conduzem o olhar ao centro do corpo da obra conduzem-no à sua extremidade. Um movimento entre avessos, que leva seu exterior ao seu interior e seu interior ao seu exterior, se estabelece. A ideia do avesso intensifica um outro movimento, que não se vê, mas se mostra por sua iminência. Da parte cônica e linear desdobrou-se a parte curva e orgânica, ou da curva e orgânica desdobrou-se a cônica e linear? Contrários expostos, como uma luva que se põe ao avesso. Duas partes que na verdade são uma. Aversos de um mesmo corpo.

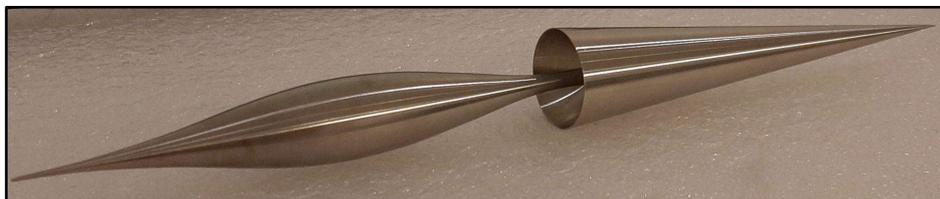
Traços que cada uma das partes guarda em si denunciam que ambas são um só corpo. A forma interior da parte cônica conserva a circularidade da parte curva. Esta preserva a circularidade que habita o centro da parte cônica. Da pequena circunferência origina-se a parte curva. Na pequena circunferência, a parte curva penetra a cônica. As pontas são hostis; o movimento, suave. As sensações de dor e prazer entregam-se à intensidade daquilo que não se vê. A organicidade torna-se mais potente.

As formas que dão vida à parte curva estabelecem uma conexão íntima entre corpo-sujeito e corpo-obra, aproximados por índices que, em seu estado elementar, sustentam o que há de comum entre imagens que se mostram distintas a um olhar desatento. Sob a agudeza de seu ponto mínimo oculta-se a dor, e também toda a potencialidade que pode se concentrar em um único ponto. Vestígios de prazer pairam, mais fortes.

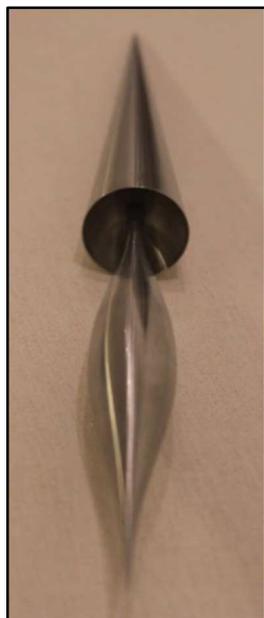
A parte cônica não parece ter a potencialidade que a curva tem. Talvez a sua imparcialidade tenha a mesma duração dos micro-tempos que então já agiram sobre os sentidos, despertados no fluxo de inconstâncias que permeou cada deslocamento ocular. O que ali se oculta repousa em um estado de porvir.

O olhar retoma o todo da forma. Da fragilidade apresentada inicialmente pouco restou. O desdém atribuído à sua aparente inutilidade dá lugar a um encanto, que surge de sua ousadia de, ao invadir o cotidiano, expor a fragilidade deste diante da impossibilidade, sob sua inabalável racionalidade, de dar conta de algo; ousadia de usar esse cotidiano para legitimar a sua liberdade de nada ser. Livre e ímpia, agora é ela quem sutilmente cobre o mundo com o véu do desprezo. Todo esse deleite tem ela, apenas ela, o privilégio de experimentar. Agora ela é maior do que qualquer um que ouse encará-la.

2.1.1 Detalhes da obra



Produção da autora.



Produção da autora.



Produção da autora.

2.2 “Sem título”

Figura 2 - Sem título. Bronze, vidro e tinta acrílica. 70 x 55 x 20 cm. 1986.



Fonte: Site do artista

O olhar depara-se com uma imagem que não oferece à percepção o conforto de um significado. Ele então percorre os elementos que prontamente se apresentam. Nesse curso, dois aspectos destacam-se: nitidez e opacidade. Uma marca gráfica turva impõe um constante esforço ocular em busca de foco. Diante da impossibilidade, o esforço encontra alívio ao repousar sobre a clareza que reluz da base.

Do movimento ao redor da obra, novos ângulos revelam detalhes antes ocultos. Estes emprestam ao objeto um caráter técnico, sob o qual elementos reúnem-se através de um construir objetivo. Duas placas de vidro dispõem-se paralelamente. A frontal tem sua materialidade envolta pela turbidez originária de seu acabamento fosco. A posterior, sobre a qual a marca circular apresenta-se, mantém a transparência natural do material. Vista por

ângulos limitados pela pouca distância entre as placas, a marca tem seu traçado nítido, porém irregular. O intervalo entre suas extremidades, somado à irregularidade, contribui para um aspecto de inacabamento. Os vidros mantêm-se eretos por meio de um meticuloso encaixe em quatro hastes, com cerca de quinze centímetros de altura, que abraçam suas extremidades inferiores. Cada uma dessas hastes fixa-se em uma base através de quatro pequenos parafusos. Hastes e base são feitas de bronze.

Retomando-se a visão geral da obra, a união de distintos componentes traz ao aparecimento um objeto que apresenta uma unidade em harmonia, uma forma singular, envolta por uma atmosfera provocativa: um objeto, antes de tudo, artístico, imponente por sua perfeição, cujo corpo constitui-se de elementos ordinários. Em um mesmo objeto, concentra-se um estado de flutuação entre dois fazeres: um que o categoriza como obra artística, e um que o aproxima de qualquer objeto construído para atender a uma funcionalidade específica.

Os olhos voltam-se novamente para os detalhes. Elementos associados a uma arte tradicional tangenciam sutilmente esse objeto artístico contemporâneo. A irregularidade e o inacabamento da marca insinuam uma ação manual, executada em um artefato cuja verticalidade faz alusão a uma pintura. O bronze instituinte da base faz despontar uma associação aos bustos, que para atenderem aos seus propósitos exigem um material que garanta a mais clara representação do representado. Mas aqui, à função de representação nítida do mundo não resta alternativa senão contentar-se com o mero reflexo assegurado pelo brilho originário do material. A ideia do busto de bronze reforça não o que o objeto fitado pelos olhos é, mas aquilo que ele não é.

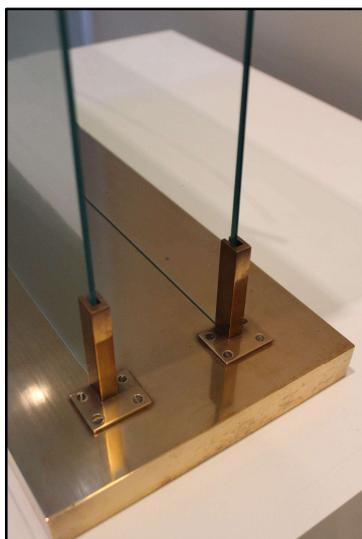
Distante da obra, horas depois, uma ligeira dor de cabeça (talvez oriunda do esforço ótico anterior) faz-se sentir. O corpo toma, então, consciência dele próprio. Reagindo à dor os olhos fecham-se, e passam a enxergar o avesso escuro da visão. Ali flutuam as costumeiras marcas gráficas circulares que pairam em algum lugar da retina quando os olhos fixam um foco de luz e, repentinamente, miram outro ponto, ou fecham-se. A surpresa é o elemento conector entre as marcas da memória e da obra, revelando a intensidade com que esse traço da obra estampou-se no corpo que a apreendeu. Ambas as marcas já não são mais o que outrora foram.

Em nova interação, a obra, através da marca, fita os olhos que a fitam. Corpo-sujeito e corpo-obra tornam-se cúmplices, pois a marca é, agora, um elemento que já pertencera ao corpo que a encara. A provocação antes concernente apenas à obra estende-se sobre a relação entre os dois corpos. A marca turva e o corpo que a encara penetram-se, como se de transparências fossem feitos. Paradoxalmente, o desconhecido apresenta-se tão familiar.

Os olhos retomam os detalhes da marca, vista sob o vidro fosco. O incômodo do desfoque faz o corpo mover-se. Um novo aspecto então emerge: as extremidades da linha que dá forma à marca, vistas de um determinado ângulo, parecem desfiar-se, assim como o fio de lã que, antes do desmanchar, parecia apenas um. Desse movimento, emerge uma surpresa: o desmanchar da linha desvela uma imagem que, mesmo envolta em turbidez, traz a referência do delinear de um olho com delicados cílios. Os fios desprendidos da espessura da linha reduzem o intervalo que garante a intocabilidade das duas extremidades. A distância diminui, mantendo-se. Assim intensifica-se um eterno estado de iminência sustentado por uma ilusão que da delicadeza se apraz. O gesto inacabado e a nitidez que falta deixam no ar vestígios de um eterno porvir. A cor da provocação intensifica-se.

O murmúrio que soa desse fluxo parece intenso demais diante de algo que, através de uma imagem que a nada se assemelha, flerta com o silêncio. Os sussurros então cessam, e os olhos voltam a mirar a figura como um todo. Agora, a forma é pura ótica, limpa e densa. Em um primeiro instante, o pensamento frui de um certo alívio garantido pelo silêncio. E, então, a existência de um lugar tão raramente acessado explicita-se: aquele que abriga o silêncio do qual costumeiramente se desvia; com o qual não se sabe lidar; sob o qual se oculta aquilo que foi abafado pelos ruídos da vida. O desconhecido passa então a se apresentar demasiadamente familiar.

2.2.1 Detalhes da obra



Produção da autora.



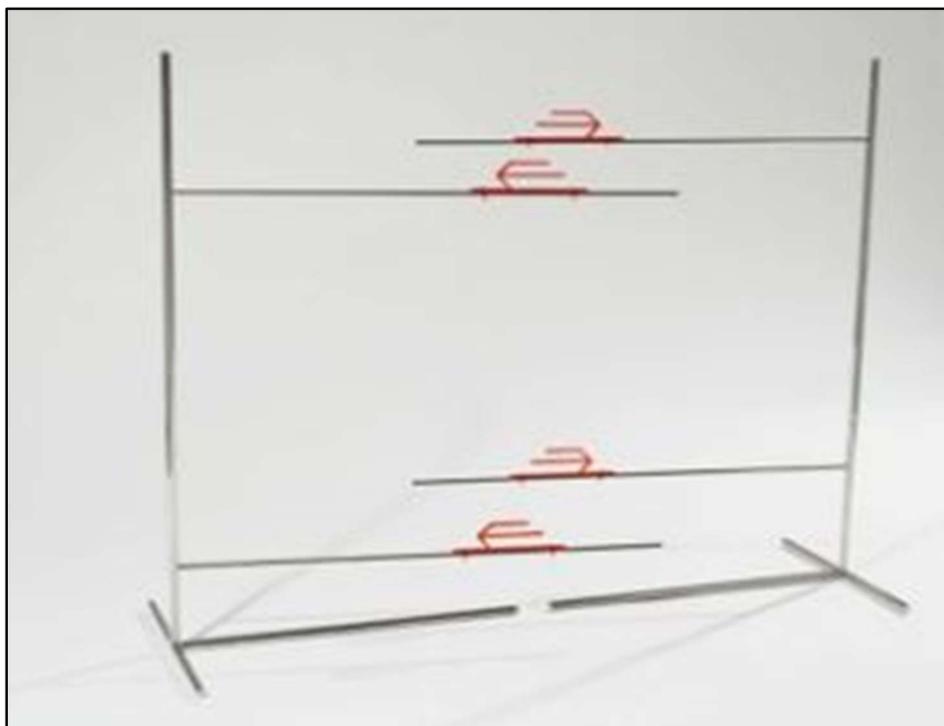
Produção da autora.



Produção da autora.

2.3 “Sem título”

Figura 3 - Sem título. Aço inoxidável polido e acrílico. 86 x 110 x 46 cm. 2013.



Fonte: Site do artista

Hastes cilíndricas de aço inoxidável polido delineiam o corpo da obra. A persistência do vazio mantido pela distância entre as bases sinaliza que a obra constitui-se pelo conjunto de duas partes. Acima das hastes que compõem as bases dispõem-se horizontalmente outras quatro. Duas grandes hastes verticais, conectadas à base, sustentam as horizontais. Sutis angulações fazem das hastes superiores horizontais marcadoras de invisíveis planos paralelos. Sobre elas formas vermelhas travestidas de setas conectam-se, suaves em suas transparências, através de um delicado amarrar de linhas, revelando o fazer manual do artista. Estas, também vermelhas, brincam com a rigidez retilínea da obra. As formas acopladas destacam-se não apenas pela cor e pelo modo “rústico” com que se unem ao corpo de uma obra cujas partes conectam-se sem deixar vestígios claros, mas também pelo aspecto ríspido dado por suas bordas, que formam pequenos ângulos de noventa graus. Envoltas pelo que se abriga nas lembranças do vermelho, elas inculcem às hastes o poder de violenta perfuração.

Essas formas ajuntadas incomodam. Elas destacam-se do todo com certa rudeza; elas levantam dúvidas que se misturam à ausência de um sentido que as justifique ali; setas que

impõem aos olhos direções perdidas entre aleatoriedades desinteressadas. Os olhos voltam-se para o todo, tomado por incômodo. Fitando a seta, eles seguem para a direção apontada. Mas a fluidez é interrompida pela haste vertical. Então buscam o sentido oposto, mas uma nova interrupção frustra a tentativa de estabelecer o ainda premente desejo de fluxo: a haste horizontal desfaz-se em sua incompletude. A distância que a obra impõe a quem a observa parece intransponível.

Em nova interação, o desafio que emana da forma soma-se a um resquício de derrota, oriundo da experiência anterior. O olhar audazmente encara a obra. O que antes apresentou-se como um corpo composto por duas partes, agora mostra-se como uma unidade, de modo que as hastes verticais anunciam um plano sobre o qual, como em uma tela, algo se apresentará.

Os invisíveis planos paralelos marcados pelas hastes horizontais insinuam-se mais claramente, através dos quais distintas profundidades estabelecem-se. Subitamente, uma paisagem começa a despontar no interior desse quadrante ilusório. A reta então formada pela haste apresenta traços de um horizonte, e sobre ela um elemento longínquo, agora desprendido da ideia de uma seta, apoia-se. Sobre a linha que marca o plano ilusório mais próximo, outro elemento também se apoia. As luzes do espaço refletem-se nas hastes, sobre as quais fervilham, conforme o corpo se movimenta, pequenos pontos reluzentes. Nessa paisagem, as formas vermelhas agora parecem vestígios de algo que longe flutua sobre uma ampla superfície, cujas irregularidades produzidas pelo constante movimento fazem explodir aqueles milhares de pequenos pontos que cintilam sob os raios de uma intensa luz.

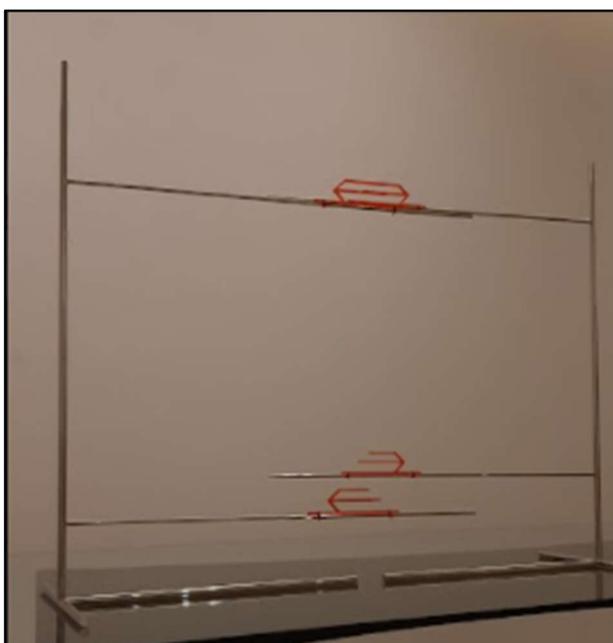
A magia desse aparecimento é encorajadora, e convida o corpo a movimentar-se ao redor da obra. Os olhos posicionam-se de modo que as hastes horizontais mais próximas se sobreponham. O corpo busca a posição exata na qual se apresenta à visão uma imagem formada pelo encontro das partes abertas das estruturas vermelhas. Surge, então, um único elemento, que se faz ver através de uma volumetria estabelecida pelas linhas que o delineiam. Esse novo ângulo presenteia o olhar com uma pequena caixa. Pequenas caixas ali estão, como as muitas criadas por Caldas, capazes de guardar o abismo onde tudo cabe. Com o movimento do corpo, a caixa expande-se horizontalmente, até que o elemento único se desfaz e as partes voltam a ser setas, apontando para uma direção não mais aleatória, mas para a qual deslizam nessa linha do horizonte imaginária.

O olhar retoma novamente o todo da obra, e segue rumo ao mesmo alinhamento nas hastes superiores. A linha do horizonte que ali desponta alude às altas linhas do horizonte tão

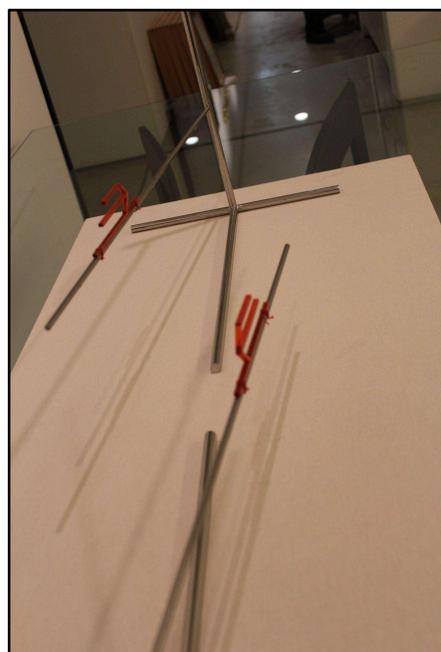
comuns nas obras renascentistas. Os movimentos constantes que transbordam dessa paisagem, originados de incompletudes, dissoluções e rearranjos, encantam o olhar. É como estar diante da *Maiastra*, de Brancusi, cuja forma única inclui todas as variações possíveis do animal.

Sobre a superfície na qual a obra está apoiada, as sombras retilíneas continuam a brincadeira de fazer e desfazer formas que se constituem em meio à mescla de imaterialidade e materialidade. Mais uma vez, o olhar volta-se para o todo. O resquício de derrota que então emanara da forma agora cede lugar a um saboroso gosto de vitória.

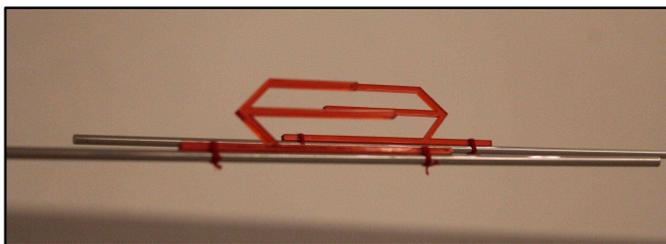
2.3.1 Detalhes da obra



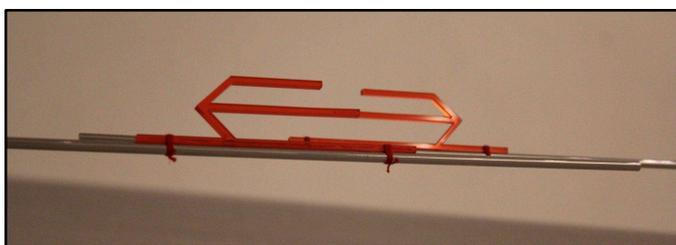
Produção da autora.



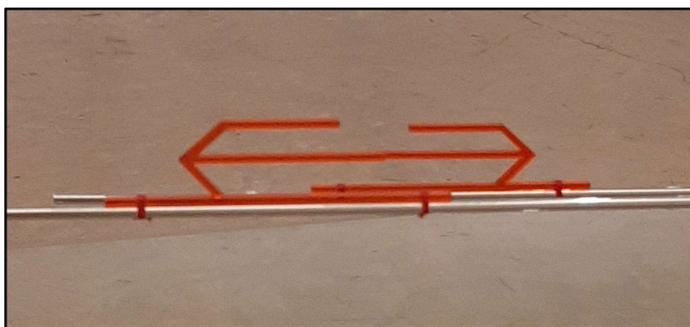
Produção da autora.



Produção da autora.



Produção da autora.



Produção da autora.

3 OS OBJETOS DE WALTERCIO CALDAS: CONTEXTOS E PRETEXTOS

O construir meticuloso com que Caldas arranja os elementos que dão corpo às suas obras traz ao aparecimento grandes e pequenas ilusões. Estas instituem-se pelos detalhes, capazes de desvelar tudo aquilo que se abriga nas lacunas inerentes ao próprio “arranjar”. Aquelas dão-se no próprio aparecimento de objetos nunca antes vistos. Ao falar sobre seus objetos, o artista afirma: “[Eles] não são, definitivamente, encontráveis, e só é possível construí-los quando acreditamos na capacidade inicial que têm de aparecer” (CALDAS, 2007, p. 4).

Dessa crença, dão-se ao aparecimento objetos que parecem querer driblar a realidade, mas que acabam abrindo-a para a ilusão a ela inerente. Como pontuado pelo artista, a realidade, imbuída de certezas, “[...] ela sim [estaria] driblando a ilusão, porque tentaria nos mostrar que é uma certeza real”.¹³ Entre construção e ilusão, abrem-se possibilidades para a gênese contínua. Elementos significativamente presentes no exercício de percepções do irreconhecível, construção, ilusão e gênese contínua permeiam os gestos do ainda menino Waltercio Caldas Júnior, filho de Diva Fialho Caldas e de Waltercio Caldas, nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1946: “Eu comecei muito cedo a fazer muitas coisas com as mãos. Eu construía objetinhos, fazia coisinhas. Com 5, 6 anos, pegava lata de goiabada e fazia coisas, com alfinetes, pedaços de madeira”.¹⁴

Em entrevista concedida a Thiago Honório em 2004, Caldas é questionado sobre a presença de uma “matriz-constitutiva” em sua obra. Enquanto o aspecto construtivo talvez em seu estado mais elementar, aquele inerente à brincadeira, dava materialidade à imaginação do menino, a atmosfera que pairava no cenário cultural brasileiro na década de 1950, permeada, nas palavras do artista, por uma “questão construtiva”¹⁵, também contribuía para a formação dessa matriz.

Frente ao desenvolvimentismo econômico originário no contexto mundial definido pelo pós-segunda-guerra, viu-se despontar no Brasil, em paralelo a um movimento notado na América Latina como um todo, uma expressiva urbanização e industrialização. Envoltos por um discurso de renovação e modernização, não apenas os setores econômicos e sociais transformaram-se, mas também o cultural.

¹³ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37’20”) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ CALDAS, Waltercio. In: HONÓRIO, Thiago. Meio-ato / Entrevista com Waltercio Caldas. **Revista ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 8, 2006, p. 24.

Sobre a “vocação construtiva”¹⁶ observada no Brasil entre as décadas de 1940 e 1950 discorre o crítico e historiador da arte Frederico Morais (1936 –), destacando a conexão entre o desenvolvimentismo nos planos econômico e social e as ideologias construtivas no plano cultural:

Ao rápido crescimento e modernização das grandes cidades corresponde também a ambição de nossa burguesia de superar a condição, como país, de mero exportador de matérias-primas, de país agroexportador. Este esforço modernizador e o crescimento demográfico das cidades vão gerar novas formas culturais – da bossa-nova ao concretismo, iniciando a revisão da obra daqueles artistas, como Portinari e de Di Cavalcanti, que representam o estágio anterior: uma estrutura patriarcal e agrária. (MORAIS, 1979, p. 88-89)

Nesse contexto, Caldas cita dois símbolos de modernização cujas dimensões plásticas, em suas palavras, impactantes, contribuíram para a formação de uma “memória construtiva”¹⁷: a réplica em tamanho natural do avião 14 Bis, vista aos oito anos de idade em uma visita ao saguão do Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, e a construção de Brasília, ocorrida entre 1956 e 1960. Sobre essas experiências, o artista destaca: “[...] elas me atenderam numa exigência de espanto, e esse espanto teve uma sequela até hoje. Até hoje me surpreende o 14 Bis, até hoje me surpreende a modernidade que nós nos atrevemos a fundar com Brasília e não conseguimos”.¹⁸

Sobre a experiência diante da réplica do 14 Bis, Caldas destaca:

14 Bis é um objeto inaugural. A gente não sabia o que era um avião na época. A gente sabia que ele estava fazendo alguma coisa que inventava a ideia de voo. O que me espantou no 14 Bis foi exatamente a ideia de voo estar tão diferente da ideia de pássaro. Porque o modelo que se tinha para voar, durante muitos anos, foi o homem com asas. E de repente chega uma pessoa e diz: não é de asa que a gente precisa. A gente precisa de cubos, de madeira, pano, motor. E a metáfora do homem voador se desfaz naquele objeto. Ele se constrói como possibilidade, apesar de não ser o homem com asas.¹⁹

Na distância entre a ideia do voo associado a asas – ou seja, de uma ideia fundada na mimetização do voo –, e a materialização de um voar possibilitado pela reunião de elementos até então inesperados para a realização de tal ação abrigou-se a surpresa, que, como componente de uma memória trazida para o presente, foi capaz de sensibilizar Caldas para a seguinte questão: “[...] o homem só foi capaz de voar quando percebeu que ele não poderia mimetizar o

¹⁶ Expressão utilizada por Frederico Morais para dar nome a um dos capítulos que compõem a obra citada.

¹⁷ CALDAS, Waltercio. *In*: HONÓRIO, Thiago. Meio-ato / Entrevista com Waltercio Caldas. **Revista ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 8, 2006, p. 24.

¹⁸ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37’20’’) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

¹⁹ *Ibid.*

voo, mas criar uma possibilidade ‘voável’. Na arte tem um pouco disso, você não pode mimetizá-la, você tem sempre que criá-la, ou ela não existe”.²⁰

O repertório construtivo, alimentado pela surpresa que desponta das possibilidades despegadas da mímese, começa a materializar-se como um fazer artístico no mesmo momento em que Caldas adentra esse meio como espectador. No início dos anos de 1960, circulava por algumas galerias da cidade, que começaram a surgir na década anterior em meio a uma necessidade de espaços que acolhessem a arte moderna. Em 1963, passou a frequentar o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, palco, à época, dos movimentos que simbolizavam a vanguarda da arte nacional, abrigando exposições e manifestações artísticas de grupos como dos concretos²¹ e neoconcretos. No museu, teve aulas com Ivan Serpa (1923 – 1973), cujo envolvimento no movimento de renovação da linguagem nas artes plásticas notado à época – reflexo do já apontado particular cenário sócio-cultural – fora fundamental.

Para se compreender o papel de Serpa nesse cenário de inovação da linguagem artística, Ferreira Gullar (1999, p. 232) pontua: “O meio era hostil a essas ideias mas, de início, dois jovens pintores de talento evidente decidiram-se a romper com a linguagem figurativa para experimentar no campo novo: Ivan Serpa e Almir Mavignier”.

Enquanto Serpa foi responsável pela formação, em 1953, do Grupo Frente²² – do qual saíram alguns artistas que, anos depois, formaram do grupo dos neoconcretos –, e pelo Ateliê Livre de Pintura, sediado no museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Almir Mavignier (1925 – 2018) monitorava os ateliês de pintura e de modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional, organizada pela psiquiatra Nise da Silveira (1905 – 1999) em 1946, no Centro Psiquiátrico Pedro II (RJ). Serpa visitava constantemente o Museu de Imagens do Inconsciente, criado em 1952 a partir da abundante produção dos ateliês monitorados por Mavignier. Na instituição, teve contato com pinturas como as do paciente Carlos Pertuis (1910 – 1977), através das quais a liberdade do gesto materializava-se por meio de formas geométricas.

Próximo a Serpa e Mavignier, o crítico de arte Mário Pedrosa (1900 – 1981) teve igualmente papel fundamental no cenário de renovação artística. No texto “Arte e revolução”,

²⁰ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37’20”) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

²¹ O grupo de arte concreta brasileira, presente no início dos anos 1950, foi composto por Aluísio Carvão (1920 – 2001), Franz Weissmann (1911 – 2005), Geraldo de Barros (1923 – 1998), Hércules Barsotti (1914 – 2010), Ivan Serpa, Lygia Pape (1927 – 2004), Luiz Sacilotto (1924 – 2003), Waldemar Cordeiro (1925 – 1973), Willys de Castro (1926 – 1988), entre outros. Após dissolução, alguns desses artistas deram origem ao grupo dos neoconcretos, já especificado em nota anterior.

²² Grupo formado por Abraham Palatnik (1928 – 2020), Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Hélio Oiticica (1937 – 1980), Lygia Clark (1920 – 1988), Lygia Pape, entre outros.

publicado em 1967, o teórico, para além da defesa da arte abstrata, reflete sobre a possibilidade de a arte ser compreendida como um meio de se

[...] ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção. [...] um esforço para transcender a visão convencional, isto é, tornar o homem de hoje, e sobretudo o de amanhã, capaz de abarcar pela imaginação, de conceber plasticamente o mundo fabuloso que a técnica e a ciência moderna vão devassando diariamente. (PEDROSA, 1986, p. 247)

Esses e outros artistas respondiam, como já apontado, às novas necessidades decorrentes dos valores construtivos refletidos em diversos campos, inclusive no das artes. Nessa circunstância, “[...] a arte [...] adquire o sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade” (MORAIS, 1979, p. 78-79). Não por acaso, uma das principais referências aos artistas brasileiros em busca da renovação foi uma produção igualmente envolta em um ambiente de construção de uma nova realidade e novas ideologias: o construtivismo russo, que emerge em meio às revoluções sociais e políticas impulsionadas pela Revolução de 1917. Outros centros, contudo, serviram como base para uma renovação da linguagem artística no Brasil. Alemanha, Suíça e Holanda, cuja arte construtivista deu ênfase, sobretudo, “[...] aos aspectos formais, ao emprego de materiais industriais, à qualidade de execução” (MORAIS, 1979, p. 85), tiveram papel relevante na busca por uma reformulação estética nas artes como um todo.

Tendo em vista os distintos contextos nos quais surgiram, esses dois polos, embora impulsionados pelo mesmo desejo de transformação, foram permeados por diferentes valores, sendo o construtivismo russo mais “ideológico”, e o suíço-alemão-holandês marcado por um maior formalismo: “[...] o construtivismo soviético desloca a questão central das tendências construtivas ocidentais: esta passa da estética para a política, da organização estética do ambiente para a construção política e ideológica de uma nova sociedade” (BRITO, 1999, p. 23).

Considerando-se esse aspecto, essas distintas concepções foram mais acolhidas ou rejeitadas no Brasil tendo em vista as particularidades das cidades que a elas recorreram. Sobre essa questão, Morais (1979, p. 89) afirma:

Me parece sintomático, no caso brasileiro, que São Paulo – representando, no Brasil, um estágio industrial mais avançado – vinculou-se de preferência ao concretismo suíço-alemão-holandês, enquanto o Rio – menos industrializado, porém mais lúcido e criativo – mostrou-se mais sensível ao construtivismo russo.

Esses movimentos, sendo permeados por aspectos que lhes conferem uma maior subjetividade ou uma maior objetividade, carregam um elemento comum: “[...] a antevisão, ou mais do que isso, a função de uma nova arte, um novo ser. Construção” (MORAIS, 1979, p. 87). Assim, de forma sumária:

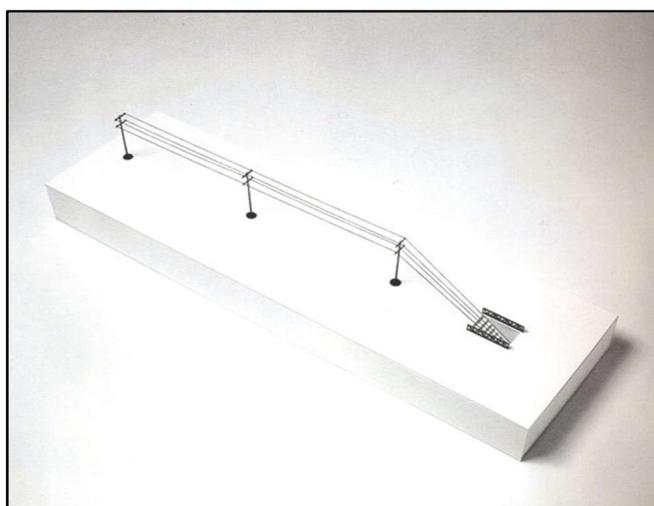
O artista construtivo sonha de olhos abertos, quer esculpir o futuro no presente. O gesto construtivo é um gesto fundador de mundos. Gesto primeiro, aberto ao futuro.

Não se trata, portanto, de copiar ou imitar o existente, o já gasto e, portanto, imperfeito; mas de inventar, de fazer surgir um mundo novo [...]. (MORAIS, 1979, p. 87)

Atravessado, portanto, pelas questões que se afluíram diante da criação de uma possibilidade “voável”, envolta pela ideia de um gesto fundador de mundos, e imbuído de um modo particular de lidar com a geometria – “Nós procurávamos entender como funcionava a questão da geometria, tentando encontrar, digamos, um partido sensível para essa situação”²³ – , Caldas, buscando responder às proposições com as quais se deparava como espectador, começa a vislumbrar seu papel como artista.

Seus primeiros objetos, criados em caráter amador, são expostos no Diretório Acadêmico do curso de filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Com a criação, em 1967, de pequenas maquetes em papel cartão, o artista entrelaça com sutileza a objetividade dos projetos de aspecto arquitetônico e alguns elementos subjetivos, através de um gesto que manipula as formas com um certo humor e um aparente mistério (Figura 4). Em 1969, com a criação do objeto denominado “Condutores de percepção” (Figura 5), uma linguagem própria, sem abdicar do humor e do mistério, firma-se, passando a permear sua produção como um todo. À semelhança de “Condutores de percepção”, Caldas cria novos “objetos-caixas”, por ele denominados “urnas”, como “As 7 estrelas do silêncio” (Figura 6) e “Centro de razão primitiva” (Figura 7).

Figura 4 - Maquete I. Plástico, fio e cartão. 18 x 73 x 22 cm. 1967. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Fonte: Site do artista

²³ CALDAS, Waltercio. Waltercio Caldas. In: ARTDIVISIONBRASIL. Revista Claves de arte. **Waltercio Caldas**. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tdq-xj6sdHo>> autoplay= 1 & rel= 0 & enablejsapi= 1 & playerapiid=ytplyer>.

Figura 5 - Condutores de percepção. Vidro e prata em caixa revestida de veludo. 6 x 40 x 15 cm. 1969. Coleção Luciana e Luiz Antonio Almeida Braga, Rio de Janeiro.



Fonte: Site do artista

Figura 6 - As sete estrelas do silêncio. Aço cromado em caixa revestida de veludo. 3,5 x 30 x 25 cm. 1970. Coleção Gilberto Chateaubriand. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Fonte: Site do artista

Figura 7 - Centro da razão primitiva. Agulhas de ouro em caixa revestida de veludo. 30 x 10 x 10 cm. 1970. Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro.



Fonte: Site do artista

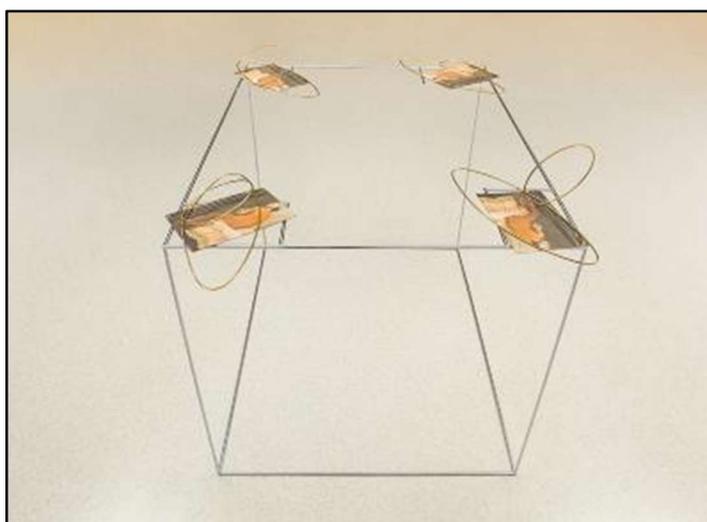
Compreendida a partir das características associadas à arte que, a partir de algum momento da década de 1960, começa a se diferenciar do complexo de práticas observado desde, aproximadamente, 1880 – aspecto que, segundo o filósofo e crítico de arte Arthur Danto (1924 – 2013), reflete menos uma distinção temporal, e mais uma distinção de estruturas de produção – a obra de Caldas espelha claramente um atributo, destacado pelo crítico: “É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar” (DANTO, 2006, p. 7).

Sobre as referências presentes em seu trabalho, sejam as resgatadas de tempos mais remotos da história da arte, as associadas aos movimentos vanguardistas do início do século XX, ou as então presenciadas já no contexto do contemporâneo, Caldas chama a atenção para o seguinte fato:

Procuo o fluxo produzido por uma quantidade finita de significados. Considero a arte um fluxo, um rio que cada artista faz movimentar um pouco. Por outro lado, vejo a história da arte como uma matéria contínua, resultado desse fluxo. [...] Minha intenção ao utilizar a história da arte como matéria plástica é dar crédito a esse fluxo”.²⁴

Operada e transformada por Caldas, a arte do passado apresenta-se como mais um elemento a constituir, sutil ou literalmente, seus objetos. Obras como “Pele para Ingres” (Figura 8) e “Rodin / Brancusi” (Figura 9) são apenas alguns dos exemplos que ilustram como a história da arte passa a compor a matéria plástica dos trabalhos do artista.

Figura 8 - Pele para Ingres. Aço inox, metal dourado e fotocópia em cores sobre papel. 108,5 cm x 142 cm x 114 cm. 1998. Acervo MAC-USP.



Fonte: Site do artista

²⁴ CALDAS, Waltercio. In: HONÓRIO, Thiago. Meio-ato / Entrevista com Waltercio Caldas. **Revista ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 8, 2006, p. 20.

Figura 9 - Rodin / Brancusi. Acrílico moldado. 59 cm x 55 cm x 48 cm. 1997. Coleção particular.



Fonte: Site do artista

Mas se a história da arte e o fluxo dela originário apresentam-se como elementos constitutivos das obras, Caldas chama a atenção para um aspecto:

Eu, como artista brasileiro, vivi e vivo, especialmente naquela época [entre os anos de 1960 e 1970], na tentativa de administrar essa quantidade de possibilidades sem privilegiar nenhuma. Eu já fui chamado de futurista, dadaísta, surrealista, de minimalista. [...]. Isso só é suficiente para quem achar que é suficiente. Mas não é.²⁵

Compreendendo a arte como “[...] uma possibilidade, apesar dos ‘ismos’, que se atualizam”²⁶, os elementos histórico-artísticos, quando trazidos para o presente, expõem uma abertura entre aquilo que foram em seus contextos originários e aquilo que podem vir a ser em novos contextos. Imersa nessa distância, a quantidade finita de significados abre-se para um alargamento, alimentado por sentidos inéditos. E estes, por sua vez, alimentam o fluxo da arte.

Se a possibilidade de alargamento dá-se no âmbito dos sentidos, o mesmo ocorre no da forma. Beneficiando-se da distância entre o voo do homem pássaro e o voo do 14 Bis o construir traz ao aparecimento um objeto inaugural. Imerso no fluxo da arte, Caldas, ao trazer para o seu tempo sua memória construtiva, tem sua criação permeada pelo seguinte desejo: “Pretendo ser mais um mágico do que um artista plástico. Um homem que fornece ilusão para as pessoas. Porque eu não acredito de forma alguma na realidade e proponho então a coisa

²⁵ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37’20”) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

²⁶ CALDAS, Waltercio. *In*: HONÓRIO, Thiago. Meio-ato / Entrevista com Waltercio Caldas. **Revista ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 8, 2006, p. 19.

irreal, que é a ilusão”.²⁷ Diante da ilusão por Caldas criada, o espectador depara-se com um instante raro: aquele em que o objeto antecipa-se ao seu nome.

3.1 Construção, ilusão e gênese contínua: o objeto antes do nome e a energia do irreconhecível

Em biografia publicada em seu site oficial, Caldas, ao falar sobre a experiência diante da réplica do 14 Bis, afirma ter sido este o primeiro objeto “construtivo” que conheceu.

Retomando sua fala ao descrever o episódio, o artista chama a atenção para o fato de que, para voar, o homem precisaria não de asas, mas sim de cubos, madeira, pano e motor, e que, por meio desses elementos até então inimagináveis para se alcançar o objetivo desejado, a ideia de voo construiu-se como possibilidade.

A palavra “construir”, do latim *con-struere*, carrega os significados de “estruturar, edificar, fabricar” (CUNHA, 2012, p. 174). No latim, o radical *struere* significa “ajuntar, dispor; cons-struir” (MOURA, 2007, p. 710), e o prefixo *con-*, “contiguidade” (CUNHA; CINTRA, 2008, p. 99). Outros significados somam-se à palavra: “v.t.d. [...] 2. Organizar, arquitetar. 3. Formar, conceber. *Int.* 4. Fazer construções”. (FERREIRA, 2004, p. 261). Já no Dicio Dicionário Online de Português, o termo define-se por: “1. Reunir as diferentes partes de um edifício, de uma máquina, de um aparelho; dar forma a; edificar. 2. Fazer o desenho de; desenhar, traçar. 3. Dar existência a; fazer existir; compor, imaginar”.²⁸

Em entrevista concedida em ocasião de sua primeira individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Caldas destaca: “Eu organizo coisas. Minha vida é o seguinte: colocar ideias dentro de caixas”.²⁹ A organização meticulosa é destacada pelo crítico de arte e curador Roberto Pontual, que entrevista o artista em mesma ocasião: “Em seu apartamento em Ipanema, ao som do último disco de Cat Stevens, ele [Caldas] arruma telas e pequenas caixas numa ordem quase metódica [...] para serem levadas ao Museu de Arte Moderna, onde estarão expostas a partir do dia 9”.³⁰

²⁷ CALDAS, Waltercio. In: PONTUAL, Roberto. Valtercio Caldas Júnior - A proposição do irreal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 7 ago. 1973. Caderno B. Página 2. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19730807&printsec=frontpage&hl=pt-BR>.

²⁸ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/construir/>

²⁹ CALDAS, Waltercio. In: EM FOCO. **O Globo**, Rio de Janeiro. 4 ago. 1973. Ela. Página 3. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019730804>.

³⁰ PONTUAL, Roberto. Valtercio Caldas Júnior - A proposição do irreal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 7 ago. 1973. Caderno B. Página 2. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19730807&printsec=frontpage&hl=pt-BR>.

À habilidade de organizar de Caldas soma-se uma particularidade: “Se não fosse artista, seria colecionador de coisas estranhas. Como eu não encontro essas coisas estranhas por aí, eu as invento”³¹. Envolto por esse desejo, o construir de Caldas une distintos elementos, entregues aos porvires que pairam entre a força singular de cada um deles e as novas camadas que adquirem ao constituírem um novo corpo. Ao refletir sobre a obra “Duplo sem título” (Figura 10), Caldas fala sobre a aproximação entre som, metal, tecido, vento e movimento:

Essa utilização do som como se fosse uma matéria plástica, a utilização da sonoridade produzida [...] pelo material do objeto é parte fundamental da questão desse trabalho. Da mesma forma que o movimento e a transparência deles entram como matéria fundamental, produzindo objetos que eu chamaria de recíprocos. Um objeto onde todas as partes que o compõem têm exatamente o mesmo valor. Então, o movimento do véu é tão importante quanto o metal. O metal funciona da mesma maneira que o som. O som funciona da mesma maneira que a cor. A cor tem o mesmo valor do movimento de um fio. E o movimento do véu tem o mesmo valor do movimento dos olhares que o observa. Nesse sentido, o objeto é recíproco: todas as partes do objeto têm exatamente o mesmo valor. Essa relação entre esses valores que compõem o objeto de arte [é o] que me interessa como artista. É dessa relação, dessa maneira de, poeticamente, relacionar as partes que compõem o objeto [...] que eu baseio a minha poética.³²

Figura 10 - Duplo sem título. Metal polido, voil, e fios de nylon. 400 cm x 400 cm x 400 cm. 1989.



Fonte: Site do artista

³¹ PONTUAL, Roberto. Waltercio Caldas Júnior - A proposição do irreal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 7 ago. 1973. Caderno B. Página 2. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19730807&printsec=frontpage&hl=pt-BR..>

³² CALDAS, Waltercio. In: GALERIA DE GRAVURA. **Waltercio Caldas - Entrevista com o artista**. 2013. 04'58''. Produzido no Instituto Figueiredo Ferraz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iEldhea5Yjo>.

Sobre a propriedade de reunião entre materiais distintos, Caldas chama a atenção para um aspecto:

Por que um vidro é distinto de um aço? Qual é o valor que é dado a cada um desses materiais que permite que a gente diga que eles são de naturezas diferentes, a não ser fisicamente? Do ponto de vista das naturezas diferentes, um bronze é mais próximo do aço do que o aço é mais próximo do algodão? Talvez eu tenha de certa forma considerado que essas fronteiras são discutíveis. Na realidade, eu reconheço que a carga imaginária que possa ter a sugestão de um algodão é diferente da carga imaginária que possa ter um aço. Mas nada me diz que essas cargas imaginárias não podem conversar entre si. Especialmente em arte, na poesia. Em que você pode encontrar a situação de duas palavras em que a proximidade entre elas pode sugerir uma terceira situação que não está em nenhuma das duas. Essa questão está premente em qualquer obra.³³

Outra obra mostra-se significativa diante da busca por se refletir sobre o construir de Caldas, e sobre a potencialidade oculta no espaço que desponta entre distintos elementos. Quando convidado para a exposição “Ares e Pensares”, realizada no Sesc Belenzinho em 2002, em São Paulo, o artista pensou de imediato em utilizar o teatro, localizado ao lado do local onde a exposição ocorreria, para dar vida à obra então já idealizada, chamada “Meio-Ato”. Através de mais um arquitetar cuidadoso, os distintos elementos do teatro, como a luz, a narração e a cortina, unem-se e passam a compor a obra. E, em especial, para um deles o artista chama a atenção: “Diante de uma cortina fechada, espera-se alguma coisa *a priori*. O que a cortina em ‘Meio-ato’ faz é construir uma ponte entre uma imagem visível e outra imagem possível”.³⁴

Se de uma certa labilidade os objetos de Caldas já se imbuem quando constituídos de referências históricas, a mesma característica recai sobre o próprio construir do artista e, paralelamente, sobre a própria ideia de objeto. Sobre esses dois aspectos, Caldas destaca:

O meu trabalho talvez tenha um componente perverso da ideia de construção. Funcionando ao contrário da vontade de construção. Algumas pessoas dizem: seu trabalho é muito bem feito. [...] Se você prestar atenção na forma como ele é bem feito você se desvia profundamente da questão do trabalho.³⁵

Eu não posso explicar um trabalho meu como um construtivo explicaria. E nem posso dizer que a ordem na qual ele está construído é justificativa para a formalidade dele. Talvez ele queira desvendar uma certa desconstrução do objeto sem necessariamente cair na negação do objeto. Talvez esse seja meu limite: como fazer um desobjeto continuando objeto. Que limite é esse? Como a gente pode se livrar da ideia de objeto sabendo que irremediavelmente, para falar sobre isso, você vai ter que construir um objeto? O que o objeto tem que ter para que ele possa duvidar suficientemente da sua

³³ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37’20’’) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

³⁴ CALDAS, Waltercio. In: HONÓRIO, Thiago. Meio-ato / Entrevista com Waltercio Caldas. **Revista ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 8, 2006, p. 14.

³⁵ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37’20’’) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

afirmação? Porque só assim ele se realiza, enquanto objeto que se autoinaugura; como cria a própria possibilidade nesse dilema. Ele é e ao mesmo tempo não é um objeto.³⁶

Entre o construir e o desconstruir, ou entre o objeto e o “desobjeto”, paira uma tênue fronteira sobre a qual se sustenta não apenas a dúvida que afirma a própria condição do objeto, mas também a condição inelutável da qual depende o próprio objeto, ou seja, seu estado de autoinauguração, ou ainda, sua própria energia de aparecer. Nela abrigam-se as grandes ilusões dadas ao aparecimento por Caldas, nas quais se abrigam, por sua vez, as pequenas, emergidas da própria relação entre as distintas partes, ou melhor, da situação que não está nem em uma, nem em outra.

Ao falar sobre a obra “Condutores de percepção”, destacada anteriormente, o artista cita uma cena com a qual se deparou ao ler o livro “Way station” (publicado em 1963), do escritor norte-americano Clifford D. Simak (1904 – 1988). Ao entrar em um depósito de objetos originários de outros planetas, o personagem descreve um deles. Nas palavras de Caldas, trata-se de “[...] um objeto composto de pequenas esferas que mudam continuamente de lugar, mantendo, entretanto, uma forma constante”.³⁷ A partir dessa referência, o artista destaca: “‘Condutores de percepção’ teria algo desse objeto. É uma máquina ininterrupta em direção a um lugar mais longe [...]. Seu conteúdo vai além, como um pequeno abismo dentro de uma caixa”.³⁸

Conceito semelhante é trabalhado através da obra “Moto perpétuo” (Figura 11). Seu título é referência direta a uma máquina hipotética de movimento perpétuo, que reutilizaria indefinida e infinitamente a energia gerada por seu próprio movimento. Ao refletir sobre as possibilidades abertas pelo mecanismo, Caldas (2007, p. 26) afirma:

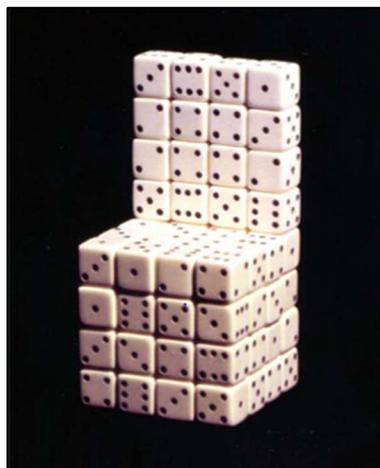
O moto perpétuo é um mecanismo imaginado para manter constante um movimento, sem realizar necessariamente uma operação útil. Nunca foi construído, apesar de muitas tentativas. Os insucessos criaram a convicção de que tal máquina é impossível, pois contraria as leis da ciência moderna. Curioso notar que, não obstante os fracassos, as realizações de suas impossibilidades levaram a descobertas as mais variadas.

³⁶ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37’20”) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

³⁷ CALDAS, Waltercio. In: HONÓRIO, Thiago. Meio-ato / Entrevista com Waltercio Caldas. **Revista ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 8, 2006, p. 27.

³⁸ Ibid., p. 27.

Figura 11 - Moto perpétuo. Dados sobre veludo. 50 cm x 32 cm x 32 cm. 1973. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



Fonte: Site do artista

Perpassado pelos sentidos de organizar, arquitetar, conceber, reunir diferentes partes, dar forma, dar existência e imaginar, o gesto construtor carrega em sua natureza um “a instituir-se”, capaz de abrir um espaço onde se acolhem dissoluções de metáforas, como a do homem voador. Gesto fundador de mundos, o construir imbrica futuro e presente, de modo que este mantém-se aberto através das possibilidades por aquele colocadas em suspensão. Nessa abertura encontram abrigo ilusões, sejam as que despertaram surpresa em Caldas enquanto criança, sejam as por ele criadas, dadas ao aparecimento por meio de “moto perpétuos”, ou de objetos cuja estranheza, à primeira vista, fazem com que se pareçam até mesmo com algo vindo de outro planeta.

A propósito, as surpresas da infância permeiam a criação do artista. Ao falar sobre a conexão entre seu olhar infantil e seu gesto adulto, Caldas afirma: “[...] podemos acumulá-la [infância] ao que somos hoje em dia. [...] Tenho a infância como algo resgatado dentro de mim de alguma forma. Existe um certo frescor no meu trabalho é um pouco eco dessa situação”.³⁹

Se a surpresa, comumente mais despertada pelo olhar infantil, está na origem da criação de Caldas, ela igualmente está no destino que seus gestos lhe dão. No destino, além de surpreender os olhos do próprio artista, que se vê diante de algo feito por ele próprio e que não sabia existir, ela apresenta-se também aos olhos do espectador. Assim como o mágico, que guarda em sua cartola tudo aquilo que aos olhos não se mostra, ou ainda, que surpreende o olhar

³⁹ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37’20”) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

do espectador com o maravilhamento daquilo que dribla a lógica, Caldas parece provocar, em olhos habituados a negligenciar encantamentos, momentos de, no mínimo, surpresa, manifestada diante de formas que guardam o paradoxo de serem concisamente claras, mas que ocultam em seu avesso tudo aquilo que os olhos não alcançam.

Através da forma irreconhecível dessas ilusões está posta a provocação, o incômodo que, se tomado como possibilidade de abertura ao novo, faz com que a dúvida submetta expectativas a dimensões improváveis (CALDAS, 2007). Mas para que o espectador dê um passo em direção a essa abertura, sua percepção encontra o desafio de lidar com o instante raro que então emerge: aquele que antecipa o objeto ao seu nome.

Nesse momento privilegiado do objeto, no qual escapa à identificação, sustenta-se a sua própria energia de aparecer; sustenta-se a “energia imaginária”⁴⁰ que eles podem produzir. Tal energia é capaz de mover as pequenas esferas das imagens possíveis, mantendo constante a forma das imagens visíveis; de alimentar o próprio movimento ininterrupto que a gera; de sustentar um fluxo inerente, segundo Caldas, aos objetos: “[...] fazer coisas é suficientemente complexo para poder dar conta não do que eu quero dizer, mas do fluxo de possibilidades que o que eu quero dizer continue a acontecer. Eu vejo esse fluxo liberto nos objetos”.⁴¹

Retomando-se a ideia de que, segundo Caldas, cada artista é capaz de produzir um fluxo oriundo de uma quantidade finita de significados, da qual uma história da arte contínua resulta, ao observador apresenta-se a possibilidade de igualmente movimentar essa história, ou ainda, de iniciar um novo processo capaz de ativar o fluxo imaginário de possibilidades repousadas sobre esses objetos. O papel do espectador nesse processo é, inclusive, compreendido dentro do já referido conceito de objeto recíproco. Sobre isso, Caldas destaca: “Todas as partes que o compõem [o objeto] têm o mesmo valor, incluindo o olhar do espectador”.⁴²

Porém, levando-se em conta que, como aponta Alfredo Bosi (1936 – 2021) (1988, p. 65), “O ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de in-tencionalidade’, um ato de significação que, para Husserl⁴³, define a essência dos atos humanos”, este ato encontra-se

⁴⁰ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37’20”) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

⁴¹ Ibid.

⁴² CALDAS, Waltercio. *In: GALERIA DE GRAVURA. Waltercio Caldas - Entrevista com o artista*. 2013. 04’58”. Produzido no Instituto Figueiredo Ferraz. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iEldhea5Yjo>>.

⁴³ Edmund Husserl (1859 – 1938), filósofo alemão que rompeu com a orientação positivista da ciência e da filosofia, estabelecendo as bases da fenomenologia, e cuja obra influenciou significativamente Maurice Merleau-Ponty.

desafiado diante da própria energia de aparecer dos objetos de Caldas, que convidam o espectador a “[...] penetrar na rede dos sentidos e exercitar tua desconfiança” (CALDAS, 2007, p. 5).

Considerando-se o automatismo no qual se envolve a percepção cotidiana, que transforma em regra a emersão de significados originados em meio a associações por semelhança entre as formas que moldam as coisas do mundo e as já conhecidas pelo sujeito, este, habituado à sedutora cilada da satisfação oriunda desse processo, vê-se frente a um tênue limite: aquele que tangencia a potencialidade da própria energia de aparecer desses objetos e uma aparente ausência de significados, repousada sobre a crua distância entre matéria sensível e significado; ou ainda, como colocado pelo artista, aquele que separa o olhar garantidor do eliminador.

Se através da percepção cotidiana os significados despontados no imediatismo parecem, em um primeiro momento, sustentar o olhar garantidor, enquanto que o irreconhecível sustentaria o eliminador, sob o olhar de Caldas esses valores apresentam-se invertidos: “[É] como se aquele exato momento da percepção, no qual você reconhece um objeto à sua presença, fosse, paradoxalmente, o momento em que você o perde para sempre”.⁴⁴

Considerando-se que o ato de olhar é um ato de significação, no universo ilusório de Caldas, no qual a distância entre matéria sensível e significado dissolve-se, o conceito de “significado” ganha um novo sentido: “Tendo a acreditar que o significado é a capacidade que o objeto tem de preservar sua capacidade de aparecer; capacidade que ele próprio produz como uma energia inventada de presença”.⁴⁵

Diante, portanto, desses objetos, que expõem ao espectador a relação entre o irreconhecível – capaz de acionar o olhar eliminador –, e as possibilidades que dele podem despontar – capazes de acionar o olhar garantidor –, ou ainda, que exige do sujeito um rearranjo perceptivo, abrem-se caminhos para as seguintes questões: O que se oculta na própria energia de aparecer desses objetos? Sob a perspectiva da significação do percebido, que possibilidades abrem-se ao espectador diante do inominável, que desafia sua percepção a estabelecer um processo de elaboração de significações iniciado por formas que, então desvincilhadas da *mimesis*, desmancham correspondências diretas com o mundo por ele já conhecido?

Ao refletir sobre a percepção, Merleau-Ponty aponta para o seguinte aspecto: “A visão não é a metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande

⁴⁴ CALDAS, Waltercio. In: HONÓRIO, Thiago. Meio-ato / Entrevista com Waltercio Caldas. Revista ARS (São Paulo), São Paulo, v. 4, n. 8, 2006, p. 22.

⁴⁵ Ibid., p. 22.

mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não sua motivação” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 26). À luz desse conceito e de seus desdobramentos – destacando-se o aspecto de que o fenômeno perceptivo envereda por entre a surpresa e a admiração diante do mundo –, as possibilidades abertas ao sujeito receptor pelos objetos singulares de Caldas serão exploradas.

4 A SIGNIFICAÇÃO DAS COISAS: DO INSTANTE ANTERIOR AO JÁ SABIDO AO CORPO COMO EXPRESSÃO CRIADORA

Com os objetos singulares de Caldas, um raro instante explicita-se ao espectador: aquele em que o objeto antecipa-se ao seu nome. Nesse tempo em suspensão sustenta-se uma abertura capaz de abrigar um mesmo incomum momento: o anterior àquilo que já se sabe sobre a coisa percebida. É para esse momento que Maurice Merleau-Ponty aponta ao investigar a relação entre o sujeito e o mundo, interrogada através de uma outra: a que entrelaça percepção visual e corpo perceptivo. Para tal empreendimento, o teórico tem como base a fenomenologia, que não apenas volta-se para o estudo das essências, como também “[...] repõe as essências na existência” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 1).

Definida como “[...] uma filosofia para a qual o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 1), é, portanto por meio da fenomenologia que o teórico – lançando um olhar crítico sobre formas de conhecimento que, de modo geral, estruturam-se levando-se primordialmente em conta explicações causais, através das quais o já constituído torna-se elemento operante fundamental –, chama a atenção não para o constituído, mas para o modo como este constitui-se. Aproximando esse conceito à relação sujeito e mundo, o teórico aponta:

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 6)

Tendo em vista que o mundo não apenas antecede o conhecimento, mas também é o campo no qual se afluam as percepções, é, portanto, o lugar da existência, ou seja, da experiência que, segundo Merleau-Ponty, a fenomenologia deseja despertar; é para esse lugar que ela deseja olhar, onde é possível ver um mundo dado antes da análise reflexiva. Para tanto, é necessário um retorno às coisas mesmas, “[...] a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 4), ou seja, ao instante anterior àquilo que já se sabe sobre a coisa percebida.

4.1 O mundo antes do conhecimento e sua apresentação como paradoxo e mistério

Segundo Merleau-Ponty, “O mundo é aquilo mesmo que nós nos representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 7-8). Levando em conta essa ideia de indivisão entre sujeito e mundo, e compreendendo que as percepções do sujeito são despertadas a partir de sua experiência no mundo, o filósofo destaca um elemento que se mostra insuficiente quando aproximado à relação sujeito e mundo vista sob a perspectiva fenomenológica: a análise reflexiva.

Quando tomada como mediadora da relação entre sujeito e mundo, a análise reflexiva “[...] remonta ao sujeito como uma condição de possibilidade distinta dela, e mostra a síntese universal como aquilo sem o que não haveria mundo. Nessa medida, ela deixa de aderir à nossa experiência [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 5). Ainda sobre as limitações por ela imposta, o filósofo afirma: “A análise reflexiva ignora o problema do outro assim como o problema do mundo, porque ela faz surgir em mim, com o primeiro lampejo de consciência, o poder de dirigir-me a uma verdade de direito universal [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 8).

Para que o problema do mundo seja envolvido pela análise reflexiva, é preciso que o mundo apresente-se antes dela. Mas para tanto, um outro ato é requerido: o retorno às coisas mesmas, ou ainda, a um mundo anterior ao conhecimento. E sob essa condição, um limite tênue apresenta-se: retornar ao instante anterior à reflexão não significa retirá-la do mundo, mas sim colocá-la a uma certa distância dele. Sob essa circunstância, a reflexão toma não apenas consciência do mundo, mas também “[...] distância para ver brotar as transcendências, ela distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-los aparecer, ela só é consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10).

Dessa própria distância beneficia-se a relação sujeito-mundo, mostrando-se sob as lentes do paradoxal: enquanto o envolvimento entre sujeito e mundo dá-se através de uma relação sem divisões, é justamente “[...] porque somos do começo ao fim relação ao mundo que a única maneira, para nós, de apercebermo-nos disso é suspender esse movimento, recusar-lhe nossa cumplicidade [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10). E então o filósofo prossegue: “[...] para ver o mundo e apreendê-lo como paradoxo é preciso romper nossa familiaridade com ele, [...] essa ruptura só pode ensinar-nos o brotamento imotivado do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10).

Nessa ruptura, a imposição de um pensamento absoluto – que se deita sobre a unidade do mundo, ou ainda, que faz surgir, com o primeiro lampejo de consciência, o poder de dirigir o sujeito a uma verdade de direito universal, fazendo com que a unidade do mundo seja vivida

pelo sujeito como algo já feito ou dado – fende-se. Nesta fenda, abre-se lugar para uma “admiração’ diante do mundo” (FINK⁴⁶, 1933, p. 331 apud MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10), capaz de mesclar à facticidade um elemento indispensável para que esta própria se dê: a idealidade.

Para falar sobre ela, Merleau-Ponty apoia-se no aspecto então fundamental à fenomenologia: o estudo das essências. Sobre isso, discorre:

A necessidade de passar pelas essências não significa que a filosofia as tome por objeto, mas, ao contrário, que nossa existência está presa ao mundo de maneira demasiado estreita para conhecer-se enquanto tal no momento em que se lança nele, e que ela precisa do campo da idealidade para conhecer e conquistar sua facticidade. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 11-12)

Presa de modo demasiado estreito ao mundo, a existência, uma vez perpassada pela idealidade, abre-se para um campo onde as propriedades das coisas não apenas se associam de modo racional às suas representações através de verdades absolutas impostas pela análise reflexiva, mas também dão lugar a uma

[...] unidade natural e antepredicativa do mundo e de nossa vida, que aparece em nossos desejos, nossas avaliações, nossa paisagem, mais claramente do que no conhecimento objetivo, e fornece o texto do qual nossos conhecimentos procuram ser a tradução em linguagem exata. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 16)

Em processo análogo ao movimento de distanciamento do mundo tomado pela análise reflexiva a racionalidade envolve a percepção; de semelhante turbidez entre limites aparentemente contraditórios a percepção alimenta-se, através de um imbricamento constante entre objetividade e subjetividade, não sem que, assim como no caso da análise reflexiva, uma condição estabeleça-se: a não prevalência de uma verdade absoluta. Sobre isso, afirma:

A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe racionalidade: quer dizer, as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas ele não deve ser posto à parte, transformado em Espírito absoluto ou em mundo no sentido realista. (Merleau-Ponty, 2011, p. 18)

Nessa abertura abriga-se, portanto, o que o mundo é para o sujeito, antes de qualquer tematização, ou ainda, abriga-se não uma verdade de direito universal, mas o que funda a ideia de verdade para o sujeito. Desse modo, destaca Merleau-Ponty (2011, p. 13-14) : “[...] não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que percebemos”.

Assim, do entrelaçamento de objetividade e subjetividade, idealidade e factualidade, reflexão e distanciamento do mundo emerge um sentido, que, quando não transformado em Espírito absoluto, transpassa-se pelos desejos, avaliações e paisagens do sujeito. E dessas

⁴⁶ FINK, Eugen. Die Phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der Gegenwärtigen Kritik. *Kantstudien*, [S.l.], 1933.

amalgamas, a relação entre sujeito e mundo, sem ter um ponto fixo, dá-se em um constante fluxo no qual consciência e mundo estabelecem uma relação singular:

Não se trata de duplicar a consciência humana com um pensamento absoluto que, do exterior, lhe atribuiria os seus fins. Trata-se de reconhecer a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca nem possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir [...]. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 15)

Recolocado constantemente em uma estrutura de existência, o sentido abre-se para um também constante estado de inalcançabilidade, caráter que reforça um mundo não abarcado nem possuído completamente pelo sujeito. Este fato, por sua vez, dá ao mundo e às coisas nele percebidas um certo mistério, apontado por Merleau-Ponty da seguinte forma: “O mundo e a razão não representam problemas; digamos, se se quiser, que eles são misteriosos, mas esse mistério os define, não poderia tratar-se de dissipá-lo por alguma ‘solução’, ele está para alguém das soluções (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 19).

Ao fazer uma contraposição entre a filosofia kantiana e a husserliana, Merleau-Ponty aponta para o fato de que a primeira “[...] torna o mundo imanente ao sujeito, em lugar de *admirar-se* dele e conceber o sujeito como transcendência em direção ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10, *itálico do autor*). Da paradoxal relação entre sujeito e mundo abrem-se fendas, nas quais a possibilidade de admiração desponta; através das quais o mundo é capaz de se mostrar por meio daquilo que propriamente o define: sua natureza misteriosa.

4.2 Semelhança e memória: significações dadas na organicidade do presente

Ao explorar a percepção envolta por paradoxo e mistério, Merleau-Ponty destaca o ponto mais elementar sobre o qual ela versa: as relações. Para analisá-las, o filósofo retoma um conceito que se apresenta como o aspecto originário do fenômeno perceptivo: a relação entre figura e fundo:

Seja uma mancha branca sobre um fundo homogêneo. Todos os pontos da mancha têm em comum uma certa “função”, que faz deles uma “figura”. A cor da figura é mais densa e como que mais resistente do que a do fundo; as bordas da mancha branca lhe “pertencem” e não são solidárias ao fundo todavia contíguo; a mancha parece colocada sobre o fundo e não o interrompe. Cada parte anuncia mais do que ela contém, e essa percepção elementar já está portanto carregada de um *sentido*. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 24, *itálico do autor*)

Considerando que figura e fundo são apreendidos enquanto conjunto e que, para tanto, cada ponto que compõe um corpo só pode ser percebido como uma figura sobre um fundo, o filósofo afirma: “O ‘algo’ perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um ‘campo’” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 24). E sobre este, o filósofo afirma: “Um

campo visual não é feito de visões locais. Mas o objeto visto é feito de fragmentos de matéria e os pontos do espaço são exteriores uns aos outros” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 24-25).

Seja um objeto percebido sobre um fundo, de forma que este seja o próprio espaço no qual se insere o objeto, sejam as diversas partes que o compõem, vistas como figuras sobre fundos, é através das relações dadas entre distintas partes que a percepção elementar, ou seja, o “sentir” dá-se. Sobre ele, o filósofo destaca: “[...] ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 25). Uma vez obtidas, cabe à reflexão, à certa distância do mundo, descobrir em cada qualidade significações que a habitam.

Nesse campo, portanto, paira a percepção, constituída por inúmeras partes, como cores vistas, sons ouvidos e qualidades sentidas, apreendidas não sem se levar em conta um outro elemento: o espaço que as envolve. Sobre esse aspecto, Merleau-Ponty destaca:

O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. [...] Se nós a tomarmos na própria experiência que a revela, ela é tão rica e tão obscura quanto o objeto ou quanto o espetáculo perceptivo inteiro. Essa mancha vermelha que vejo no tapete, ela só é vermelha levando em conta uma sombra que a perpassa, sua qualidade só aparece em relação com os jogos da luz e, portanto, como elemento de uma configuração espacial. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 25)

A partir desse ponto, a ideia da existência demasiadamente presa ao mundo é retomada pelo filósofo, ao apontar para o fato de que a qualidade, para ser experimentada, exige um ato que não se dá através de um imediatismo, que usualmente garante uma apreensão do percebido através do já dado, ou ainda, do constituído:

[...] supomos de um só golpe em nossa consciência das coisas aquilo que já sabemos estar nas coisas. Construimos a percepção com o percebido. E, como o próprio percebido só é evidentemente acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro. Estamos presos ao mundo e não chegamos a nos destacar dele para passar à consciência do mundo. Se nós o fizéssemos, veríamos que a qualidade nunca é experimentada imediatamente e que toda consciência é consciência de algo. Este “algo” aliás não é necessariamente um objeto identificável. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 26)

Frente à experiência da qualidade de forma não imediata, afloram-se transcendências, dadas pela percepção de algo não necessariamente identificável; pelas significações que a análise reflexiva, distanciada do mundo, descobre em cada qualidade; pela atmosfera onde pairam sentidos desgarrados de uma significação lógica: “Precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo. É nessa atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se antes de um valor expressivo que de uma significação lógica” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 27-28).

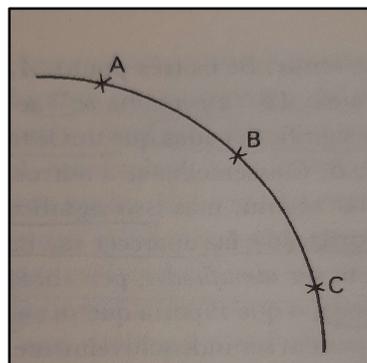
Trazida à tona a atmosfera na qual a qualidade carrega em si um sentido particular, referente mais a um valor expressivo que a uma significação lógica, o filósofo lança a seguinte

questão: De que é feito esse sentido? Ou ainda, retomando o caso da figura sobre o fundo, ele interroga: “[...] o que acontece quando um conjunto de qualidades é *apreendido* como figura sobre um fundo?” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 35, *itálico do autor*).

Para responder a essas indagações, Merleau-Ponty relaciona a qualidade – compreendida como propriedade do objeto e também como um dado presente – aos elementos por ela evocados, que a completam. E então, ele pontua: “Quando digo que tenho diante de mim uma mancha vermelha, o sentido da palavra mancha é fornecido por experiências anteriores no decorrer das quais aprendi a empregá-la” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 37). Nesse sentido, a percepção envolve um processo através do qual se extrapola o conjunto dos elementos presentes, de modo que um fluxo de “associação de ideias”⁴⁷ instaure-se.

O conceito de associação de ideias é ilustrado a partir do seguinte exemplo: considerando-se uma imagem constituída por três pontos interligados (Figura 12), ela, a princípio, forma-se a partir da soma de duas distintas partes, sendo estas as posições entre A e B e entre B e C. Sobre essa imagem, Merleau-Ponty afirma: “A distribuição no espaço dos três pontos A, B e C evoca outras distribuições análogas e digo que vejo um círculo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 37).

Figura 12 - Trajeto A, B, C.



Fonte: Merleau-Ponty (2011, p. 37).

Levando-se em conta a imagem do círculo, poder-se-ia supor que o trecho A - B assemelha-se ao trecho B - C. Porém, segundo Merleau-Ponty (2011, p. 38, *itálico do autor*):

[...] essa semelhança significa apenas que um leva a pensar no outro. O trajeto A, B, C assemelha-se a outros trajetos circulares que meu olhar seguiu, mas isso significa apenas que ele desperta sua recordação e faz aparecer sua imagem. Dois termos nunca

⁴⁷ A expressão é utilizada pelo teórico entre aspas.

podem ser *identificados*, percebidos ou compreendidos como o *mesmo*, o que suporia que sua *ecceidade* é ultrapassada.

Em meio a um processo estabelecido por puras associações, de modo que um elemento substitua outro, incorre-se no risco de uma “[...] redução do *sentido* ao *contra-senso* da semelhança confusa, ou ao *não-senso* da associação por contiguidade” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 38, itálico do autor). Apresentando uma ideia que se contrapõe a esses riscos, o autor afirma:

[...] a significação do percebido, longe de resultar de uma associação, está ao contrário pressuposta em todas as associações, quer se trate da sinopse de uma figura presente ou da evocação de experiências antigas. Nosso campo perceptivo é feito de "coisas" e de “vazios entre as coisas”⁴⁸. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 38)

Ainda refletindo sobre as associações por semelhança ou contiguidade, o filósofo chama a atenção para o lugar delas no fenômeno perceptivo: “Não existem dados indiferentes que em conjunto formam uma coisa porque contiguidades ou semelhanças de fato os associam; ao contrário, é porque percebemos um conjunto como coisa que a atitude analítica em seguida pode discernir ali semelhanças ou contiguidades” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 39).

Quando anteriores à própria percepção, as pretensas condições da percepção, segundo Merleau-Ponty, em lugar de descrever o fenômeno perceptivo como primeira abertura ao projeto, tornam-se meios nos quais se inscrevem todas as explicações e confrontações que a percepção analítica então obterá, transformando-se, assim, em um lugar da verdade. Sob essas condições, “[...] nós subtraímos à percepção a sua função essencial, que é a de fundar ou de inaugurar o conhecimento, e a vemos através de seus resultados” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 40).

Uma vez explorada a ideia de associação, o teórico parte, então, para uma investigação acerca do lugar da recordação no fenômeno perceptivo. Já tratada de forma indireta ao refletir não apenas sobre os elementos evocados pelas qualidades de um objeto, mas também sobre os aspectos que envolvem o processo de associações, a recordação pode não apenas alicerçar a percepção em um ponto fixo – assim como a verdade absoluta nos casos da análise reflexiva e da objetividade –, como também explicitar seu próprio “descarte” dentro do fenômeno:

Antes de qualquer contribuição da memória, aquilo que é visto deve presencialmente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores. Assim, o apelo às recordações pressupõe aquilo que ele deveria explicar: a colocação em forma dos dados, a imposição de um sentido ao caos sensível. No momento em que a evocação das recordações é tornada possível, ela se

⁴⁸ O conteúdo entre aspas refere-se a uma citação, a saber: KOFFKA. *Psychologie*. In: DESSOIR, hgg von M. *Lehrbuch der Philosophie*, II parte, Die Philosophie in ihren Einzengebieten. Berlin: Ullstein, 1925. p. 530.

torna supérflua, já que o trabalho que se espera dela já está feito. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 44)

Assim, sob o prisma merleau-pontiano, o fenômeno perceptivo dá-se em meio a um fluxo no qual a semelhança não antecede a percepção, mas sim é posterior a ela, e o reconhecimento não resulta do despertar das recordações, mas sim o precede, uma vez que se instaura a partir da organização de elementos do passado – como a memória, o pensamento adquirido, ou seja, o constituído – porém dados no presente. Colocada essa questão, o filósofo indaga: “A questão é saber o que desperta atualmente a ‘cor da recordação’” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 44).

O ponto é então explorado a partir do seguinte exemplo: quando, diante de uma árvore, seus galhos sugerem, por exemplo, a forma de um gato, ou quando as nuvens sugerem, por exemplo, a forma de um cavalo, a experiência passada, que leva à ilusão “gato” e “cavalo”, dá-se posteriormente, sustentada por uma unidade de significação. Para que o gato surja, é preciso “que a unidade de significação “gato” já prescreva, de alguma maneira, os elementos do dado que a atividade coordenadora deve reter e aqueles que ela deve negligenciar” (KOEHLER⁴⁹, 1913, p. 58-63 apud MERLEAU-PONTY, 2011, p. 45). De todo modo, “[...] foi preciso que a experiência presente primeiramente adquirisse forma e sentido para fazer voltar justamente esta recordação e não outras. É portanto sob meu olhar atual que nascem o cavalo, o gato [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 45).

Nesse tempo presente, anterior à recordação, no qual se desperta a “cor da recordação”, emergem, portanto, as imagens “cavalo” e “gato”, ou melhor, as ilusões “cavalo” e “gato”. Nesse caso, a ilusão engana por se passar por uma percepção autêntica, fazendo despontar uma significação que nasce exclusivamente no campo do sensível. Implicada nessa circunstância, essa ilusão “[...] não pode portanto nascer de um *encontro* entre o sensível e as recordações, e a percepção muito menos ainda” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 45, *itálico do autor*).

Atingida a ideia de unidade de significação, Merleau-Ponty aponta para um conjunto pleno de um sentido irreduzível, ou ainda para “[...] um texto originário que traz em si seu sentido e o opõe àquele das recordações: este texto é a própria percepção” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 46). Sobre ele, jorra “[...] de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 46).

⁴⁹ KOEHLER. Ueber unbemerkte Empfindungen und Urteilstäusschungen. *Zeitschr. f. Psychologie*, [S.l.], 1913.

Nesse texto originário, encontram-se “[...] não sensações lacunares, entre as quais deveriam encravar-se recordações, mas a fisionomia, a estrutura da paisagem ou da palavra, espontaneamente conformes às intenções do momento, assim como às experiências anteriores” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 47). E nessa fisionomia da paisagem, da palavra, do percebido, abriga-se a experiência antiga que, presentificada, se apresenta como um horizonte que a percepção pode reabrir a cada instante.

A partir, portanto, da compreensão de que qualidades, associações e recordações fundam-se a partir daquilo que está presente, ou seja, em algum caráter intrínseco ao objeto, “[...] o ‘mundo humano’ deixa de ser uma metáfora para voltar a ser aquilo que com efeito ele é, o meio e como que a *pátria* de nossos pensamentos” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 50, *itálico do autor*). Descolado, assim, da metáfora, o mundo humano abre-se para fendas e entrelaçamentos nos quais pairam a qualidade do objeto, não captada em um só golpe; a contiguidade de um fundo velado sob a figura; a alegria ou a tristeza captadas por um gesto ou uma hesitação; nos quais pairam, enfim, uma “[...] estrutura original que [...] torna seus aspectos ocultos tão certos quanto os aspectos visíveis” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 51).

Retomando-se a ideia de uma significação nascida exclusivamente no campo do sensível, ou seja, através de elementos visíveis, esse aspecto, ainda, induziria a uma suposta separabilidade entre signo sensível e sua significação. Porém, não apenas para a inseparabilidade de ambos, mas também para o modo como os elementos visíveis simbolizam-se e compõem o objeto, então compreendido como um organismo, Merleau-Ponty chama a atenção:

Na percepção efetiva e tomada no estado nascente, antes de toda fala, o signo sensível e sua significação não são separáveis nem mesmo idealmente. Um objeto é um organismo de cores, de odores, de sons, de aparências táteis que se simbolizam e se modificam uns aos outros e concordam uns com os outros [...]. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 68)

Ainda refletindo sobre os elementos visíveis, mais especificamente sobre a forma que então se apresenta à percepção, o filósofo pontua:

Não é *porque* a “forma” realiza um certo estado de equilíbrio, resolve um problema de máximo e [...] torna possível um mundo, que ela é privilegiada em nossa percepção; ela é a própria aparição do mundo e não sua condição de possibilidade, é o nascimento de uma norma e não se realiza segundo uma norma [...]. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 95, *itálico do autor*)

Frente à inseparabilidade entre signo sensível e significação, à mútua simbolização e modificação entre os elementos que compõem o objeto, ou ainda, ao nascimento de uma norma através da forma aflora-se a organicidade inerente não apenas ao objeto, mas ao próprio

fenômeno perceptivo, organicidade esta capaz de trazer à tona a ideia de que “[...] o objeto percebido é animado por uma vida secreta e a percepção, enquanto unidade, se desfaz e se refaz sem cessar” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 68).

4.3 O campo fenomenal e a significação corporificada

Em continuidade à investigação da significação do percebido, Merleau-Ponty chama a atenção para a relação entre o movimento do corpo do sujeito e os objetos que o cercam. Partindo da ideia de que os movimentos do corpo investem-se naturalmente de certa significação perceptiva, o autor aponta para o sistema sensivelmente interligado, formado pelo movimento do corpo e os fenômenos exteriores. Nessa relação, a percepção externa, ao “levar em conta” o deslocamento dos órgãos perceptivos, encontra neles “[...] senão a *explicação expressa*, pelo menos o *motivo* das mudanças que intervieram no espetáculo, e assim pode compreendê-las imediatamente” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 78-79, itálico do autor).

O mesmo ocorre, segundo o filósofo, com o movimento dos olhos. Quando estes deslocam-se, ocorre toda uma oscilação do campo visual, de modo que os objetos percorridos pelo olhar permanecem no seu lugar, porém não sem antes vibrarem no instante do movimento. E sobre essa oscilação, afirma: “[...] ela é [...] um anexo de nosso ‘esquema corporal’, é a significação imanente de um deslocamento do ‘olhar’” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 79).

A ideia de oscilação do campo visual é elucidada a partir do seguinte exemplo: ao olhar para um objeto, aqueles outros interpostos entre o sujeito e o objeto visto não são percebidos por eles mesmos, mas são, todavia, percebidos. Dessa percepção marginal, desponta a noção de distância. Refletindo sobre o papel desta para a visão, Merleau-Ponty aponta para o fato de que quando um anteparo esconde os objetos interpostos, a distância aparente se estreita; quando afastado, o distanciamento nasce dos objetos interpostos. Dessa vibração, portanto, emerge uma “[...] linguagem muda que a percepção nos fala [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 79), cujos significantes, dados por meio das noções de distanciamento e proporções, ao flutuarem conforme cada movimento, fazem aflorar significações imanentes desse próprio movimento, e que, inelutavelmente, envolvem tanto o corpo-objeto quanto o corpo-sujeito em um único sistema.

Aprofundando as reflexões acerca do corpo e o modo como este capta as qualidades, capazes de alimentar a linguagem muda da qual brotam significações imanentes às vibrações dos movimentos, o autor destaca dois elementos fundamentais ao fenômeno perceptivo: a afetividade e a motricidade do corpo. Quando estes são apartados do sentir, o corpo vivo deixa de ser “[...] meu corpo, a expressão visível de um Ego concreto, para tornar-se um objeto entre todos os outros” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 88).

Sob essa condição, o sentir tornar-se-ia a simples recepção de uma qualidade – de modo que a projeção do mundo exterior no ser vivo passaria pelos receptores e chegaria aos centros nervosos em um processo puramente fisiológico –; o corpo tornar-se-ia um exterior sem interior; a subjetividade, um interior sem exterior; e o sujeito, um espectador imparcial. Em outras palavras, o corpo passaria a ocupar um lugar puramente objetivo, e a percepção seria compreendida como o resultado de relações dadas unicamente através de um mundo objetivo.

Nesse objetivismo apoia-se “[...] a astúcia pela qual ela [a camada de experiência viva] se deixa esquecer enquanto fato e enquanto percepção, em benefício do objeto que nos entrega e da tradição racional que funda” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 90). Ao mesmo tempo, pontua, ainda, o filósofo, o “[...] campo fenomenal não é um ‘mundo interior’, o ‘fenômeno’ não é um ‘estado de consciência’ ou um ‘fato psíquico’ [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 90). E então prossegue:

A configuração sensível de um objeto ou de um gesto [...] não se apreende em uma consciência inefável, ela se “compreende” por um tipo de apropriação da qual todos temos a experiência quando dizemos que “encontramos” o coelho na folhagem de uma adivinhação, ou que “surpreendemos” um movimento. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 91)

Ao trazer a ideia do jogo de adivinhação – em que, entre duas árvores de uma floresta, tanto a imagem de um coelho quanto a de um caçador podem emergir, dependendo dos possíveis rearranjos entre linhas dominantes e não-dominantes, ou da alternância figura e fundo –, o filósofo chama a atenção para a possibilidade de novas organizações do todo. E nessa espécie de transmutação, “Não seriam mais os mesmos elementos ligados de outra maneira, [...] a mesma matéria em uma outra forma, mas verdadeiramente um outro mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 39).

Descolada, portanto, da consciência inefável, do psicologismo, do objetivismo, a reflexão, compreendida a partir da originalidade dos fenômenos, abre-se para a passagem do constituído para o constituinte. E sob o constituinte, uma possibilidade desponta: a da reflexão tomar, ao mesmo tempo, consciência de si mesma e de seus resultados, ou ainda, de se conhecer

“[...] como reflexão-sobre-um-irrefletido e, por conseguinte, como uma mudança de estrutura de nossa existência” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 97).

Desse modo, quando não considerada como mero retorno a uma razão universal, quando realizada antecipadamente em um irrefletido, a reflexão é capaz não apenas de compreender verdadeiramente os caracteres descritivos do objeto, como também de se apresentar “[...] como uma operação criadora que participa ela mesma da facticidade do irrefletido” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 95). E uma vez refletida no corpo, essa operação criadora, que fala através de uma linguagem muda, abre caminhos para que o campo fenomenal converta-se em um campo transcendental, em meio ao qual se dá o fenômeno do fenômeno, em meio ao qual os vazios entre as coisas abrigam descobertas, os coelhos se desvelam e um outro mundo se revela; a partir do qual, por fim, se abre a possibilidade da transformação.

4.4 A significação dada no campo transcendental

Para iniciar a investigação acerca do campo transcendental, Merleau-Ponty parte do seguinte exemplo: quando os olhos miram uma casa, esta aparece como razão de todas as experiências que dela o sujeito teve ou poderia ter. Desse modo, levando em conta que, a partir de distintas perspectivas – garantidas por uma visão interna, por diferentes ângulos externos, ou até mesmo por uma visão aérea – a casa é vista de diferentes modos, o autor chama a atenção para uma “imagem particular” desta casa, que guardaria todas as imagens oriundas de distintas experiências. Sobre essa imagem, ou, sobre “a casa ela mesma”, o filósofo reflete:

[...] a casa *ela mesma* não é nenhuma dessas aparições, ela é, como dizia Leibniz⁵⁰, o geometral dessas perspectivas e de todas as perspectivas possíveis, quer dizer, o termo sem perspectivas do qual se podem derivá-las todas, ela é a casa vista de lugar algum. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 103)

Considerando não apenas o olhar como uma maneira de acesso ao objeto, mas também a possibilidade de distintas casas, vistas de lugar algum, compõem a imagem da casa que o olhar mira, o autor passa, então, a explorar o “olhar”. À margem do campo visual, o objeto visto é o fixo pelo olhar. Porém, mesmo quando fixa o objeto, o olhar não fica inerte: ele traz para o

⁵⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716) foi um matemático, físico e filósofo alemão. Segundo o crítico de arte Jonathan Crary (2012, p. 55), “No núcleo do pensamento leibniziano estava o objetivo de conciliar a validade das verdades universais com o fato iniludível de um mundo que consiste em múltiplos pontos de vista”.

interior daquele a exploração que instantes ocorrera ao sobrevoar todos os elementos presentes em seu exterior. E desse único movimento, a paisagem fecha-se e o objeto abre-se.

A coincidência dessas duas operações dá-se, pois o sujeito que olha sabe que para entranhar seu olhar no objeto é necessário que sua circunvizinhança adormeça, já que este está imerso em um sistema no qual não é possível mostrar-se sem que outros objetos se escondam, ou ainda, no qual se perde em fundo o que se ganha em figura. Desse jogo, explicita-se a relação entre o horizonte interior de um objeto e o horizonte estabelecido pelos objetos que o circundam. Sobre essa conexão, o filósofo destaca: “[...] o horizonte interior de um objeto não pode se tornar objeto sem que os objetos circundantes se tornem horizonte [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 104).

Um outro aspecto, ainda, é destacado em relação à visão: ela é um ato que se dá em duas faces, ou seja, que apresenta uma certa distância entre o objeto visto em seu todo em um primeiro instante e o objeto então dado através de seus detalhes. Um não se identifica com o outro, de modo que os detalhes sejam comparados com uma recordação da primeira visão de conjunto.

Do movimento oriundo da alternância entre revelação e ocultamento, do “desdobramento” de um objeto, que, inserido em uma paisagem, faz com que os demais recuem para a margem, porém sem deixarem de estar ali, despontam horizontes, no qual está implicado o objeto que os olhos fixam. O horizonte é, portanto:

[...] aquilo que assegura a identidade do objeto no decorrer da exploração, é o correlativo da potência próxima que meu olhar conserva sobre os objetos que acaba de percorrer e que já tem sobre os novos detalhes que vai descobrir. Nenhuma recordação expressa, nenhuma conjectura explícita poderiam desempenhar esse papel [...]. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 105)

Da ideia de “objeto-horizonte”, uma paradoxal situação apresenta-se: se as distintas perspectivas são a via que os objetos têm para dissimularem-se, é também através delas que eles desvelam-se. Assim, segundo o teórico:

Ver é entrar em um universo de seres que *se mostram* [...]. Em outros termos, olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central de minha visão atual. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 105, *itálico do autor*)

Um exemplo elucidava o conceito: ao observar um abajur sobre uma mesa, o sujeito atribui-lhe não apenas as qualidades visíveis a partir do ponto que observa o objeto, mas também aquelas que a lareira, as paredes e a mesa podem “ver”. Desse modo:

[...] posso ver um objeto enquanto os objetos formam um sistema ou um mundo e enquanto cada um deles dispõe dos outros em torno de si como espectadores de seus aspectos escondidos e garantia de sua permanência. Qualquer visão de um objeto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objetos do mundo que são apreendidos como coexistentes, porque cada um deles é tudo aquilo que os outros “veem” dele. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 105)

A partir dessa reflexão, a ideia de uma casa vista de lugar nenhum é reformulada: “a casa ela mesma não é a casa vista de lugar algum, mas a casa vista de todos os lugares” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 105-106).

Enquanto elemento fundamental às significações do percebido compreendidas a partir do olhar merleau-pontiano, a estrutura de horizonte espacial soma-se, ainda, a uma outra: a de horizonte temporal. Assim como a apreensão e a compreensão do objeto dão-se por entre distintas partes e planos, elas também se instituem a partir de distintos planos temporais. Retomando o exemplo da casa, se considerada atentamente pelo sujeito, ela contém, segundo o teórico, um ar de eternidade, dela emana uma espécie, nas palavras do autor, de entorpecimento. Sobre esse aspecto, discorre:

Sem dúvida, ela própria tem sua idade e suas mudanças; mas, mesmo que desabe amanhã, permanecerá verdadeiro para sempre que hoje ela existiu, cada momento do tempo se dá por testemunhos todos os outros, ele mostra, sobrevivendo, “como aquilo devia passar” e “como aquilo terá acabado”, cada presente funda definitivamente um ponto do tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros, o objeto é visto portanto a partir de todos os tempos, assim como é visto de todas as partes e pelo mesmo meio, que é a estrutura de horizonte. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 106)

Mas, abrindo caminho para o apontamento de um risco, o filósofo destaca como essa estrutura temporal, dada em meio a um duplo horizonte de retenção e de protensão, pode fazer com que o presente torne-se um ponto fixo:

O presente ainda conserva em suas mãos o passado imediato, sem pô-lo como objeto, e, como este retém da mesma maneira o passado imediato que o precedeu, o tempo escoado é inteiramente retomado e apreendido no presente. O mesmo acontece com o futuro iminente que terá, ele também, seu horizonte de iminência. Mas com meu passado imediato tenho também o horizonte de futuro que o envolvia, tenho portanto o meu presente efetivo visto como futuro deste passado. Com o futuro iminente, tenho o horizonte de passado que o envolverá, tenho portanto meu presente efetivo como passado deste futuro. Assim, graças ao duplo horizonte de retenção e de protensão, meu presente pode deixar de ser um presente de fato, logo arrastado e destruído pelo escoamento da duração, e tornar-se um ponto fixo e identificável em um tempo objetivo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 106)

Porém, o fenômeno perceptivo, compreendido sob o campo transcendental, dribla o ponto fixo identificável em um tempo e em um espaço objetivos. E uma vez implicada nesse dribble, a imagem captada pelo olhar do sujeito, apreendida em conjunto com os demais olhares que, de todas as partes, exploram a casa e a definem, dá origem a apenas um conjunto

concordante e indefinido de visões sobre a casa, de modo que a casa não seja apreendida em sua plenitude. E o mesmo vale para o tempo:

[...] apesar de meu presente contrair em si mesmo o tempo escoado e o tempo porvir, ele só os possui em intenção, e, se por exemplo a consciência que tenho agora de meu passado me parece recobrir exatamente aquilo que ele foi, este passado que pretendo reapreender ele mesmo não é o passado em pessoa, é meu passado tal como o vejo agora e talvez eu o tenha alterado. Igualmente, no futuro talvez não reconhecerei o presente que vivo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 107)

Diante dessa inalcançabilidade, a síntese dos horizontes torna-se uma síntese presuntiva – como assim de fato é no fenômeno perceptivo –, operando apenas com certeza e precisão na circunvizinhança imediata do objeto, ao passo que a circunvizinhança distante

[...] não é mais feita de objetos ou recordações ainda discerníveis, é um horizonte anônimo que não pode mais fornecer testemunho preciso, deixa o objeto inacabado e aberto, como ele é, com efeito, na experiência perceptiva. Por essa abertura, a substancialidade do objeto se escoia. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 107)

Porém, frente ao risco de essa síntese fixar-se em um ponto, o teórico aponta para o papel da recordação sobre a percepção presente. Quando, sob a crença de uma verdade do passado, a memória apoia-se em uma “imensa Memória do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 108), abre-se a possibilidade para o esquecimento da percepção presente.

Quando regida apenas pelo objeto em si, e quando apartada do perspectivismo, a percepção passa a tratar o objeto apenas como objeto, e o corpo perceptivo passa a tomar lugar no mesmo espaço objetivo, passando, portanto, a ser considerado como um dos objetos desse mundo. Imerso nesse objetivismo, o sujeito deixa de se ocupar de seu corpo, do tempo e do mundo tais como são vividos na comunicação interior que tem com eles, perdendo, assim, contato com a experiência perceptiva. Este fato, por conseguinte, leva a uma relação rasa entre sujeito e objeto, de modo que não se compreende nada do sujeito, nem do objeto.

Diante dessas condições, afirma Merleau-Ponty (2011, p. 109): “É preciso que reencontremos a origem do objeto no próprio coração de nossa experiência [...]”. Ou, ainda, é preciso que o corpo retire-se do mundo objetivo, para que ele seja capaz de arrastar “[...] os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente [revelar] o sujeito que percebe assim como o mundo percebido” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 110).

4.4.1 A interrogação posta pela falta: a abertura para a revelação do sujeito que percebe

Desenvolvendo as reflexões acerca da relação entre corpo e fenômeno perceptivo, Merleau-Ponty destaca inúmeros casos capazes de ilustrar a questão. Entre eles estão dois fenômenos que permeiam a relação entre estímulo e receptor: o da anosognose, caso em que o sujeito nega a presença de um membro que compõe o corpo, e o do membro fantasma, estudado a partir de um sujeito que teve um membro amputado do seu próprio corpo.

A exposição dos casos parte de duas possíveis explicações que justifiquem as reações do sujeito frente às situações. A primeira, com base em aspectos fisiológicos, compreende a anosognose como a ausência efetiva de uma representação, ou seja, como “[...] ausência de um fragmento da representação do corpo que deveria ser dada, já que o membro correspondente está ali” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 120). Quanto ao fenômeno do membro amputado, ainda sob uma perspectiva fisiológica, ele é compreendido como a presença efetiva de uma representação, ou seja, como “[...] a presença de uma parte da representação do corpo que não deveria ser dada, já que o membro correspondente não está ali” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 120).

A segunda explicação tem como fundamento aspectos psicológicos. Sob esse ponto de vista, a anosognose é compreendida como representação de uma ausência efetiva. Ou seja, através de um juízo negativo, o fenômeno dá-se como um esquecimento, ou ainda, como algo que está ali, mas não é percebido. Quanto ao fenômeno do membro fantasma, ele é compreendido como representação de uma presença efetiva, ou seja, através de um juízo positivo, ele se dá como uma recordação, ou ainda, como algo que não está ali, mas é percebido.

Em ambas as explicações, não se abandonou o mundo objetivo. Através delas, inclusive, não há um meio termo entre presença e ausência. Escapando ao mundo objetivo, Merleau-Ponty reflete sobre ambos os fenômenos a partir da relação que os sujeitos portadores dessas condições estabelecem com o mundo que os cercam. Sob essa perspectiva, os limites entre presença e ausência se turvam: a anosognose é compreendida como uma experiência do braço doente como ausência, e o membro fantasma, uma experiência do braço amputado como presente.

Envoltos por essa turbidez, os fenômenos instituem-se de modo mais complexo. O anosognóstico pode desviar-se do membro paralisado apenas porque sabe onde correria o risco de encontrá-lo, do mesmo modo que, como aponta Merleau-Ponty, um paciente na psicanálise sabe o que não quer encarar. A paradoxal situação é ilustrada por meio de outro exemplo:

Só compreendemos a ausência ou a morte de um amigo no momento em que esperamos dele uma resposta e sentimos que ela não existirá mais; por isso, primeiramente evitamos interrogar para não ter de perceber esse silêncio; nós nos

desviamos das regiões de nossa vida em que poderíamos encontrar esse nada, mas isso significa que nós a adivinhamos. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 120).

Assim, o anosagnósico recusa seu braço paralisado para não ter de lidar com sua perda, o que significa que ele tem dela uma pré-consciência; o paciente com o membro amputado recusa a mutilação, e chega a contar com seu membro fantasma como se fosse um membro real, uma vez que, assim como o sujeito não amputado, ele não precisa de uma percepção clara e articulada do seu corpo para, por exemplo, colocar-se em movimento: basta ser tomado pela potência dada no conjunto do corpo, e adivinhar o membro fantasma obscuramente implicado nele.

Refletindo sobre essas recusas, o teórico faz uma importante distinção: elas não devem ser compreendidas como posturas deliberadas pelos sujeitos, ou formuladas pelos corpos; elas devem, sim, ser compreendidas a partir da perspectiva do ser inserido no mundo:

Aquilo que em nós recusa a mutilação ou a deficiência é um Eu engajado em um certo mundo físico e inter-humano, que continua a estender-se para seu mundo a despeito de deficiências ou de amputações [...]. A recusa da deficiência é apenas o avesso de nossa inerência a um mundo, a negação implícita daquilo que se opõe ao movimento natural que nos lança a nossas tarefas, a nossas preocupações, a nossa situação, a nossos horizontes familiares. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 121)

Compreendendo-se, portanto, as recusas a partir da inserção do sujeito no mundo, no caso do amputado, os objetos manejáveis do mundo, justamente enquanto se apresentam como manejáveis, interrogam o membro ausente. E dessa interrogação, emergem regiões de silêncio. Para elucidar essa ideia, o autor destaca:

[...] o doente sabe de sua perda justamente enquanto a ignora, e ele a ignora justamente enquanto a conhece. Esse paradoxo é o de todo ser no mundo: dirigindo-me para um mundo, esmago minhas intenções perceptivas e minhas intenções práticas em objetos que finalmente me aparecem como anteriores e exteriores a elas, e que todavia só existem para mim enquanto suscitam pensamentos e vontades em mim. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 122)

Diante do apresentado, Merleau-Ponty propõe uma aproximação entre o membro fantasma e um aspecto do qual fala a psicanálise: o recalque. Quando, ao empenhar-se em um determinado campo da vida, seja ele pessoal ou profissional, o sujeito depara-se com uma barreira e não tem força nem para transpô-la, nem para renunciar ao empreendimento, essa tentativa permanece bloqueada. E, diante dessa situação, o sujeito, tendo o seu presente autêntico bloqueado por essa postura, continua sendo aquele que, em um passado, se apresentou diante da barreira surgida.

Nesse contexto, um presente, entre todos os presentes, apresenta-se sob um valor de exceção, deslocando os outros e destituindo-os de seu valor de presentes autênticos. Desse modo, o tempo impessoal continua a escoar, mas o pessoal fixa-se. E essa fixação, neste caso, não implica uma recordação, mas sim a exclusão dela, pois: “[...] enquanto esta [recordação]

expõe uma experiência antiga como um quadro diante de nós, este passado que permanece nosso verdadeiro presente não se distancia de nós e esconde-se sempre atrás de nosso olhar em lugar de dispor-se diante dele” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 124).

Diante de um desejo de se compreender melhor o passado, isso dar-se-á sempre sob a possibilidade de uma recusa do juízo presente, fato que ocorre necessariamente enquanto o sujeito pensa esse passado como um antigo presente. Posto isso, o filósofo aponta para a conexão entre tempo, corpo e mundo através da ambiguidade, elemento próprio à natureza perceptiva:

Cada presente pode pretender fixar nossa vida, é isso que o define como presente. Enquanto ele se faz passar pela totalidade do ser e preenche um instante da consciência, nós nunca nos libertamos dele inteiramente, o tempo nunca se fecha inteiramente com ele, que permanece como uma ferida por onde nossa força escoar. Com maior razão, o passado específico que é nosso corpo só pode ser reapreendido e assumido como uma vida individual porque ela nunca o transcendeu, porque ela o alimenta secretamente e emprega nisso uma parte de suas forças, porque ele permanece seu presente [...]. O que nos permite centrar nossa experiência é também o que nos impede de centrá-la absolutamente, e o anonimato de nosso corpo é inseparavelmente liberdade e servidão. Assim, [...] a ambiguidade do ser no mundo se traduz pela ambiguidade do corpo, e esta se compreende por aquela do tempo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 126)

Ainda sobre as recordações, quando lembradas ao amputado, elas não se dão, novamente, por uma simples substituição de uma imagem que, através da consciência, assenta-se no coto. Envoltas por uma percepção dada em uma presença global da situação, capaz de dar aos estímulos então gerados um sentido, elas são o mesmo braço dilacerado que em algum lugar queimou ou apodreceu, e que vem assombrar o corpo presente sem confundir-se com ele. O braço fantasma é, portanto:

[...] como a experiência recalçada, um antigo presente que não se decide a tornar-se passado. As recordações que se evocam diante do amputado induzem um membro fantasma, não como no associacionismo uma imagem chama uma outra imagem, mas porque toda recordação reabre o tempo perdido e nos convida a retomar a situação que ele evoca. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 127).

Assim, através de perspectivas do ser inserido no mundo, velam-se, no avesso de faltas, potencialidades capazes não apenas de expor as fragilidades do sujeito que percebe, como também as articulações mais originárias do fenômeno perceptivo, como recordações que reabrem o tempo e as ambiguidades inerentes ao sujeito, ao mundo e à própria percepção. A autopercepção do sujeito, que lhe garante reapreender e assumir seu corpo e suas regiões de silêncio, fica por conta da constante recusa do juízo presente, e da inelutável ambiguidade que alimenta secreta e constantemente o corpo próprio, ou seja, o ser no mundo.

4.4.2 Corpo-sujeito e corpo-objeto: um nó de significações sob a expressão criadora

Voltando-se para a análise da espacialidade do corpo próprio e sua motricidade, Merleau-Ponty apresenta o conceito de “esquema corporal”. Enquanto compreendido como um resumo da experiência corporal, capaz de oferecer um comentário e uma significação à interoceptividade e à proprioceptividade do momento, os conteúdos táteis, cinestésicos e articulares, nesse caso, associar-se-iam entre si ou com conteúdos visuais, e estas associações ocorreriam mais facilmente conforme o corpo se munisse pouco a pouco, desde a infância, delas. Enquanto compreendido como uma tomada de consciência global de uma postura intersensorial, o esquema corporal compreender-se-ia como um conjunto composto pela relação mútua entre seus membros e suas partes.

Porém, buscando superar essas visões, retomando o caso do anosagnóstico, o filósofo aponta para o fato de que se o membro paralisado não conta mais no esquema corporal do sujeito, isso se deve “[...] porque o esquema corporal não é nem o simples decalque nem mesmo a consciência global das partes existentes do corpo, mas porque ele as integra a si ativamente em razão de seu valor para os projetos do organismo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 145).

Sob essa perspectiva, o corpo, pensado a partir da relação com o espaço e com o objeto nele contido, é então compreendido como uma postura a ser tomada diante de uma tarefa. E do mesmo modo que o esquema corporal integra a si ativamente suas partes, o corpo ativo, frente a uma tarefa, ancora o objeto. E sobre a distinção entre o espaço corporal e o exterior, e o envolvimento entre o primeiro e as partes do segundo, o filósofo pontua:

O espaço corporal pode distinguir-se do espaço exterior e envolver suas partes em lugar de desdobrá-las, porque ele é a obscuridade da sala necessária à clareza do espetáculo, o fundo de sono ou a reserva de potência vaga sobre os quais se destacam o gesto e sua meta⁵¹, a zona de não-ser *diante da qual* podem aparecer seres precisos, figuras e pontos. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 146, itálico do autor)

Destacando-se gestos, pontos e “figuras” sobre o corpo, este, então, apresentar-se-ia como um fundo. Porém, considerando que a palavra “sobre” implica em um espaço orientado, ou seja, em uma noção que depende do corpo situado no mundo (e que, portanto, é variável), Merleau-Ponty reflete sobre a distinção entre espaço inteligível e espaço orientado. Se, para compreender o sentido do espaço corporal, o sujeito só encontra nele o espaço inteligível, este, na verdade, não está liberto do espaço orientado. Inclusive, o espaço inteligível é justamente a explicitação do orientado. Diante disso, aproximando essa ideia de distinções que se afirmam

⁵¹ GRÜNBAUM. Aphasie und Motorik. *Ztschr. f. d. ges. Neurologie und Psychiatrie*, p. 395, 1930.

aos conceitos de forma e conteúdo, o filósofo aponta: “Se o conteúdo pode verdadeiramente ser subsumido sob a forma e aparecer como conteúdo *desta* forma, é porque a forma só é acessível através dele” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 148, *itálico do autor*).

Explorando a ideia de figura e fundo dada na relação espaço corporal e espaço exterior, o filósofo chama a atenção para o fato de que, de modo geral, o fundo (ou o horizonte) apenas se estende para além da figura porque ambos pertencem ao mesmo gênero e porque podem ser convertidos em pontos pelo movimento do olhar. Porém, destaca ele, ainda: essa estrutura ponto/horizonte apenas oferece à percepção um ponto porque diante dele está disposta a zona de corporeidade de onde ele é visto, e em torno dele, os horizontes indeterminados, contrapartida dessa visão. E então, afirma:

Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode *aparecer* como meta de nossa ação, é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 149, *itálico do autor*).

Sendo, portanto, na ação que a espacialidade do corpo se realiza, Merleau-Ponty volta-se para a análise do movimento próprio do corpo, destacando um aspecto particular: a retomada do espaço e do tempo em suas “significações originais” pelo corpo, ao passo que este transpõe sua relação de submissão a ambos. Sobre esse aspecto, o filósofo reflete:

Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 149)

O imbricamento entre a ação e o aparecimento do objeto no “vazio” do corpo – originado de seu posicionamento no espaço –, é ilustrado através do seguinte exemplo: ao ser colocado diante de sua tesoura, sua agulha e suas tarefas familiares, o sujeito não precisa “procurar” suas mãos e dedos, pois eles não são objetos a serem encontrados em um espaço objetivo, formado por ossos, músculos e nervos, mas sim “[...] potências já mobilizadas pela percepção da tesoura ou da agulha, o termo central dos ‘fios intencionais’ que o ligam aos objetos dados” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 153).

Exposta essa potência, então emergida nesse processo, Merleau-Ponty chama a atenção para a seguinte questão: o sujeito não está aberto apenas para a situação real, que envolve seu corpo em uma tarefa concreta; “[...] ele pode desviar-se do mundo, aplicar sua atividade nos estímulos que se inscrevem em suas superfícies sensoriais, prestar-se a experiências e, mais geralmente, situar-se no virtual” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 157). E

uma vez aberta a fenda do desvio do mundo, pode-se refletir sobre o modo como as impressões locais integram-se a uma “configuração” específica do corpo.

Para tanto, o filósofo destaca um risco: a mesma “consistência” formada pelos dados sensíveis que sujeita o corpo a situações efetivas pode também “[...] reduzir o objeto a uma soma de ‘caracteres’ sucessivos, a percepção a uma caracterização abstrata, o reconhecimento a uma síntese racional, a uma conjectura provável, e retira do objeto sua presença carnal e sua facticidade” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 157).

Explorando, portanto, a conexão entre as impressões locais despertadas pelos dados sensíveis e suas configurações no corpo, o autor aponta para uma “significação motora”, ou ainda, para uma “intencionalidade motora”. Para trabalhar esses conceitos, o teórico aproxima a ideia de figura e fundo ao movimento, afirmando que todo movimento tem um fundo, ou ainda, que ambos são “momentos de uma totalidade única” (GOLDSTEIN⁵², 1923, p. 161 apud MERLEAU-PONTY, 2011, p. 159), de modo que o fundo, a cada momento, anima e mantém o movimento.

E através do movimento do corpo e de suas ações impulsionadas pelo mundo, vistos, portanto, como “figura e fundo”, não apenas se apresenta uma organização do mundo dado segundo os projetos do momento, como também se constrói no espaço um meio de comportamento, um sistema de significações que exprime no exterior a atividade interna do sujeito. Desse modo, “[...] os projetos polarizam o mundo e fazem aparecer nele, como magia, mil sinais que conduzem a ação [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 161).

Investigando, ainda, a questão da significação motora, ou, como aponta o teórico, a apreensão de uma identidade específica nas estruturas conceituais, Merleau-Ponty reflete sobre as operações do pensamento, mais especificamente sobre o pensamento já adquirido. Partindo da ideia de que o sujeito mantém em torno de si um sistema de significações, como citado, cujas correspondências, relações e participações não precisam ser explicitadas para serem utilizadas, Merleau-Ponty apresenta o exemplo de uma conversa entre dois amigos que se conhecem bem. Para além do que significam para todo o mundo, cada uma das expressões, tanto de um quanto de outro, inclui inúmeras referências associadas ao universo de ambos, sem que as conversas anteriores sejam evocadas. Esses mundos adquiridos, que ganham um segundo sentido a partir

⁵² GOLDSTEIN. Ueber die Abhängigkeit der Bewegungen von optischen Vorgängen. *Monatschrift für Psychiatrie und Neurologie Festschrift Liepmann*, 1923.

das experiências de cada um dos amigos, são “recortados” em um mundo primordial que funda seu sentido primeiro.

O mesmo ocorre com o pensamento adquirido, ou, como colocado pelo autor, um “mundo dos pensamentos”, no qual se sedimentam as operações mentais do sujeito, formando, assim, uma espécie de panorama mental, e que são acessadas recorrentemente. Mas para um ponto chama a atenção Merleau-Ponty: a questão da sedimentação. Longe de serem uma massa inerte no fundo da consciência, os pensamentos adquiridos “[...] não são uma aquisição absoluta; a cada momento eles se alimentam de meu pensamento presente, eles me oferecem um sentido, mas eu o restituo a eles” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 182-183).

Se “fatigada” a consciência, o mundo de pensamentos reduz-se a poucas ideias obsedantes. Em situação contrária, cada sentido emergido pelos pensamentos aos quais dedica-se o sujeito faz germinar ideias, questões, capazes de reagrupar e reorganizar seu panorama mental. Desse modo, “[...] o adquirido só está verdadeiramente adquirido se é retomado em um novo movimento de pensamento, e um pensamento só está situado se ele mesmo assume uma situação” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 183). E uma vez explicitado esse movimento de sedimentação e espontaneidade, o teórico aponta para a capacidade de a essência da consciência dar-se um mundo, ou mundos, ou seja, de “[...] fazer existir *diante* dela mesma os seus próprios pensamentos enquanto coisas [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 183).

Retomada a questão da consciência pelo teórico, e entrelaçando-a à ideia do duplo movimento de sedimentação e de espontaneidade, o teórico afirma: “A estrutura do mundo, com seu duplo movimento de sedimentação e de espontaneidade, está no centro da consciência” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 183). A partir de então, refletindo sobre a estrutura do mundo, o teórico aponta para a distinção entre os dados sensíveis e a significação que recebem no ato do entendimento, uma vez este envolto pela análise clássica da percepção. Compreendida a partir desse tipo de análise, a percepção é capaz de evidenciar um “[...] tipo de vida das significações que torna a essência concreta do objeto imediatamente legível, e que até mesmo só através dela deixa aparecer as suas ‘propriedades sensíveis’ (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 184).

Explorando, ainda, a consciência, mais especificamente a vida da consciência e seu entrelaçamento com os sentidos aflorados da relação com o mundo, Merleau-Ponty destaca uma função fundamental, que opera como um “vetor móvel”, como um projetor, pelo qual orienta-se o sujeito, levando-o para aquilo que está tanto fora dele quanto nele próprio, de modo a

originar um comportamento a respeito do objeto. Insatisfeito, porém, com o termo “projedor”, Merleau-Ponty fala, então, de uma vida da consciência – ou ainda, vida do desejo, vida perceptiva – sustentada por um “arco intencional”, que, este, sim:

[...] projeta em torno de nós nosso passado, nosso futuro, nosso meio humano, nossa situação física, nossa situação ideológica, nossa situação moral, ou antes que faz com que estejamos situados sob todos esses aspectos. É este arco intencional que faz a unidade entre os sentidos, [...] a unidade entre a sensibilidade e a motricidade. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 190)

Envolta por esse arco intencional, a consciência dá-se como um ato de projeção, depositando os objetos diante de si como traços de seus próprios atos, enquanto apoia-se neles para passar a outros atos de espontaneidade, ou seja, enquanto serve-se dos dados visuais para exprimir seus atos de espontaneidade. E enquanto a consciência projeta-se no mundo físico através de um corpo, ela também projeta-se em mundo cultural através de um hábito, cujos movimentos refletem não mera “recordações” visuais ou motoras, mas sim o estado de “[...] uma consciência absoluta do “aqui”, sem a qual seríamos reenviados de recordação a recordação e nunca teríamos uma percepção atual” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 194).

Compreendendo-se o campo então formado pelo arco intencional, aspecto semelhante ocorre em relação aos distintos registros sensoriais do corpo, que captam cores, sons e texturas. Em meio a um transbordar espontâneo entre os cinco sentidos corporais a experiência perceptiva dá-se, apontando para uma camada originária que precede a divisão deles. Sobre esse ponto, o teórico discorre:

Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa. Vemos a rigidez e a fragilidade do vidro e, quando ele se quebra com um som cristalino, este som é trazido pelo vidro visível⁵³. Vemos a elasticidade do aço, a maleabilidade do aço incandescente, a dureza da lâmina em uma plaina, a moleza das aparas. A forma dos objetos não é seu contorno geométrico: ela tem uma certa relação com sua natureza própria e fala a todos os nossos sentidos ao mesmo tempo em que fala à visão. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 308-309)

Quanto à captação dos conteúdos sensoriais presentes no mundo pelo corpo, somada a um repertório acessado através da recordação, esta faz de sensações como o duro, o mole, o granuloso, a luz da lua e do sol apresentarem-se à percepção não como meros conteúdos sensoriais, mas “[...] como um certo tipo de simbiose, uma certa maneira que o exterior tem de nos invadir, uma certa maneira que nós temos de acolhê-lo, e aqui a recordação apenas resgata a armação da percepção da qual ela nasceu” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 426).

⁵³ SCHAPP. *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*. Inaugural Dissertation. Göttingen: Kaestner, 1910, e Erlangen, 1925, p. 11.

Retomando a questão da unidade entre a percepção do objeto e a motricidade do corpo, o teórico aponta, ainda, para uma estrutura temporal do corpo. Se o corpo imbuí-se de uma "consciência absoluta do aqui", ele também existe necessariamente "agora". Porém, essa existência presente afirma-se, mas não sem o envolvimento dos instantes precedentes, que, ao serem trazidos para o presente, possibilitam a abertura para um novo, ou seja, para um tempo que está por vir. Sobre isso, o filósofo discorre: "A cada instante de um movimento, o instante precedente não é ignorado, mas está como que encaixado no presente, e a percepção presente consiste em suma em reaprender, apoiando-se na posição atual, a série das posições anteriores que se envolvem umas às outras." (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 194).

Abarcado, portanto, por toda sua extensão, o movimento conecta presente, passado e futuro, de modo que não apenas o tempo, mas também o espaço não sejam "[...] uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 194-195). E o teórico prossegue: "[...] não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 195). Porém, essa apreensão, como já apontado anteriormente, nunca pode ser total. Retomando a ideia da síntese presuntiva do tempo e do espaço, o filósofo destaca: "A síntese do tempo assim como a do espaço são sempre para se recomeçar" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 195).

Compreendida, desse modo, como uma maneira de se ter acesso ao mundo, e não como mero caso particular de conhecimento, a experiência motora do corpo apreende o mundo sem precisar passar por representações, sem subordinar-se a funções simbólicas ou objetivantes; ela dá um sentido ao mundo, no qual primordialmente o corpo colocou-se, antes de qualquer representação:

[...] para que possamos representar-nos o espaço é preciso primeiramente que tenhamos sido introduzidos nele por nosso corpo, e que ele nos tenha dado o primeiro modelo das transposições, das equivalências, das identificações que fazem do espaço um sistema objetivo e permitem à nossa experiência ser uma experiência de objetos [...]. "A motricidade é a esfera primária em que em primeiro lugar se engendra o sentido de todas as significações [...] no domínio do espaço representado"⁵⁴. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 197)

Para ilustrar mais a fundo o entrelaçamento da motricidade às significações, Merleau-Ponty, através da reflexão acerca do hábito, mais especificamente da aquisição de um hábito, apresenta alguns exemplos. Entre eles, estão a experiência de um cego que se utiliza de sua

⁵⁴ GRÜNBAUM. Aphasie und Motorik. *Ztschr. f. d. ges. Neurologie und Psychiatrie*, p. 397-398, 1930.

bengala para perceber o mundo ao seu redor, e a de um instrumentista que executa uma peça em um órgão diferente do seu habitual.

Em relação ao cego, seria sedutora a ideia de que, ao mediar um objeto, a bengala produzisse pressões em sua mão, e estas, por sua vez, produziriam sensações capazes de indicar ao cego diferentes posições. Porém, as pressões da bengala em sua mão não são interpretadas como signos de certas posições da bengala, e estas, como signos de um objeto exterior. Nem as pressões nem a bengala são simples dados, e a bengala não é mais um objeto percebido pelo cego. Transformada em zona sensível, ela é o instrumento através do qual ele percebe, estabelecendo-se, assim, como um apêndice de seu corpo. Habituar-se, portanto, é instalar-se na bengala, ou ainda, é fazer, como aponta o teórico, com que ela participe do caráter volumoso do corpo; o hábito, portanto, “[...] exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 199).

Quanto ao caso do organista diante de um órgão por ele não conhecido, cujas teclas estão dispostas de maneira diferente do que aquelas do seu instrumento habitual, ele vê-se pronto para executar uma obra após uma hora de trabalho. Nesse ínterim, compreende-se que a adaptação deu-se, uma vez que disposições já estabelecidas e novos reflexos, considerados parte de um mesmo sistema, mesclaram-se em um processo de “apreensão global do instrumento” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 201).

Ao acionar pedais e teclas através dessa apreensão global por meio de seu corpo, o organista instala-se no órgão como quem se instala em uma casa. Assim, as teclas e os pedais – não compreendidos como posições no espaço objetivo, e nem confiados exclusivamente à memória do organista –, “[...] só lhe são dados como as potências de tal valor emocional ou musical, e suas posições só lhe são dadas como os lugares onde esse valor aparece no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 201).

Portanto, entre a música tal como escrita na partitura e sua ressonância está o corpo do organista, meio interlocutor desses dois polos. Penetrado por uma nova significação, esse corpo projeta no mundo físico a apreensão dada naquele espaço e tempo, exposta por meio de gestos que, durante o ensaio, deram-se como “[...] gestos de consagração, [que] estendem vetores afetivos, descobrem fontes emocionais, criam um espaço expressivo [...]” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 202).

Mas, novamente, um alerta é dado: o corpo não é apenas um espaço expressivo entre os outros: “Ele é a origem de todos os outros, o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 202).

Através de suas reflexões sobre a motricidade e a significação, Merleau-Ponty propõe, então, um novo sentido para a palavra “sentido”. E então, pontua:

A experiência do corpo nos faz reconhecer uma imposição do sentido que não é a de uma consciência constituinte universal, um sentido que é aderente a certos conteúdos. Meu corpo é esse núcleo significativo [...]. Nele aprendemos a conhecer esse nó entre a essência e a existência que em geral reencontraremos na percepção [...]. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 204)

Considerando-se a percepção do corpo próprio, ao apresentar a ideia de que este interpreta a si mesmo, o filósofo faz um paralelo entre os dados visuais presentes no mundo, captados pelo olhar, e cada acontecimento corporal, captado pelo próprio corpo. Essa apreensão dá-se através de uma interpretação, conectando ressonâncias significativas a equivalências intersensoriais, e que implica um certo estilo dos movimentos, capazes de contribuir para uma certa configuração do corpo.

A partir dessa aproximação, o corpo é comparado a uma obra de arte. Enquanto um espectador, que não tenha visto os quadros de Cézanne, ao se colocar diante de um, apreende sentidos a partir da percepção experienciada através dos elementos sensíveis ali presentes, ou ainda, enquanto um poema comporta uma primeira significação, e é no leitor que uma segunda existência dá-se –, e, a partir dessa segunda existência, quadro e poema irradiam sentidos em meio a um nó de significações vivas –, assim também é o corpo:

Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 209 - 210)

Mas, novamente, diante de uma possibilidade de a percepção fixar-se em um ponto, o filósofo chama a atenção para o fato de que tanto signo quanto significação, se compreendidos meramente como dados – de modo que a passagem de um a outro faça-se por meio de uma interpretação –, desfigurariam-se. O processo interpretativo separaria um do outro, de modo que ao signo já se impusesse objetivamente um sentido. Assim, a interpretação “[...] mascara a relação orgânica entre sujeito e mundo, a transcendência ativa da consciência, o movimento

pelo qual ela se lança em uma coisa e em um mundo por meio de seus órgãos e de seus instrumentos” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 211).

Outro ponto ainda destacado pelo teórico relacionado à ideia de “significações vivas” refere-se ao fato de que a significação não é livre, mas sim retirada de uma significação mais ampla, assim como a descrição de uma pessoa é retirada do aspecto concreto de sua fisionomia. Desse modo, através do contato direto, obras de arte irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial.

Retomando-se os exemplos do órgão e da bengala, da mesma maneira que estes envolvem os corpos do organista e do cego – dando abertura a um campo transcendental no qual expressão e expresso mesclam-se –, o olhar envolve o fenômeno perceptivo. Como um instrumento natural, os olhos deslizam sobre o mundo e deste obtém algo. Assim, ver é “[...] adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 212).

E nessa reorganização, o corpo coloca-se como um conjunto de significações vivas, afloradas em um fluxo no qual formam-se, a cada momento, novos nós de significações:

Por vezes, forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 212)

Fazendo um paralelo com o universo textual, o teórico afirma que uma operação de expressão exitosa é aquela que não apenas deixa ao leitor e ao próprio escritor uma espécie de “sumário”, mas que também

[...] faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver um organismo de palavras, ela a instala no escritor ou no leitor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo, ou uma nova dimensão. Essa potência da expressão é bem conhecida na arte. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 248)

E sobre a significação que irradia dessa expressão, o filósofo reflete, ainda, através do exemplo da música: a significação de uma sonata dá-se através dos sons que a conduzem, e estes não são apenas “signos” da sonata, mas meios através dos quais a sonata torna-se presente. Nos signos a sonata se irrompe⁵⁵, ela os devora, assim como uma atriz torna-se invisível no momento em que é uma personagem. Sobre a expressão estética, Merleau-Ponty afirma: “[Ela]

⁵⁵ PROUST. *Du côté de chez Swann*. II. [S.l.], [S.d.], p. 192.

confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos – a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor – de sua existência empírica e os arrebatada para um outro mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 248).

Dessa operação expressiva, despontam significações não em um processo de tradução, mas sim em uma realização engendrada por meio de um sussurro de falas. Este constitui-se de significações disponíveis, ou seja, de uma aquisição cultural, que repentinamente entrelaçam-se segundo uma lei desconhecida, dando origem a um novo ser cultural. Porém, o sussurro de falas apenas se dá porque um certo silêncio o precede, um silêncio, segundo Merleau-Ponty, primordial: “Nossa visão sobre o homem continuará a ser superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 250).

Se a necessidade de retorno ao silêncio emerge, igualmente emerge a de um restauro da experiência perceptiva da coisa. Quando supõe realizada a expressão, ao ver uma chaminé, o sujeito crê que a concordância dos diferentes aspectos do objeto fora o fator originador de sua existência enquanto forma geométrica e significação comum. Porém, posta a questão da presença corporal, a identidade do objeto dá-se não apenas inversamente ao modo usual perceptivo, como também imbricada ao movimento do corpo:

[...] percebo a coisa em sua evidência própria e é isso que me dá a certeza de obter dela, pelo desenrolar da experiência perceptiva, uma série indefinida de visões concordantes. A identidade da coisa através da experiência perceptiva é apenas um outro aspecto da identidade do corpo próprio no decorrer dos movimentos de exploração; ela é portanto do mesmo tipo que esta: assim como o esquema corporal, a chaminé é um sistema de equivalências que não se funda no reconhecimento de alguma lei, mas na experiência de uma presença corporal. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 252)

Desse modo, quando percebidas através do corpo, as coisas coexistem com quem as olha. E a vida então emergida nelas não é compreendida através de uma interpretação intelectual, mas sim de uma entrega ao espetáculo pelo movimento do corpo, de um “[...] reconhecimento cego que precede a definição e a elaboração intelectual do sentido” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 252).

Considerando-se a abertura sempre recriada na plenitude do ser, é ela, portanto, que condiciona a fala do escritor, ou ainda, a construção dos conceitos; é ela que faz secretar no corpo um sentido, através de uma função “[...] que se reitera, apoia-se em si mesma ou que, assim como uma onda, ajunta-se e retoma-se para projetar-se para além de si mesma” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 267).

Para refletir sobre a ideia de um corpo que mostra, ou ainda, de um corpo que fala através de um sentido imanente a ele, Merleau-Ponty apresenta uma fala de Cézanne relacionada à pintura de um retrato: “Se pinto todos os pequenos azuis e todos os pequenos marrons, eu o faço olhar como ele olha... Ao diabo se eles desconfiam como, casando um verde matizado com um vermelho, se entristece uma boca ou se faz uma face sorrir” (GASQUET⁵⁶, 1926, p. 117 apud MERLEAU-PONTY, 2011, p. 268).

Da revelação, como notado pelo relato do pintor, de um sentido nascente no corpo vivo, o autor destaca a possibilidade de este sentido estender-se a todo o mundo sensível, fazendo com que o “[...] olhar, advertido pela experiência do corpo próprio, [reencontre] em todos os outros ‘objetos’ o milagre da expressão” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 268). Milagre este que traz à tona um interior que se revela no exterior; uma significação que irrompe no mundo e nele põe-se a existir, e que só pode ser compreendida quando buscada pelo olhar. Assim a coisa é, antes, uma estrutura acessível à inspeção do corpo, que uma significação para o entendimento.

Desse modo, o objeto nunca pode ser separado de quem o percebe. E justamente pelo fato de as relações entre as coisas, ou entre os aspectos das coisas serem sempre mediadas pelo corpo do sujeito – ou, em outras palavras, porque a existência do sujeito “[...] se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 429) –, suas articulações são as mesmas; ou seja, a natureza do fenômeno perceptivo é a encenação da própria vida. E por conta disso, a percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente, uma vez que “[...] são as duas faces de um mesmo ato” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 276).

Porém, definir a coisa como correlativo do corpo e da vida não implica no esgotamento de seu sentido, já que é através da unidade do corpo que se apreende a unidade da coisa. Esta unidade, por sua vez, está entregue a um incessante movimento garantido por um campo perceptivo presente e atual, que está em contato com o mundo, mas, continuamente, “[...] vem assaltar e investir a subjetividade, assim como as ondas envolvem um destroço na praia” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 280). E justamente pelo fato de novos saberes instalarem-se, portanto, nesses horizontes abertos da percepção que: “Não se pode tratar de descrever a própria percepção como um dos fatos que se produzem no mundo, já que a percepção é a ‘falha’ deste ‘grande diamante’” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 280).

⁵⁶ GASQUET, J. **Cézanne**. Paris: Bernheim Jeune, 1926.

Enquanto “falha” desse grande diamante, o fenômeno perceptivo é transpassado pela labilidade da coisa em si. Diante desse aspecto, destaca-se mais um elemento inerente ao fenômeno perceptivo: a inalcançabilidade da ipseidade da coisa:

Bem entendido, a ipseidade nunca é *atingida*: cada aspecto da coisa que cai sob nossa percepção é novamente apenas um convite a perceber para além [...]. Se a coisa mesma fosse atingida, doravante ela estaria exposta diante de nós e sem mistério. Ela deixaria de existir como coisa no momento mesmo em que acreditaríamos possuí-la. Portanto, o que faz a “realidade” da coisa é justamente aquilo que a subtrai à nossa posse. A aseidade da coisa, sua presença irrecusável, e a ausência perpétua na qual ela se entrincheira são dois aspectos da transcendência. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 313, *itálico do autor*)

E uma vez dada a inatingibilidade da unidade coisa, dá-se igualmente a do sujeito, aspecto que aproxima ambos à síntese presuntiva do tempo e do espaço: “A unidade do sujeito ou do objeto não é uma unidade real, mas uma unidade presuntiva no horizonte da experiência” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 296). É, portanto, na inalcançabilidade do tempo, do espaço e da própria coisa que se sustenta o perceber, uma vez que envolve “[...] de um só golpe todo um futuro de experiências em um presente que a rigor nunca o garante, é crer em um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 399). É, portanto, da síntese presuntiva que se alimenta a síntese perceptiva.

Quando se compreende, portanto, o corpo como uma unidade expressiva, e quando assumido como tal, essa estrutura é capaz não apenas de comunicar-se com o mundo sensível, como também de reorganizar o esquema corporal do sujeito. E imerso nesse fenômeno, o sujeito, ao reaprender a sentir o corpo, reencontra, sob o saber objetivo e distante do corpo, esse outro saber, que, inclusive, está sempre no sujeito, justamente porque ele é corpo. Tal é a experiência do mundo percebido no corpo: “[...] retomando assim o contato com o corpo e com o mundo é também a nós mesmos que iremos reencontrar” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 278).

Uma vez desvelado esse novo mundo de transcendências, então desprendido da metáfora, abrem-se campos nos quais: a recordação resgata a armação da percepção da qual ela nasceu, em vez de fixá-la; a expressão confere existência àquilo que exprime; a consciência transforma seus próprios pensamentos em coisas; o espaço expressivo envolve as significações enquanto coisas; os comportamentos criam significações; o hábito transforma instrumentos em apêndices do corpo; a forma apresenta-se inseparável do conteúdo; os textos originários refletem significações imanentes ao movimento do corpo, dos olhos; os fios intencionais que ligam o sujeito ao mundo aparecerem; as articulações do corpo-sujeito e do corpo-objeto coincidem; o esquema corporal reorganiza-se; e o mundo, o corpo e o objeto apresentam-se como paradoxo.

Mas para que estes campos, por sua vez, aflorem, é preciso reconhecer, antes dos atos de significação e do pensamento teórico, as experiências expressivas; antes do sentido significado, o sentido expressivo; antes da subsunção do conteúdo à forma, a pregnância simbólica da forma no conteúdo. É preciso que a percepção abra-se para o mundo como estranho e paradoxal; para o mistério da coisa; para reconhecimentos cegos; para as faltas sob as quais se velam recalques; para a possibilidade e a crença de novos mundos, originários da admiração, da surpresa que faz aflorar os desvelamentos de coelhos-sujeito, coelhos-objeto e coelhos-mundo. Para que esses campos aflorem, é preciso que a expressão do mundo dê-se nos “[...] simulacros errantes entre as coisas e nós” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 25); é preciso “[...] reencontrar o corpo operante e atual [...]” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 11); ou ainda, para que eles aflorem, é preciso que a expressão do mundo, frequentemente sujeitada a uma prosa dos sentidos, “[...] seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 82).

5 EXERCÍCIOS DE LEITURA CRÍTICA

Antes de se iniciar o efetivo desenvolvimento da leitura crítica aqui proposta, que terá como ponto de partida as práticas de percepções do irreconhecível apresentadas no capítulo 2, alguns apontamentos merecem destaque. Tanto o exercício através do qual se tentou captar os processos perceptivos despertados na pesquisadora quanto o de análise crítica não se desenvolveram sem o tangenciamento de alguns riscos.

Considerando-se a prática fenomenológica, um ponto faz-se sensível: “A fenomenologia só é acessível a um método fenomenológico” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 2). Frente a esse pressuposto, a investigação do fenômeno perceptivo sob as lentes merleau-pontianas impõe aos exercícios um desenvolvimento que se faça sob uma condição peculiar, destacada pelo próprio teórico: a diferenciação entre explicar a percepção e coincidir com a operação perceptiva.

Ao refletir sobre as dificuldades para escrever sobre Merleau-Ponty, Marilena Chaui (1941 –) chama a atenção para esse “lugar”, onde se imbricam o expresso e a expressão: “Donde vem a ubiquidade que faz o pintor sentir-se visto quando pinta, o escritor falado pelo que escreve, a obra de pensamento viver em seu texto e no nosso?” (CHAUI, 2002, p. 43). E mais, levando-se em conta que o pensamento, ao transpor o texto do teórico para habitar o aqui proposto, abre a possibilidade para a expressão, ou seja, para a criação do novo, a autora aponta, ainda: “Se ler Merleau-Ponty é essa experiência do novo, como escrever sem repetir seu discurso?” (CHAUI, 2002, p. 45).

Os exercícios desenvolveram-se, portanto, sem que esses riscos fossem negligenciados, levando-se em conta, ainda, alguns outros aspectos também sensíveis. Ao refletir sobre tentativas de investigações acerca do processo de elaboração de significações relativo às suas obras, e sobre a possibilidade deste dar-se em meio a um constante fluxo transitório, Waltercio Caldas destaca:

Não é o que a obra significa. É como a obra trata a ideia de significação. A transitoriedade [do processo de construção dos significados] não pode funcionar como alibi. A questão aí é: o que é deliberado nessa situação? Quer dizer, o que definitivamente está incluído na obra e que não foi uma coisa posta na obra num discurso? [...]. Quando pedem para eu falar sobre a obra, [...] não sou o sujeito que fez

a obra, mas o sujeito que está tentando falar sobre aquilo sem trair a obra com uma tradução.⁵⁷

Dito isso, sob a consciência de que não se fala sobre o processo de significação sem se passar pelas significações, reforça-se que esta pesquisa não visa apontar para as segundas, mas sim para o primeiro. E uma vez clara essa intenção, buscar-se-á fugir ao risco apontado pela filósofa e crítica de arte Susan Sontag (1933 – 2004) que, ao refletir sobre um aspecto comum no campo da arte – identificado por ela como um excesso de ênfase na ideia de conteúdo –, afirma que esse excesso acaba por acarretar um “[...] perpétuo e sempre inconcluso projeto de *interpretação*” (SONTAG, 2020, p. 18, itálico da autora). Apontando, ainda, para o fato de que a proliferação de interpretações da arte envenena nossas sensibilidades, a teórica destaca: “Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer um mundo paralelo de ‘sentidos’. É converter o mundo *neste* mundo.” (SONTAG, 2020, p. 21, itálico da autora).

Os riscos mostram-se mais sensíveis ainda quando, refletindo sobre a obra de Caldas, o crítico de arte Paulo Sergio Duarte destaca:

Que a obra incorpora de modo deliberado o silêncio, é evidente. É preciso calar [...] os discursos que hoje, como uma narrativa postiça, sequestram e deslocam a forma da posição na qual ela produz sentido. A recusa da obra ao ruído do mundo transforma-se em outra de suas matérias-primas. (DUARTE, 2001, p. 78 - 80)

Na fronteira entre o inerente à obra e as narrativas postiças, um elemento fundamental destaca-se: a forma. Sontag destaca a necessidade de se dar mais atenção a ela na arte, de modo que se privilegie um vocabulário descritivo, não prescritivo, tendo em vista que, diante da costumeira ênfase excessiva no conteúdo concebido por interpretações, o papel da forma torna-se acessório. Já Duarte, flertando com Sontag, chama a atenção para as narrativas que despojam a forma de sua faculdade de significar.

Se a ênfase excessiva no conteúdo supõe uma separação entre este e sua forma, para Merleau-Ponty, como já pontuado, o conteúdo pode ser subsumido sob a forma e aparecer como conteúdo desta forma justamente porque a forma só é acessível através dele. Assim, signo sensível e significação são inseparáveis.

Sobre a relação entre interior e exterior de seus objetos, Caldas aponta: “[Eles] têm duas famílias de espaço: uma interior e outra exterior a ela. Meu trabalho é a história desses três espaços: o espaço interior, o exterior e a pele que une esses dois espaços. Almejo um objeto

⁵⁷ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37’20”) em 23 de junho de 2021. C.f. Apêndice.

que na sua pele tenha toda a sua virtualidade”.⁵⁸ Acreditando-se que a pele dos objetos de Caldas é tomada de virtualidade através da relação, ou da história, entre seu exterior e seu interior, as três formas dadas ao aparecimento através do gesto do artista, capazes de despertar no sujeito a dúvida do mundo, serão tomadas como ponto de partida para o desenvolvimento dos exercícios na sequência apresentados. E nessa trajetória, buscar-se-á explorar os campos que dentro e fora delas se estabelecem, capazes de aguçar uma percepção alimentada por um fluxo em constante estado de gênese.

5.1 “Objeto de aço”

Os olhos fitam a forma e, de pronto, a densidade da obra impõe-se. Através dela, impõem-se igualmente as diferentes maneiras com que elementos matéricos reúnem-se. Assim, destacam-se, oriundas de um único movimento, a materialidade opaca da obra e a limpidez do espaço, cada qual respeitando um mesmo conjunto de “funções”. Dessa distinção, marcada pela continuidade invisível que se mantém sob a figura salientada no espaço, emerge uma profundidade. E dessa relação, dada em um novo fundo do qual se destaca e desliza o movimento dos olhos, um algo perceptivo, que está entre a obra e o espaço, mostra-se em sua invisibilidade: o contorno da forma.

O diálogo entre distintos registros sensoriais do corpo-sujeito transfere à obra aspectos que permeiam a ideia de compacidade. Já imbuída dessa qualidade, a forma silencia-se diante da ilusória separação entre matéria sensível e significado. A tensão que então se instaura abre caminho não para uma identificação, mas para um desafio imposto pela dúvida. Habituada à cilada de repousar sobre as coisas apenas o suficiente para reencontrar familiaridades, a percepção depara-se com o instante no qual se mostra a tênue linha que separa o olhar garantidor do eliminador, sobre a qual se sustenta, por um tênue limite, o mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala. Uma certa familiaridade com a poética do artista faz esvair-se o olhar eliminador. Mas o olhar garantidor não faz o mesmo com o incômodo que emana do singular obstáculo a ele oferecido.

Um pensamento adquirido é acionado por uma ausência: a base associada à escultura tradicional, capaz de reforçar a distinção entre o espaço da obra de arte e o do espectador. Trazida para o presente por uma consciência do “aqui”, a referência resgatada dissolve essa

⁵⁸ [Informação verbal]. CALDAS, Waltercio. Entrevista concedida à Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10633/waltercio-caldas>.

diferenciação, contribuindo para que a obra revele-se sobre um novo fundo: o dado pelo mundo cotidiano. Este, envolto pela costumeira racionalidade, insiste em inculcar à obra uma função, o que, de certo modo, auxiliaria na também persistente tentativa de associá-la a algo conhecido. Porém, diante da resistência, a constante recusa do juízo presente parece emergir, talvez permeada pelo novo que se apresenta tão obscuro. Em meio a esse fluxo desponta a cor de um juízo negativo, revestindo a obra de qualidades que circundam a ideia de inutilidade.

Por uma nova consciência do “aqui”, o corpo-sujeito insere-se no mesmo fundo dado pelo espaço, instituindo, assim, um novo campo, capaz de conectar o corpo-sujeito ao corpo-obra. Dessa nova relação, as proporções de cada um impõem-se. Frente a um corpo muito maior, a obra imbuí-se de novas qualidades: pequenez e fragilidade. Essa pequenez, que se faz caber na palma das mãos, reforça o requerimento por uma utilidade que garanta o manusear do corpo-obra.

Diante de nova resistência do corpo-obra, cabe à percepção objetiva ajustar-se frente à exigência imposta pelo desafio aberto através da dúvida. Os olhos são levados a percorrer os detalhes. As pontas destacam-se. O olhar repousa em cada uma delas, não sem um inevitável movimento que atravessa o todo que as conecta. Desse novo fundo no qual deslizam os olhos, surge uma nova qualidade, hostilidade, e uma nova relação emerge. Hostilidade e fragilidade modificam-se, em meio a um fluxo onde esta se desmancha diante daquela e aquela se reforça diante desta.

Sob a mira do olhar, as pontas convertem-se em figuras, estabelecendo um novo campo formado sobre o fundo dado pelo espaço. Modificando-se mutuamente, os mínimos da forma e do espaço conectam-se. Os dois elementos fundamentais à percepção, agora concentrados em um ínfimo ponto, sustentam por um triz a condição básica necessária à própria percepção.

De volta à relação corpo-obra e espaço, um novo elemento passa a compor esse campo: a luz do espaço. A partir dessa nova relação, o brilho anuncia o tratamento dado ao material da obra. Esse fulgor é também o elemento capaz de acionar a recordação do estado de pureza. Este, por sua vez, reaberto no presente, passa a recobrir a obra, blindando-a de qualquer elemento que a retire desse estado.

Da superfície, a luz passa para o campo que então se abre no horizonte interior da obra. O reflexo por ela gerado, seguindo o desenho da forma, faz emergir linhas curvas dispostas em inúmeras camadas ilusórias, que então se destacam sobre o fundo dado pelo corpo-obra. Os reflexos captados pelo olhar contêm um elemento, uma unidade de significação, capaz de reter aquilo que a conecta com a ideia de rugosidade, que emana do transbordar espontâneo entre os sentidos corporais em seu estado indiviso.

Percorrendo as camadas de reflexo, os olhos deslizam para um interior da obra cada vez mais condensado. Envolta por esse movimento, uma nova unidade de significação aciona, através de resquícios de semelhança, a cor da recordação associada à imagem do órgão íntimo feminino. Este, por sua vez, é o elemento comum que resgata uma outra cor de recordação, capaz de trazer à tona traços da origem do mundo vista pelos olhos de Courbet. Possuídos apenas em intenção, esses coloridos de lembranças trazem para o presente um conjunto indefinido de visões, mantendo constantemente suspensa uma imagem que paira entre tudo aquilo que suas associações outrora foram e tudo aquilo que podem ser quando apreendidas em cada instante presente.

Nesse fluxo, a relação entre todas as imagens dá-se não sem uma constante transformação, estado que, inclusive, depende de uma condição: a ecceidade de cada uma não ser ultrapassada. Ademais, considerando-se que as imagens do passado, ao serem resgatadas para o presente, já não são mais o que foram no passado, e que tampouco são inteiramente captadas no presente, a imagem aflora-se nesse presente sem que sua ecceidade seja atingida.

Ao ser apreendida no presente, a forma do passado ganha uma nova camada perceptiva diante da forma experienciada no presente, assim como a forma dada no presente “veste-se” de uma camada garantida pela forma resgatada do passado. Não sendo nem uma nem outra, e, ao mesmo tempo, tanto uma quanto outra, ambas transformam-se, e trazem à tona um “sentido” que não apenas se apresenta como um futuro desse passado resgatado, como também coloca em suspenso um novo instante futuro: do estado de mutualidade então estabelecido, emerge um sentido que nunca se completará, ou seja, que estará sempre na iminência de um porvir.

A perspectiva temporal atua de forma semelhante em relação aos sentidos que envolvem o elemento “base”. O modo como o objeto dispõe-se no espaço aciona um elemento resgatado do passado, trazendo à tona o sentido que a base embute à escultura tradicional. E quando apreendido no presente, este sentido alarga-se diante da penetração da obra no mundo cotidiano, que, nesse caso, contribui para o estabelecimento de duas novas relações, a do corpo-obra com o espaço e a do corpo-obra com o corpo-sujeito, das quais emergem novas qualidades. Diante desse fluxo, sentidos do passado e do presente modificam-se mutuamente.

Percorrido o movimento centrípeto, os olhos rumam à direção inversa, até retomarem o campo no qual a obra destaca-se sobre o fundo dado pelo espaço. Transposto para esse novo campo, a ideia de movimento reverso modifica o todo da obra, então sob a mira dos olhos. Envolvendo tanto o todo quanto os detalhes, as partes curva e cônica refletem um movimento (incessante em pensamento) através do qual uma transpassa a outra. Em meio a esse transpassar, uma apresenta-se como o avesso da outra. Os sentidos aflorados nesse movimento penetram e

transformam não apenas o corpo-obra, mas também o corpo-sujeito. Nesse campo estabelecido entre corpos, resquícios das sensações mais íntimas de prazer, ao tangenciarem unidades de significações que de um texto original emergiram, percorrem o corpo-sujeito.

Carregados da potência experimentada ao percorrerem a forma curva, os olhos miram a parte cônica. Um contraste se apresenta, mas a experiência vivenciada instantes antes deixa as potencialidades suspensas em um porvir, anunciando que a aparente imparcialidade dessa forma permanecerá apenas enquanto não acionados os sentidos nela velados em estado de dormência.

O campo no qual se dá a relação entre a obra e o fundo dado pelo mundo é retomado. Todos os sentidos aflorados no fenômeno perceptivo imbuem a primeira de uma força inédita. Seu movimento de penetrar o cotidiano reveste-lhe de um sentido de ousadia. A forma antes frágil e inútil apresenta-se como fragmento de um mundo que, antes da reflexão, já estava ali. Nesse fluxo a obra rasga o mundo, e as certezas do cotidiano mostram-se frágeis diante da insuficiência de abarcar em sua racionalidade tal objeto. Diante de um corpo-sujeito envolto pelo encanto, a obra torna-se maior que o mundo. E diante da força e da liberdade arrebatadas pela obra, o corpo-sujeito, antes munido de certa superioridade, ao menos em tamanho, agora mostra-se frágil.

Em meio ao fundo dado pelo mundo, agora fendido, as transformações seguem, curiosamente, a ideia de avesso: a certeza do cotidiano e a superioridade do corpo dão lugar à fragilidade; a inutilidade e a pequenez da obra dão lugar a uma grandiosa ousadia. Faces de um mesmo ato, a percepção exterior e a do corpo próprio reorganizam-se envoltos por uma mesma articulação.

Diante da fluidez com que sentidos despontam e transformações ocorrem, agora é a dúvida, inicialmente aflorada pela impossibilidade de identificação do corpo-obra, que rasga o mundo: duvida-se de um cotidiano onde não há espaço para aquilo que não tem utilidade; duvida-se da definição de “utilidade”; duvida-se da inércia do que se vê; duvida-se de um Eu cuja suposta superioridade mostra-se frágil diante de um pequeno fragmento do avesso do mundo.

5.2 “Sem título”

Entre a figura e o fundo dado pelo espaço, a forma delinea-se em meio ao contraste estabelecido pela opacidade e nitidez da primeira e pela invisibilidade do segundo. A marca gráfica sobre o vidro intensifica o desafio já anunciado pela forma em seu todo: ela impõe uma

barreira aos instrumentos oculares que captam o mundo, anulando o estado elementar que garante sua natural realização. Diante desse impedimento, o esforço ininterrupto encontra alívio quando os olhos focam a nitidez transmitida através do material que constitui a base. Mas o conforto tem a duração do curto movimento dos olhos que voltam a mirar o vidro. O contraste visto no corpo-obra é encarnado pelo corpo-sujeito através da alternância entre alívio e esforço.

O corpo-sujeito move-se, envolto pela potência próxima que conserva das qualidades sentidas e que já tem sobre os detalhes que se revelarão. Estes, por sua vez, apresentam à visão componentes perversos à ideia de construção, que desviam a atenção para o modo meticuloso como a obra foi feita. Do horizonte interno, os olhos deslizam para o externo à obra, e a forma em seu todo novamente se impõe. Um sutil intervalo abre-se entre o objeto visto em seu todo no primeiro instante e o objeto então dado através de seus detalhes. Nele uma nova significação emana, envolta por resquícios de provocação.

Se o que compartilharia o mesmo espaço ocupado por um pássaro deu-se ao aparecimento através da reunião de elementos improváveis, aqui, parafusos e vidros apenas reforçam o fato de que aquilo que até um dia imaginou-se como única possibilidade para a criação artística em algum momento não se sustentou mais. Da dúvida entre estar diante de um objeto cuja construção pudesse atender a uma funcionalidade ou de um objeto artístico, prevalece, envolto por uma harmonia e pelos sentidos então já aflorados, o segundo. O construir perfeito com ares maquinários perfura o mundo aurático artístico.

Percebido o conjunto como coisa, semelhanças ou contiguidades são, então, discernidas e a forma abre-se para recordações, conectadas por unidades de significações. Estas despontam a partir dos detalhes que se destacam do fundo dado pelo corpo-obra: a marca irregular e inacabada feita sobre um plano vertical alude ao gesto da pintura; o material da base, a um elemento associado às esculturas tradicionais. Nesse instante, memórias enredam-se em um novo fluxo. O indício do gesto traz à tona a qualidade de organicidade. Agora, o construir perfeito com ares maquinários é por ela perfurado.

Em meio a mais um enredamento novos sentidos emanam. Se ao bronze associa-se a ideia de uma representação clara do mundo, essa nova qualidade depara-se com alguns obstáculos. Considerando-se a pele do corpo-obra e o espaço exterior a ela, a representação clara do mundo choca-se com uma forma que resiste entregar-se a uma identificação direta. Considerando-se a pele do corpo-obra e o espaço interior a ela, a representação clara do mundo choca-se com a turbidez que ali impera. Diante dessa impenetrabilidade, a obra é tudo aquilo que dela não se sabe. A percepção abandona definitivamente a ideia de qualquer conforto.

Sobre o fundo dado pelo corpo-sujeito, o tempo futuro que no presente da interação com a obra já começara a aflorar faz-se presente em um novo espaço através da dor. Reagindo à ela, a consciência volta-se para o corpo que a suporta e surpreende-se com uma marca circular que cintila no avesso escuro da visão. Na intensidade desse instante, o corpo-sujeito se vê estreitamente conectado ao corpo-obra. A marca circular emergida nesse novo presente imediatamente resgata a que há pouco ocupara o lugar do presente frente à obra. Em meio a esse transpassar, a marca presente torna-se futuro da marca passada. Ao mesmo tempo, a marca presente torna-se passado de uma marca futura diante da iminência de uma nova projeção.

Mas esse duplo horizonte de retenção e de protensão, que incorre tanto na fixação do presente, quanto na identificação de um tempo objetivo, não reflete a percepção das marcas, já que o corpo-sujeito traz para o presente um conjunto indefinido de visões, composto não apenas por uma imagem do presente e outra do passado, mas também por todas as outras que já habitavam a memória.

Em nova interação, os instantes iniciais já sinalizam uma mudança. Da intensa conexão estabelecida no passado entre corpo-sujeito e corpo-obra, esta agora espia ousadamente o corpo-sujeito através da marca que faz alusão à cor da recordação associada a um orifício. Uma mistura de cumplicidade e familiaridade paira. Em meio a nós de significações vivas, a marca é agora aquilo que conecta nesse novo presente corpo-sujeito e corpo-obra em uma relação secreta: o segundo já penetrara o primeiro; ao segundo o primeiro já se conectara intimamente. Um novo sentido equívoco emerge em plena expressão.

Os olhos então se embrenham em mais uma camada do horizonte interno da obra. Ali, a marca ganha novas significações através da relação com o vidro fosco, estabelecida por um jogo ilusório: nem “sobre” nem “sob”, a marca transpõe-se do vidro transparente para o fosco como mágica. O desfoque da marca ilusória é o motivo que leva o corpo-sujeito ao movimento. Neste, dado como um novo fundo, aflora-se um novo campo, onde o desmanchar da linha da marca guarda a surpresa de uma nova ilusão. A unidade significativa que ali paira apresenta vestígios que aludem à cor de uma recordação: a imagem de um olho. Os olhos do corpo-sujeito são mirados pelo grande olho do corpo-objeto.

O detalhe do desmanchar intensifica o estado de intocabilidade das extremidades do fio. Essa qualidade transborda para o todo da obra, imbuindo-lhe mais intensamente da provocação, agora transpassada por traços de delicadeza. Nesse campo, o inacabado e a turbidez paradoxalmente explicitam tudo aquilo que à percepção é invisível: o estado de inalcançabilidade da ipseidade da obra, narrado através de uma linguagem muda. Se apenas enquanto objeto que se autoinaugura a obra realiza-se, se deixa de existir como coisa no

momento em que o sujeito acredita possuí-la, ela resiste à posse para garantir a sua existência como coisa e, conseqüentemente, para manter continuamente suspensa uma percepção capaz de aflorar um incessante reapreender, capaz de aflorar, portanto, uma expressão em constante estado de criação.

A percepção, entregue a um processo que no campo transcendental faz-se natural, abre-se a um constante porvir. No fluxo dessa abertura, os olhos voltam-se para a forma como um todo. Enquanto que, sob a mira do corpo-sujeito, essa forma mune-se de todas as significações fluídas do campo então instituído pela intensa interação entre corpo-sujeito e corpo-obra, sob a mira do mundo ela não é nada mais do que ela mesma. Mirando a obra como seu espectador, o mundo muda-se.

Envolta pela resistência à posse, a recusa ao sussurro de falas do mundo transforma-se em matéria-prima da obra. A obra muda-se. Junto, muda-se o corpo-sujeito, que recusa qualquer pensamento capaz de embutir na forma um conteúdo. Assim, corpo-sujeito e corpo-obra conectam-se pelo texto original de onde emana o silêncio. Enquanto no segundo ele reforça a potência de sua forma, que desdenha ao máximo o mundo sobrevivendo de sua própria energia de aparecer, no primeiro ele é, em um primeiro momento, confortante. Mas no avesso do conforto abriga-se um desconforto, como no inquietante freudiano, em cujo avesso abriga-se o familiar.

O silêncio mostra-se então como paradoxo. Ao mesmo tempo em que abriga a potência sustentada por um texto original, também abriga a possibilidade de uma fixação sustentada por um recalque. A obra interroga o corpo-sujeito, tanto quanto os objetos manejáveis interrogam o membro ausente. Diante da obra, o silêncio, permeado pela constante recusa do juízo presente, lugar cada vez menos alcançado e compreendido, parece ter a carga do membro ausente. Porque nele a racionalidade perde espaço, os significados não se fixam, as limitações desvelam-se, as ausências explicitam-se e as fraquezas desnudam-se.

No avesso do ruído do mundo está o silêncio, ignorado justamente enquanto é conhecido; lugar onde se impõem recusas; onde se esmagam intenções perceptivas e práticas em objetos que finalmente aparecem como anteriores e exteriores a elas, mas que só existem porque suscitam pensamentos e vontades; silêncio que o sujeito esquece-se de lembrar, justamente porque dele lembra-se de esquecer.

5.3 “Sem título”

A elementar relação estabelecida entre figura e fundo, na qual se perde em fundo o que se ganha em figura, aqui oferece ao olhar um jogo ambíguo: a figura parece dispersar-se sobre um fundo que a ela se mescla. A distância marcada por suas bases distintas contribui para que o contorno de um corpo-obra não se firme. O modo como sua materialidade foi constituída transforma os vazios em matéria-prima. Espaço e obra conectam-se por eles. Entre os elementos que fazem emergir um novo campo, uma qualidade desponta: planos invisíveis surgem através da angulação das hastes horizontais.

O primeiro lampejo de consciência identifica as formas vermelhas por associações que as aproximam de setas. Se às resgatadas pela memória cabe a função lógica e clara de apontar sentidos, nesse presente elas não apresentam ao olhar objetivo um motivo claro que indique o sentido para o qual apontam, tampouco dão à percepção um motivo claro capaz de envolvê-la.

Os olhos vão em busca de mais detalhes e novas figuras sobre o fundo dado pelo corpo-obra vão se desvelando. Através desse novo movimento, a materialidade que investe tanto as setas quanto as linhas que as prende às hastes destaca-se. A organicidade das linhas, que traz à tona um gesto, choca-se com a rispidez retilínea da obra; a rispidez das setas, a florada por suas arestas angulosas, choca-se com a suavidade cilíndrica das hastes. A suave transparência do vermelho dá lugar à cor da violência.

O incômodo gerado pela ausência daquilo que é elementar a uma seta, sentido claro, toma o corpo-obra. Os olhos retomam as setas, e entregam-se ao movimento impulsionado pela direção que apontam, desejosos de continuidade. Mas as interrupções impostas a eles trazem a recordação da frustração, que se impõe através de um passado que permanece como verdadeiro presente. Sob essa condição, esse passado não reabre o presente, mas sim fixa-o pelo sentimento de derrota.

Frente às resistências impostas pela obra, a constante recusa do juízo presente parece surgir, e, junto, surge a cor de um juízo negativo, talvez permeado pelo novo que se apresenta tão obscuro. Em meio a esse fluxo, a obra reveste-se da cor da antipatia. Esta, por sua vez, abriga em seu avesso um desejo de distanciamento, capaz de colocar em estado de invisibilidade o que foi apenas tangenciado: aquilo que se sabe não querer saber.

Em nova interação, a cor da derrota reforça a impenetrabilidade do corpo-obra. Assim, nesse novo aqui e agora, a camada de experiência viva se deixa esquecer enquanto fato e enquanto percepção, em benefício do esquecimento da percepção presente. Mas a percepção

parece resistir, convidando, não sem esforço, a consciência do “aqui” a retomar seu poder de reabrir o presente. Fruto desse empenho, vestígios de uma surpresa começam a despontar: os diversos contornos dados pelas hastes, que antes cosiam o espaço fortuitamente, surgem como um grande plano que, mesmo mesclado ao fundo dado pelo espaço, destaca-se deste. O futuro começa a perfurar o presente através daquilo que o plano invisível anuncia, mas ainda não mostra.

Sobre esse novo plano o olhar vagueia. Hastes verticais, horizontais e setas reapresentam-se como componentes de um conjunto que agora foi percebido como coisa. A cada repouso dos olhos em um desses elementos, os demais recuam e adormecem, sem deixarem de estar ali. Das vibrações originadas por esse flutuar de horizontes emerge um pequeno milagre, trazendo à tona uma significação que irrompe no mundo e nele põe-se a existir, e que só pode ser compreendida quando buscada pelo olhar. Hastes, setas e planos invisíveis reorganizam o todo, de tal modo que as profundidades ali estabelecidas transformam as hastes em linhas do horizonte, e os vestígios de uma paisagem magicamente se desvelam.

Esse campo não se dá apenas em meio ao fundo dado pelo movimento dos olhos, mas também ao dado pelo movimento do corpo-sujeito, que circunda o corpo-obra motivado pelas próximas potências a descobrir. Através de suaves deslocamentos, a luz do espaço passa a compor essa paisagem ilusória, desdobrando-se em múltiplos pontos cintilantes refletidos nas hastes. Estas então acionam uma unidade de significação capaz de aludir a uma imagem que agora se mostra mais clara: as hastes, sob a cor da lembrança das águas que oscilam com a serenidade de ventos brandos, dissolvem o sentido que fazia as setas mostrarem-se como setas. Nesse novo campo, as linhas do horizonte ilusórias levam o que agora já não é mais seta a flutuar em uma remota profundidade. Em meio a esse fenômeno intimamente conectado, no qual o mútuo transpassar entre fragmentos dão-se como pequenos motivos das mudanças que constantemente intervêm no espetáculo, os sentidos aflorados, envoltos pelo maravilhamento da surpresa, são imediatamente apreendidos e compreendidos.

Sobre o mesmo fundo dado pelo movimento do corpo-sujeito destaca-se mais um maravilhamento: o surgimento da figura de uma pequena caixa. Esta logo alude à cor de uma nova recordação: os objetos-caixas de Caldas, onde cabe tudo aquilo que o artista deseja organizar; onde se esconde toda a ilusão que o mágico traz ao aparecimento; onde funciona uma máquina ininterrupta em direção a um lugar mais longe; onde cabe um abismo; onde

elementos da pintura renascentista harmonizam-se com os mais improváveis elementos; onde a unidade entre os sentidos coincide com a unidade entre a sensibilidade e a motricidade.

Uma vez instituída a imagem da pequena caixa através do movimento do corpo, é dele próprio o poder de desmanchá-la. Ele segue um impulso de retornar à posição anterior ao aparecimento da imagem da caixa. Aos poucos esta vai se expandindo até finalmente se desmanchar. De volta ao ponto inicial, a caixa volta a ser seta. Desmancha-se a forma, e, junto, desmancham-se os sentidos a elas associados, transformados a cada instante. E munida dessa experiência, a seta que outrora parecia apontar para uma direção aleatória, então apropriando-se do movimento do corpo, desliza no horizonte imaginário respeitando claramente o sentido para o qual aponta.

Da intensa expressão criadora oriunda dessa contínua transformação, a forma do corpo-obra ganha um novo sentido através de uma recordação que novamente reabre o tempo presente. A ela aproxima-se a imagem da *Maiestra* de Brancusi, que traz à tona a fábula do animal que pode assumir infinitas formas. A forma criada pelo artista, invariável, inclui todas as suas variações possíveis. Ao ser trazida para a consciência do “aqui”, a forma única que guarda em sua pele uma latência resgata a lembrança dos objetos de outro planeta, compostos de pequenas esferas que mudam continuamente de lugar, mantendo, entretanto, uma forma constante. Imagens e recordações fazem emergir uma significação, que paira em meio a exceções não ultrapassadas e não atingidas.

Os olhos retomam o corpo-obra sobre o fundo dado pelo espaço. O jogo apresentado pelas sombras são vestígios das novas significações que já tomam esse presente sob a latência de um futuro. E a forma, que outrora suscitara o sentimento de derrota, agora, permeada pelas significações que dissolveram a distância entre corpo-obra e corpo-sujeito, suscita neste o sentimento de superação. Emergida dos pequenos milagres a florados da constante alimentação de expectativas cegas, essa nova qualidade toma o lugar de qualquer passado investido pela qualidade de derrota. Dada pela consciência do “aqui, esse novo sentido não apenas rearranja esquemas corporais, tanto do sujeito, quanto da obra, com também os une através de tudo aquilo que adormece no mais essencial das unidades significativas, em um fluxo que transcende puras associações e recordações; assim como ocorre no fenômeno perceptivo, onde a percepção exterior e a percepção do corpo próprio variam conjuntamente porque suas articulações são as mesmas; porque são as duas faces de um mesmo ato.

5.4 Reflexões complementares

Um objeto singular que carrega em sua origem o espanto e o encanto encontra, através da capacidade que tem de aparecer, um caminho para driblar a insuficiência do mundo. Através do constante “instituir-se” inerente ao construir, a imaginação abre um espaço onde se acolhem dissoluções de metáforas. Situados no mundo, esses objetos são capazes de trazer à tona as falhas desse grande diamante. Ao sujeito habituado à cilada dos prementes lampejos racionais, eles podem se mostrar sob o véu da indiferença e da impenetrabilidade, justamente porque nada mais devem sua significação senão à sua própria energia de aparecer. Mas sob esse véu abriga-se também a interrogação posta pela falta, ou, nas palavras de Caldas (2007, p. 34): “a falta adormecida nos sinais”.

Na falta abrigam-se zonas de silêncio, permeadas pela linguagem muda expressa tanto pelas grandes ilusões visíveis criadas por Caldas, destacadas sobre o fundo-mundo, quanto pelas pequenas ilusões invisíveis, emergidas nos horizontes internos do corpo das obras. Nesses “não-lugares” oculta-se tudo aquilo que desnuda o mundo e expõe suas falhas, e também tudo aquilo que não se quer saber; oculta-se aquilo que não se percebe com exatidão – os “gradientes”, com denominado por Merleau-Ponty, descritos como “[...] uma rede que se lança ao mar sem saber o que colherá” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14).

Diante das zonas de silêncio, uma saída é fazer daquilo que ali se acomoda meios para transformar passados em verdadeiros presentes – seja através de narrativas prontas, significados estabelecidos ou juízos preconcebidos tomados com espírito absoluto – ato que fixa tanto um quanto outro; ou ainda, reduzir a percepção ao pensamento de perceber, o que implicaria em “[...] assinar um seguro contra a dúvida, cujos prêmios são mais onerosos do que a perda que deve ser indenizada, pois implica em renunciar ao mundo efetivo e passar a um tipo de certeza que nunca nos dará o “há” do mundo (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 47). Outra saída é “[...] pôr-se à escuta de um silêncio que se transfigura em linguagem” (CHAUI, 2002, p. 36).

Mas para tanto, é necessário crer que dessas ilusões se colherá algo, é necessária a fé perceptiva, “[...] uma adesão que se sabe além das provas, não necessária, tecida de incredulidade, a cada instante ameaçada pela não fé” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 39). Tal fé dá passagem à idealidade, ou ainda, ao pensamento imaginário – “Já que nos é dito que basta um pouco de tinta para fazer ver florestas e tempestades, cumpre que ela [a visão] tenha *seu* imaginário” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 33, *itálico do autor*). Sob tal imaginário, provocado

pela dissolução da metáfora, o ato criador do artista abre-se para o olhar do espectador: “O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 2004, p. 74).

Mas sob análise, o pensamento imaginário não é pensamento de ver ou de sentir, mas antes “[...] a decisão de não aplicar e até mesmo de esquecer os critérios de verificação, de tomar como ‘bom’ o que não é visto e não poderia sê-lo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 41). Por conta disso, o acesso a esse lugar secreto, ou ainda, a entrega à fé perceptiva, não se faz sem dor: “Destacar-se dos pontos fixos, ainda que sob as imensas asas da imaginação, é um ato doloroso: o ato poético. É da dor da solidão de quem chega ao novo sem saber bem por quê. É a dor intrínseca à arte” (FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 282). Mas aceitando-se a dor e a dúvida, o silêncio, uma vez entregue à fé perceptiva, é capaz de se transfigurar em linguagem muda, aquela que o artista, como o “homem-criança” de Baudelaire, é capaz de escutar – porque, segundo o poeta (2010, p. 25, *italico do autor*): “A criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre inebriada” –; e que o espectador, tomado por espanto e encanto, também.

Sob a expressão dessa linguagem muda, a dúvida, de um estado de dilaceramento e obscuridade, que nada ensina, passa a ser “[...] deliberada, militante, sistemática, sendo então um ato [...]” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 47), permitindo que o ver e o sentir sejam surpreendidos, que a inebriação permeie a percepção através da “[...] gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 21), e que a energia imaginária, sustentada pelo momento privilegiado do objeto no qual escapa à identificação, se aflore.

Mas, como apontado por Caldas, a transitoriedade não pode funcionar como *álibi*. Diante de seus objetos, há de se compreender o que está incluído na obra, ou seja, assim como na percepção, a de se ter um campo perceptivo presente e atual, que está em contato com o mundo, e que, continuamente, vem assaltar e investir a subjetividade. E desse transpasse entre facticidade e idealidade, racionalidade e subjetividade, a linguagem muda que fala à percepção manifesta-se, expressa através da forma percebida como transcendência; do arco intencional que faz a unidade entre os sentidos; do pensamento em sua mais brutal carga orgânica (SALZSTEIN, 1989); de textos originais suspensos pela inalcançabilidade; da eternidade e o entorpecimento que permeiam a casa vista de todos os ângulos; dos objetos de outro planeta, cuja energia manifesta-se como o crescimento das flores, sendo mais latências que evidência (CANONGIA, 2001); de um universo que começa a cada instante (CALDAS, 2007); da vida

secreta que anima os corpos; da unidade estrutural entrelaçada pelos fios intencionais que unem sujeito-corpo e corpo-mundo; do brotamento imotivado do mundo; do Ser, do tempo, do espaço e das coisas em seu estado natural de paradoxo; da fundação do conhecimento como expressão criadora.

Através da linguagem muda o sentido da palavra “sentido” reinventa-se e as significações são postas como coisas e devoram os próprios signos. E tal linguagem apenas se faz captar nos simulacros errantes entre corpos (MERLEAU-PONTY, 2004).

Como aponta Chauí (2002, p. 52-53):

[...] quando a racionalidade já não deixar-se circunscrever por definições, quando, imersos na experiência, o olho e o espírito nos fizerem ver totalidades abertas sem possibilidades de síntese, mais velhas e mais novas do que eles, mas também contemporâneas deles, existindo numa simultaneidade de dimensões visíveis e invisíveis, numa concordância feita de diferenças irreduzíveis, nesse momento, aceitaremos ser iniciados ao mistério do mundo e da razão.

Mistérios aos quais os objetos singulares de Caldas convidam, e que não se desvendam porque são justamente a base de seu funcionamento; objetos para os quais se olha, mantendo-se deles distância para que em seus interiores possa-se deslizar, a fim de aprender a pensar neles e com eles, aprendendo seu jeito de falar (CHAUI, 2002); objetos singulares cujas significações emergem da própria recusa ao mundo; da crença nesse mundo e em ilusões; do lançar da rede ao mar; da aceitação da dor; da abertura de caixas – cujo fundo é, inescapavelmente, o abismo – com instrumentos que dilatam o ser no mundo, e das quais se desvelam coelhos; do fluir da gênese secreta e febril das coisas no corpo; da fundação de novos mundos, em meio a espantos e encantos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do convite à desconfiança, as pequenas e grandes ilusões criadas por Caldas, ao trazerem à tona o raro instante no qual o objeto antecipa-se ao seu nome, apresentam-se ao sujeito sob sua própria energia de aparecer. Diante desses objetos descolados da metáfora do mundo, a percepção cotidiana, pautada pelo realismo, pelo objetivismo e pelo imediatismo, vê-se frente à necessidade de rearranjos. Posta essa necessidade, abre-se caminho para dimensões improváveis em meio à presença inequívoca na obra.

De início, em relação à metodologia buscada pela pesquisadora para o desenvolvimento das práticas “Percepções do irreconhecível” – baseada, como apontado, no “princípio da atenção flutuante”, através do qual o olhar vai ao encontro da realidade sensível sem reconhecer nela estruturas fixas, de forma que, retomando novamente Frayze-Pereira, articulações insuspeitadas possam tornar-se evidentes gradualmente –, foi possível notar nas práticas uma forte aproximação entre esse recurso e os próprios princípios fenomenológicos, que têm em sua base a ideia de um campo perceptivo presente e atual, em contato com o mundo, e que, continuamente, vem assaltar e investir a subjetividade. Esse fator mostrou-se positivo quanto à tentativa de se escapar de interações permeadas predominantemente por embasamentos teóricos ou relações estabelecidas de forma objetiva, ao mesmo tempo em que corroborou um alinhamento entre a metodologia empregada nas práticas e a forma como acreditamos ser possível habitar as coisas.

Ainda em relação às práticas, ressaltamos que, se, por um lado, diante da ausência de um sentido claro imposta pelos objetos de Caldas, a possibilidade da pesquisadora entregar-se a um olhar eliminador já se mostrou reduzida pelo fato de possuir um conhecimento prévio sobre o artista e sua produção, por outro, a busca por se colher algo nas redes então lançadas nesses pequenos mares não deixou de estar constantemente permeada pela dúvida, e, em alguns casos, pela frustração. Mas uma vez assumindo-as, a autora, entregue a um fluxo dado pelas especificidades “espaço-tempo-corporais” peculiares à cada experiência, pôde deparar-se com campos em constante transformação, capazes de fazer despontar diversos “coelhos”, que a surpreenderam e a encantaram.

Levando-se em conta as possibilidades abertas pelas obras, bem como a sinalização por parte do próprio Caldas de um diálogo entre seu trabalho e a filosofia de Merleau-Ponty, a aproximação entre os aspectos velados sob as formas irreconhecíveis desses objetos e o processo de elaboração de significação do percebido compreendido sob a perspectiva da

fenomenologia merleau-pontiana, que aponta para o fato de que a semelhança é um fator resultante e não motivante da percepção, mostrou-se como um possível caminho investigativo.

Partindo-se de uma comparação entre os elementos apresentados nas práticas de percepções do irreconhecível e os apresentados nos exercícios de leitura crítica, foi possível constatar que, uma vez apresentadas as ideias de que a semelhança é o resultado da percepção, não sua motivação, de que o indeterminado seja reconhecido como fenômeno positivo, de que comportamentos criam significações, ou ainda, de que as significações, antes do sentido significado são um sentido expressivo, a própria energia de aparecer que alimenta os objetos singulares de Caldas abriu-se para novas dimensões.

Tendo ainda como base a comparação, outros aspectos destacam-se: os elementos despontados nas práticas potencializaram-se quando aproximados à ideia do desvelamento da imagem do coelho no jogo de adivinhação; o conceito que envolve a relação figura e fundo contribuiu para a compreensão da ideia de distintos campos, nos quais se abre a possibilidade para o transcendente; e a dúvida imposta pelos objetos pôde ser compreendida como possibilidade para a expressão criadora.

Desse modo, retomando o objetivo primeiro dessa pesquisa, a aproximação entre a obra de Caldas e a fenomenologia merleau-pontiana mostrou-se profícua, tendo em vista tanto a elaboração de significações operada pelo sujeito diante de obras que, ao romperem com o automatismo da percepção habitual, podem permear uma aparente ausência de sentidos, quanto a sinuosidade e a expressão criadora em constante estado de gênese, inerentes a todo fenômeno perceptivo, que, no caso, se mantiveram constantemente aflorados.

Ademais, o instante colocado em suspenso pelos objetos singulares de Caldas, que lhes garante que vivam de sua própria energia de aparecer, mostrou-se próximo à ruptura da familiaridade com o mundo necessária à percepção, por meio da qual é possível ver o mundo como paradoxo e, assim, abrir passagem para o espanto e para a admiração.

Quanto a esses dois sentimentos, espanto e encanto, chamou a atenção o fato de apresentarem-se anteriores aos objetos de Caldas. Assim, se em meio a eles os objetos dão-se ao aparecimento, a estes parece inelutável carregar em si, quando superado o olhar eliminador, a possibilidade do próprio espanto e encanto. Da mesma forma, chamou a atenção o fato de que o espanto e o encanto permearam a percepção da pesquisadora durante as práticas, assim como estiveram presentes no próprio desenvolvimento da teoria, trazendo à tona um fenômeno perceptivo transpassado por ambos.

Nesse ponto da análise, colocando em prática mais uma vez a perspectiva psicanalítica, delineou-se no decorrer da pesquisa a insistência do tema “espanto e encanto”, fato que nos fez

lançar um olhar mais detido sobre as palavras. Citando Platão, Martin Heidegger (1889 – 1976) apresenta a seguinte ideia: “É verdadeiramente de um filósofo estes *pháthos* – o espanto; pois não há outra origem imperante da filosofia que este” (HEIDEGGER, 1999, p. 37, itálico do autor). Enquanto *pháthos*, o espanto é, segundo o filósofo, a *arkhé* da filosofia, sendo a palavra grega *arkhé* a designação daquilo de onde algo surge, e *pháthos*, por sua vez, que remonta a *páskhein*, significa “[...] sofrer, aguentar, suportar, tolerar, deixar-se levar por, deixar-se convocar por” (HEIDEGGER, 1999, p. 38, itálico do autor).

O filósofo então propõe uma compreensão de *pháthos* como “dis-posição”, com o intuito de caracterizar o *thaumázein*, o espanto:

No espanto detemo-nos (*être en arrêt*). É como se retrocedêssemos diante do ente pelo fato de ser e de ser assim e não de outra maneira. O espanto também não se esgota neste retroceder diante do ser do ente, [...] no próprio ato de retroceder e manter-se em suspenso é ao mesmo tempo atraído e como que fascinado por aquilo diante do que recua. Assim o espanto é a dis-posição na qual e para a qual o ser do ente se abre. (HEIDEGGER, 1999, p. 38, itálico do autor)

Quanto à palavra "encanto", nela abrigam-se os significados de “cantar contra, fazer encantamentos, feitiços, enfeitiçar” (MOURA, 2007, p. 274), sendo também definida como: “Palavra ou recurso com poder mágico de enfeitiçar; embruxamento” (MOURA, 2007, p. 274). Entre retrocesso e fascínio, sofrimento e entrega, somados a algo que imbui, mesmo que parcialmente, o sujeito de um estado que flerta com o inebriamento quanto tocado pela gênese febril das coisas, paira a própria energia de aparecer dos objetos singulares de Caldas, assim como o fenômeno perceptivo.

Enquanto a obra de Caldas abriu-se para novas possibilidades quando aproximada ao processo de significação do percebido fenomenológico, este também se mostrou enriquecido com o diálogo. A transitoriedade experienciada tanto nas práticas quanto nos exercícios de leitura crítica auxiliaram na compreensão de conceitos como campo perceptivo, campo fenomenal, campo transcendental, fisionomia do percebido, horizonte temporal, horizonte espacial, síntese presuntiva, esquema corporal, unidade de significação, arco intencional, entre outros, bem como da ideia de fixação do presente, sustentada, por exemplo, por recordações, associações, pensamentos adquiridos, ou até mesmo pelo recalque, quando tomados pelo sujeito como verdadeiros presentes. Desse modo, esses conceitos puderam ser de certa forma incorporados pela pesquisadora através das experiências com as obras.

Com isso, tendo em vista o intuito da fenomenologia de retornar às coisas mesmas e de provocar um pensamento de ciência que torne a se colocar num ‘há’ prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são na vida e no corpo do sujeito, através dela, os objetos de Caldas foram incorporados pela autora, fato que nos faria crer,

considerando-se que a percepção exterior e a percepção do corpo próprio são as duas faces de um mesmo ato, que tais objetos foram, desse modo, habitados.

Retomando o objetivo mais amplo do estudo, uma vez permeadas pelo olhar fenomenológico, as singularidades afloradas diante dos objetos inomináveis de Caldas foram capazes de apontar para o próprio corpo-sujeito que se colocou diante deles, através de conexões por vezes aparentemente tangentes, porém carregadas de potencialidades. Assim, da dúvida apresentada pelas obras à ruptura com o mundo, afloraram-se transformações, capazes de abrir caminhos para o desvelamento de zonas de silêncio, abrindo-se, assim, possibilidades para que essas regiões secretas possam ser vistas como meios “[...] para transformar a precariedade de si mesmo em reflexão” (FRAYZE-PEREIRA, 2015, p. 34).

Ademais, através da perspectiva fenomenológica, a simultaneidade das transformações ocorridas tanto no corpo-obra quanto no corpo da pesquisadora mostrou-se com mais clareza. Sobre essa simultaneidade entre corpos, Frayze-Pereira (2015, p. 185) destaca: “[...] há entre corpo e coisa, entre seus atos perceptivos e as configurações das coisas, comunicação e reciprocidade. E isto porque corpo e coisa são tecidos de uma mesma trama: a trama expressiva do Sensível”. Compreendido, desse modo, como corpo reflexivo, oriundo da inseparabilidade entre corpo-sujeito e corpo-obra, o corpo da pesquisadora pôde abrir-se para outros conceitos, como por exemplo o de uma reflexão que, ao tomar consciência de si mesma e de seus resultados, é capaz, como apontado por Merleau-Ponty, de levar a uma mudança da estrutura da existência humana.

Tal abertura propiciou que a pesquisadora, envolta por encantos e espantos, refletisse sobre: a possibilidade do próprio presente poder fixar a vida; sobre o passado ser reaprendido e assumido como uma vida individual porque esta o alimenta secretamente, de modo que ele permaneça seu presente; sobre o fato de que aquilo que permite centrar a experiência é também o que impede de centrá-la absolutamente; sobre a ideia de que o corpo é inseparavelmente liberdade e servidão; enfim, sobre a ambiguidade do ser no mundo.

Outro ponto ainda notado refere-se ao fato de que o ato criativo de Caldas, seus objetos, o corpo-sujeito e o próprio fenômeno perceptivo foram progressivamente se delineando através das mesmas articulações. Do espanto ao encanto, passando pela relação entre objetividade e subjetividade, pela fé perceptiva, pela organicidade, pela fundação de mundos, pela inalcançabilidade da ecceidade, pela natureza misteriosa, pela inesgotabilidade das significações, pela apreensão de um mundo sem passar por representações, pela constante gênese da expressão criadora, esses elementos mostraram-se como um corpo único, reforçando a ideia de reciprocidade e comunicação entre os atos perceptivos do corpo e as configurações

das coisas, ou ainda, refletindo o conceito de “união do múltiplo”, como apontado por Frayze-Pereira.

Em meio a essa união, abre-se a possibilidade para que a expressão criadora seja um meio através do qual as significações nela disponíveis dêem-se, como apontado por Merleau-Ponty, como uma aquisição cultural, e esta, por sua vez, possa dar origem a um novo ser cultural, cujo corpo operante e atual é capaz de munir-se da força transformadora intrínseca ao conhecimento inaugurado a cada instante pela percepção.

Em relação às especificidades relacionadas a uma pesquisa no campo da arte, diante dos resultados atingidos, acreditamos que a pesquisa tenha se aproximado da natureza proteica da arte, conectadas pela questão imprescindível então apontada por Steinberg, relativa a certos interesses que sob critérios objetivos poderiam ser excluídos. Assim, igualmente alinha-se a pesquisa ao desejo por se explorar uma ciência que não apenas manipule as coisas, mas também as habite, de forma a se trazer à tona as singularidades do sujeito, tão limadas na contemporaneidade; uma ciência capaz não apenas de falar sobre arte, mas também de repô-la na vida; capaz de pensar sobre o “popular” do qual se investem as obras de Caldas; uma ciência capaz de falar não sobre meras significações, mas sobre a ideia de significação, sem que as múltiplas aberturas inerentes ao fenômeno perceptivo esvaiam-se.

Retomando Pedrosa, do esforço de se transcender a visão convencional através da ampliação do campo da linguagem humana na pura percepção, abre-se espaço, através do corpo reflexivo, para que o homem abarque o mundo pela imaginação; para que o espectador, retomando Marcel Duchamp (1887 – 1968), seja também criador. Conjuntamente, abre-se a possibilidade não apenas de se praticar uma filosofia, mas também de se dar conta “[...] da transformação que ela traz consigo no espetáculo do mundo e em nossa existência” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 97). Assim acreditamos ser possível abrirem-se caminhos para a reconquista de um grau de autonomia criativa num campo particular, capaz de invocar outras conquistas em outros campos.

Por fim, quanto à possibilidade de se praticar uma filosofia, um outro aspecto merece, ainda, destaque. Levando-se em conta que “[...] a filosofia não deve considerar-se a si mesma como adquirida naquilo que ela pôde dizer de verdadeiro, [já] que ela é uma experiência renovada de seu próprio começo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 11), uma reflexão sobre aquilo que, através da fenomenologia, se aponta como “verdadeiro” nessa pesquisa, mostra-se necessária.

Refletindo sobre a percepção, Merleau-Ponty (2014, p. 51) destaca:

Cada percepção envolve a possibilidade de sua substituição por outra e, portanto, uma espécie de desautorização das coisas, mas isso também quer dizer: cada percepção é o termo de uma aproximação, de uma série de 'ilusões', que não eram apenas simples 'pensamentos' [...] mas possibilidades que poderiam ter sido, irradiações desse mundo único que 'há'..."

Considerando-se o tangenciamento dos riscos inicialmente apontados, somados à questão de que a percepção alimenta-se por uma síntese presuntiva, mantida sempre em suspenso por ilusões e por possibilidades que poderiam ter sido, desejamos que essa pesquisa, diante dessa certa desautorização que invariavelmente permeia a percepção, se não levar a, possa ao menos inspirar descobertas as mais variadas.

REFERÊNCIAS⁵⁹

AMARAL, Aracy. **Projeto construtivo na arte: 1950 - 1962**. Rio de Janeiro: Funarte. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *In*: DUFILHO, Jérôme; TADEU, Tomaz (Orgs.). **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 13-90.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In*: NOVAES, Adauto [et al.]. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CALDAS, Waltercio. **Manual da ciência popular**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

CANONGIA, Ligia. **Estados de imagem**. 2001. Disponível em www.walterciocaldas.com.br. Acesso em: 20 fev. 2020.

CELSO, Cunha; CINTRA, Luís, F. L. **Nova gramática do português contemporâneo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa [recurso eletrônico]**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

⁵⁹ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas, 2020 (ABNT NBR 6023).

DUARTE, P. Sergio. A dúvida depois de Cézanne. *In*: NOVAES, Adauto. (org.) **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 299-318.

_____. **Waltercio Caldas**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. *In*: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. 6. ed. Curitiba: Posigraf, 2004.

FILHO, Paulo Venancio. Leitura preparatória. *In*: CALDAS, Waltercio. **Manual da ciência popular**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 73-78.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 21. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR et al. Manifesto neoconcreto. *In*: BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999. p. 10-11.

HEIDEGGER, Martin. Que é isso - A filosofia. *In*: **Heidegger - Vida e Obra**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores). p. 21-40.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. Prefácio: Claude Lefort. Posfácio: Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MICHELAT, Guy. Sobre a utilização da entrevista não-diretiva em sociologia. *In*: THIOLENT, Michel J. M. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. 3. ed. São Paulo: Editora Polis, 1982. p. 191-211.

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979.

MOURA, Geraldo de. **Radicais gregos e latinos do português**. Vitória: EDUFES, 2007.

PEDROSA, Mário. Das formas significantes à Lógica da expressão. *In: Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 61-71.

SALZSTEIN, Sonia. **Calor Branco**. 1989. Disponível em www.walterciocaldas.com.br. Acesso em: 20 fev. 2020.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. *In: Contra a interpretação e outros ensaios*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p.15-29.

TASSINARI, Alberto. Quatro esboços de leitura. *In: MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Prefácio: Claude Lefort. Posfácio: Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 145-161.

Sites

<https://www.dicio.com.br/construir/>. Acesso em: 11 fev. 2020.

www.walterciocaldas.com.br. Acesso em: 20 fev. 2020.

Revistas

FRAYZE-PEREIRA, João A. Formas abjetas na clínica e na arte contemporânea: a questão da sua percepção. **Revista Brasileira de Psicanálise**. São Paulo: Vol. 49, n.2: 22 – 36, 2015.

HONÓRIO, Thiago. Meio-ato / Entrevista com Waltercio Caldas. **Revista ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 12 - 29, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000200002>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2969>. Acesso em: 15 jan. 2020.

Vídeos

ARTDIVISIONBRASIL. Revista Claves de arte. **Waltercio Caldas**. 2012. 10'29''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tdq-xj6sdHo > autoplay= 1 & rel= 0 & enablejsapi= 1 & playerapiid=ytplayer>. Acesso em: 14 jan. 2020.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURA. **Waltercio Caldas**. [S.d.]. 06'07''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iEldhea5Yjo>. Acesso em: 24 jan. 2020.

GALERIA DE GRAVURA. **Waltercio Caldas - Entrevista com o artista**. 2013. 04'58''. Produzido no Instituto Figueiredo Ferraz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iEldhea5Yjo>. Acesso em: 14 jan. 2020.

PESSOA, Elisa; PESSÔA, Dudu. **Waltercio Caldas _ Casa França Brasil**. 2013. Produzido durante a montagem da exposição “Cromática”, em cartaz na Casa França Brasil em 2012. Rio de Janeiro. 13'54''. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-VCP3CAwAso>. Acesso em: 14 jan. 2020.

Jornais

EM FOCO. **O Globo**, Rio de Janeiro. 4 ago. 1973. Ela. Página 3. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019730804>. Acesso em: 15 jan. 2020.

PONTUAL, Roberto. Valtercio Caldas Júnior - A proposição do irreal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro. 7 ago. 1973. Caderno B. Página 2. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19730807&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em 15 jan. 2020.

APÊNDICE

Entrevista com Waltercio Caldas⁶⁰

Em algumas de suas entrevistas, é marcante a questão dos objetos que não podem ser nomeados.

Waltercio Caldas: Não é que eles não podem ser nomeados, eles resistem à nomeação. Quando se fala a respeito de uma obra de arte você não a define, você não conclui aquela obra com uma definição. As definições sobre as obras de arte serão sempre insatisfatórias. E o fato de que essas explicações ou tentativas até mesmo de descrição dessas obras de arte não sejam suficientes para o objeto é a garantia da autonomia desse objeto. Não poderia ser de outra maneira, e não é por outra razão que nós nos debruçamos sobre a arte grega, sobre a arte mesopotâmica, sobre a arte de Leonardo, sobre a arte de milhares de outros artistas constantemente, porque aquelas obras nunca se esgotaram nas versões produzidas pela linguagem. Primeiro porque eles não frequentam a linguagem da mesma maneira. Eles são de uma hibridez que os qualifica. E essa hibridez é a garantia da sua permanência multiplicada, da sua permanência infinita. Então a gente pode hoje em dia falar de um trabalho do século XIX, e eu diria até que é uma característica da modernidade exatamente começar a pensar a arte como se fosse uma soma de informações. Porque essa soma de informações, pela primeira vez, pela quantidade de livros, de informações que nós temos hoje em dia, pela primeira vez eu acredito que essa quantidade de informações chega ao mesmo tempo para nós. Quase que nossa pauta fica travada, por conta de tanta informação que chega ao mesmo tempo. Então hoje em dia, certas questões, que foram questões da arte, questões muito importantes, parecem brincadeira de criança. Por exemplo, se você é um artista abstrato ou figurativo. Isso hoje em dia não tem mais nenhum tipo de relevância. E mesmo o fato de você pertencer a um “ismo” parece também não ter mais nenhuma relevância. Isso dá às obras de arte uma extrema contemporaneidade, da qual ela só pode tirar algum benefício se reconhecer a impertinência desse momento. É nesse sentido que o Picasso dizia que todo artista é contemporâneo, de uma forma ou de outra. Ele diria até que só interessa aos artistas contemporâneos não pela relação que o artista tem com a

⁶⁰ Entrevista concedida à autora via plataforma digital Zoom (1h37'20'') em 23 de junho de 2021. Para sua concepção, recorremos à técnica de entrevista não-diretiva: MICHELAT, Guy. Sobre a utilização da entrevista não-diretiva em sociologia. In: THIOLENT, Michel J. M. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. 3. ed. São Paulo: Editora Polis, 1982. p. 191-211.

atualidade, mas pela relação que o artista tem com as questões que estão postas sempre e continuamente pela arte. É nessa relação que se faz a contemporaneidade. Ontem, eu vendo o depoimento de um outro artista, ele citava o Michelângelo dizendo que fazer escultura era relativamente simples: ele só tirava do mármore o que não fosse a escultura. Então o que restasse era o da escultura. Acho isso uma ironia com o ofício. O Michelângelo está ironizando o próprio fato de ele ser um escultor, mantendo essa explicação, ou essa tentativa de explicação dentro de um bom humor, isso não pode ser mais atual. É uma explicação que se pode dar até Brancusi. Porque a partir de Brancusi, não se pode mais falar que o escultor retira o que não é escultura, porque Brancusi inaugura de certa forma uma nova relação com o material que não vem nem de dentro nem de fora. Você não pode nem recorrer à tradição do barro, que é uma tradição que acumula material até chegar a uma forma (que é o contrário do que o Michelângelo falou) e a tradição do mármore que retirava o material até chegar ao objeto pretendido, até chegar à ideia. Com Brancusi não existe mais isso. Não tem mais a tradição do “põe para chegar a alguma coisa”, nem o “retira para chegar a alguma coisa”. E acho que esse é o começo de certa forma da gravidade da modernidade, da gravidade da questão que se apresenta. Que começa, do meu ponto de vista, com essa experiência brancusiana e com as experiências do Picasso. Porque Picasso, ao especular sobre questões tridimensionais na pintura, haja visto o cubismo, onde ele tenta quase fazer com que a representação dos objetos fique pelo avesso, ele começa a produzir alguns pequenos objetos com pedaços de realidade. Ele pega um carrinho e faz o rosto de um macaco, ele muda completamente essa questão. Eu acho que a experiência do Picasso nessa tentativa de encurralar um pouco a questão da tridimensionalidade e da bidimensionalidade numa questão, ele acaba produzindo a possibilidade da escultura contemporânea. Sendo pintor. Quer dizer, sendo pintor, mas na realidade o Picasso era tão vasto quanto um Leonardo da Vinci, nesse sentido.

No livro do Agamben, chamado “O que é o contemporâneo”, ele redefine um pouco essa ideia do que é ser contemporâneo. E nessa conjuntura a gente vive.

Em Agamben, há a ideia de abismo da qual você fala bastante. Será que esse contemporâneo é um incompreendido, justamente por estarmos dentro dele?

Waltercio Caldas: Exatamente. Nós estamos em trânsito nele.

Quando você fala sobre a obra de arte reconhecer a impertinência desse momento, você pensa que a sua obra tenta driblar o mundo, por conta da impossibilidade de nomeação?

Waltercio Caldas: Ela tenta reagir ao drible do mundo. Pensando em ser um artista hoje em dia, você tem duas maneiras (ou talvez dez) de encarar essa questão. Ou você não está satisfeito com o mundo, ou você quer entender suficientemente o mundo para poder torná-lo pragmático. Nunca achei que o mundo fosse suficiente para poder tratar das questões da arte. Ou melhor, nunca achei que o mundo fosse suficiente para dar suficientes parâmetros para que alguém possa criar alguma coisa, para que alguém possa ter o prazer de ver alguma coisa que nunca viu antes. E esse surgimento, esse momento em que o artista constrói, em que ele certamente verá alguma coisa que ele não sabia que existia, mas que paradoxalmente ele fez, faz com que o objeto artístico seja um motivo fundamental para você duvidar do mundo. Seja um motivo fundamental para você recriar na medida do possível, e acho que a arte pode muito, uma nova versão para a realidade, uma versão alternativa da realidade, que permite a gente ver a realidade já não tão definitiva como ela se apresenta. Já não tão cercada de certezas, como ela tenta se apresentar. Mas aí a realidade nesse caso estaria digamos, ela sim, driblando a ilusão, porque tentaria nos mostrar que é uma certeza real, e que na realidade nós vivemos o tempo todo sofrendo desse impasse, de considerar o que é real e o que não é. Como se o ser humano, por exemplo, tivesse sempre que procurar um aspecto alternativo para a realidade, para ele poder evoluir, para ele poder ir para frente. Porque se não o espírito seria um funcionamento burocrático. Acho que a arte trata um pouco dessa questão. O fato de a gente não poder nomear o trabalho é porque o nome não é suficiente. Eu acabei de fazer uma exposição aqui no Rio, e dei o nome “O momento antes dos nomes”, que é exatamente esse momento da obra de arte. É o momento em que você não reconhece a obra de arte, e esse momento de não reconhecimento da obra de arte é a alma da obra, é o momento mais elucidativo do que aquela obra está tentando demonstrar. Primeiro, ela está demonstrando a sua falta de limite; está propondo uma busca; ela está inserida no real de forma problemática, e quarto, ela nos obriga a percebermos nossa limitação. A obra de arte melhora até a dúvida, até a qualidade da nossa dúvida. Podemos duvidar de uma obra de arte de uma forma que pode nos beneficiar, que pode nos dar uma nova razão.

Ao me debruçar sobre o livro que estou escrevendo, percebi que eu nunca quis ser artista ou não ser artista. Nunca foi a minha questão. Eu diria que estou em trânsito nessa decisão. E vou permanecer em trânsito nessa decisão. Porque me interessa ser artista para suas vantagens, e me interessa não ser artista por suas outras vantagens. E me interessa colocar essas duas situações

em risco. E só me satisfaz a arte quando ela atende a esses dois aspectos. No aspecto: será que isso é arte? Ou no aspecto: isso é definitivamente arte. Só que o trabalho nunca fica repousado simplesmente ou num estado ou no outro, mas ele denuncia esse estado transitivo em que ele só consegue sobreviver nesse estado, em que você olha e diz: que coisa é essa? Que nome se pode dar a isso? Que ideia a gente tem de nome? Por que o nome não é suficiente? Qualquer nome nunca é absoluto, é sempre relativo. E essa relatividade dos nomes passa a fazer parte da própria qualificação da obra. Sempre me preocupei muito com essa coisa da palavra, e sempre me preocupei muito com a questão de dar título às obras. Porque sempre achei que se você errar no título, você tirou da obra uma prerrogativa, você tirou da obra uma possibilidade bastante interessante. Se a obra tem um nome que a liberta, ela não reclama. Eu já dei nome para a obra e a obra reclamou. Ela disse: “você está errado, eu não sou isso que você está dizendo que eu sou”. Estou atento para esse tipo de lição, porque sei que estou criando esse problema, para mim e para a obra. Então não posso simplesmente ignorá-lo ou resolvê-lo. Quando dou um título que é a descrição rigorosa do objeto, “Aquário completamente cheio”, foi a obra que me disse que esse nome podia ser permitido. Podia ser o nome literal porque ele não ofende o objeto.

Outra coisa, tenho a felicidade de ter uma fortuna crítica de textos escritos sobre o meu trabalho, muito rica e muito boa, tenho grandes textos escritos sobre minha obra. E sempre me chamou a atenção o fato de que todos que escrevem sobre o meu trabalho mantêm uma certa distância crítica e reticente da obra. Nunca diz “esse trabalho é maravilhoso”. Não. Todo mundo diz: “acho que o trabalho quer dizer tal coisa, mas não sei se...”. Sempre considerei essa reticência como um elogio. Porque não dá para se nomear uma obra que está tratando disso. E mais, quando alguma coisa é escrita sobre a obra, a coisa está definitivamente escrita, mas a obra continua lá, negando, afirmando, ou mudando aquilo que foi dito sobre ela. Nenhum texto subsume a obra, justifica uma obra. No meu caso, acredito que a obra comenta os textos que são escritos sobre ela. E acho que essas coisas estão intrinsecamente relacionadas com as questões que você está tratando.

O inalcançável, que desponta da não-nomeação, só existe porque não o alcançamos? A partir do momento em que pomos algo no papel ou quando nomeamos a coisa, a gente perde a coisa? Qualquer coisa que eu colocar no papel, tenho a consciência de que ela será sempre insuficiente.

Waltercio Caldas: Ela será sempre insuficiente porque ela nasce insuficiente. Ela se constrói na insuficiência. Penso em um livro que para mim foi muito importante, o “O olho e o espírito”. E a questão que me coloco é a seguinte: Quando você olha para uma obra de arte pela primeira vez, e você sempre olha para uma obra de arte pela primeira vez, eu diria que o meu trabalho tem até um antídoto para essa primeira vez. Quem olha pela primeira vez não vê nada. No momento em que a pessoa diz: o que é isso? Aí a pessoa volta a ver. É nessa volta, nesse novo momento de ver, que já contém o primeiro momento imperceptível do ver, é nessa segunda ou terceira vez, que você começa a duvidar do que você está vendo. Porque o primeiro olhar é o garantidor ou o eliminador. Ou você diz “ou é ou não é”. Muitas das pessoas que tratam com a arte chegam a dizer com certo orgulho que no primeiro olhar elas olham, “se for, for, se não for, não for”. Como se isso fosse uma qualidade. Sou um artista brasileiro, trabalhando no Brasil, onde as pessoas nunca tiveram uma cultura europeia de formação de arte, não estamos na Itália, na França, onde o pessoal está vendo arte desde os avós. O senso comum aqui no Brasil em relação à arte é um senso comum arrogante, que acredita que “ou gosto ou não gosto”. Eu acho que nenhuma arte suporta esse “gosto ou não gosto”. Nenhuma arte consegue ser percebida nesse “gosto, não gosto”. Tem gente que até hoje não gosta do Picasso, porque reconhece nele uma espécie de desvio da ideia de razão, que as pessoas têm uma certa resistência àquilo. Meu trabalho, surgindo nos anos 70, no Brasil, onde esse senso comum ainda era precário, mas era quase arrogante, se não arrogante, eu não poderia ter uma postura que não fosse crítica em relação a esse olhar frívolo, que não sabe que não sabe. Me lembro de uma piada portuguesa. Quando se apresenta ao português uma girafa, ele olha para ela e diz: “mas esse animal não existe”. Ele acha que o que ele não conhece não existe. Esse espectador de arte brasileira sempre me pareceu de certa forma esse espectador que acha que se ele não sabe o que é, aquela coisa não pode existir. Felizmente a arte tem mecanismos para rir dessa situação, para poder duvidar dessa situação. Característica disso tem bastante no meu trabalho. Porque sabe que essa limitação não pode ser nunca considerada uma vantagem. Eu, começando a trabalhar nos anos 60, 70, onde ainda havia um certo conservadorismo, que estava precisando de ser erodido por situações como o neoconcretismo, o dadaísmo, o surrealismo, o minimalismo, a neofiguração, a arte *povera*. Todos os movimentos da época estavam tentando se livrar dessa situação. E eu como artista brasileiro, vivi e vivo, especialmente naquela época, na tentativa de tentar administrar essa quantidade de possibilidades sem privilegiar nenhuma. Eu já fui chamado de futurista, dadaísta, surrealista, de minimalista. Nada disso é verdadeiro. Isso só é suficiente para quem achar que é suficiente. Mas não é. Então esses termos migram.

Quando comecei a trabalhar, as pessoas perguntavam qual era a mensagem da obra. Hoje em dia elas dizem o que é que significa. Melhorou. Uma pequena diferença que mostra muito o caminho em que o senso comum se debate. E a obra é fruto disso, dessa necessidade de transfigurar o cotidiano para que ele fique mais confortável para o trabalho.

Se estou em trânsito entre a decisão de ser ou não artista é porque eu decidi viver na conjuntura desse dilema. E essa conjuntura desse dilema é o que me parece ser o mais fundamental para fazer arte.

Existe a questão do título das obras. E as obras sem título?

Waltercio Caldas: No meu caso, se a obra está sem título é porque ela impôs essa situação. Ela não me permitiu dar-lhe nenhum título e eu respeitei essa situação. Enquanto eu achar que o título é um limitador do que está sendo visto, eu não faço. Embora haja obras que eu vou titular 5 anos depois. E aí eu prefiro acreditar que foi a obra que me disse o título que ela queria ter pela convivência que eu tive com ela. Enquanto eu não me sinto à vontade, ou enquanto o título me parece uma explicação, uma descrição ou uma justificativa, esse título eu não gosto. Eu prefiro “sem título”. Eu já cheguei a intitular uma obra “Duplo sem título”. Porque ela resistia tanto a não ter título, que eu disse que essa obra está querendo ser duplamente não intitulada. O título não pode ser uma tradução da obra. Se eu fizesse um título que traduzisse a obra eu estaria traindo a especificidade daquele objeto. Eu tenho muito cuidado para não trair o objeto. Porque ele reage.

Eu gosto muito de conviver com as minhas obras. Gosto muito de olhar uma obra de 10 anos atrás, 15, 20 anos atrás. E gosto de conseguir ainda ver alguma coisa nelas que me interessa. Meu grande dilema é exatamente fazer uma obra hoje, que eu possa ter a certeza de que ela vai estar conveniente para mim daqui a 15 anos. Costumo brincar dizendo: para mim basta tentar adivinhar quais são as minhas secretas intenções. Nesse sentido. Porque eu vou ficar olhando pra ela o tempo todo. Ela vai ter surgido de uma circunstância que foi criada pelas obras anteriores. E ela vai se somar às obras anteriores, e vai criar situações novas, vai criar liberdades que vão ser praticadas na próxima obra. Então uma obra para mim é sempre uma continuidade. É difícil você fazer uma cronologia das coisas. Uma obra de 1970 pode estar perfeitamente ao lado de uma obra de hoje, e uma obra de 5 anos atrás. Isso é um fato importante. Essa resistência à ideia de cronologia. Como se a obra nunca quisesse ser uma linha, quisesse sempre ser uma explosão gradativa, ou uma espiral, que é o símbolo principal do Grupo Patafísico.

Durante muito tempo as pessoas quiseram submeter meu trabalho a um regime de análise, a um regime de compreensão analítica. Sempre o sucesso foi parcial. Não pela incapacidade dos autores, mas pela necessidade que essa questão apresentou a eles. E que infelizmente alguns passaram por cima dessa questão, quando para mim não deveriam ter passado. Porque isso é estrutural do trabalho.

Um momento delicado foi o de escolher as obras com as quais eu iria trabalhar. E eu escolhi exatamente obras que não têm título, ou cujos títulos são apenas descrições do material do qual são feitas. Minha intenção foi trabalhar com obras que deem o mínimo de indícios para o espectador, que não deem nenhuma “pista” quanto ao significado delas. Como foi dito, hoje as pessoas se perguntam o que as obras significam. E eu trabalho com a questão de como o sujeito lida com objetos irreconhecíveis.

Waltercio Caldas: Não é o que a obra significa. É como a obra trata a ideia de significação.

Através das leituras de Merleau-Ponty, compreendo melhor a questão de que se trata menos de significados e mais de uma experiência sempre em transformação. Situação próxima a que você citou, de ser ou não ser artista, que reflete um momento transitório. Parece-me que os significados estão nessa transitoriedade.

Waltercio Caldas: Mas essa transitoriedade não pode funcionar como álibi. O que é deliberado nessa situação? O que definitivamente está incluído na obra e que não foi uma coisa posta na obra num discurso. Eu tomo muito cuidado, quando falo da obra, de não falar da obra. De certa maneira eu falo de uma porção de coisas relativas à obra, mas nunca falo da obra. Se você me perguntar porque eu fiz certo trabalho, eu não vou ser capaz de te responder. Não sei como seria possível você justificar um objeto que foi feito apesar das minhas limitações, eu não sei como seria capaz de traduzi-lo pelas minhas limitações. Quando pedem para eu falar sobre a obra, eu viro outro sujeito. Não sou o sujeito que fez a obra, mas o sujeito que está tentando falar sobre aquilo sem trair a obra com uma tradução. Mesmo porque a linguagem que eu utilizo e prefiro utilizar para dizer as coisas das quais eu acredito, essa linguagem tem características tridimensionais. Eu não decidi ser poeta, ou crítico de arte. Eu decidi ser uma pessoa que faz coisas. E por considerar que fazer coisas é suficientemente complexo para poder dar conta não do que eu quero dizer, mas do fluxo de possibilidades que o que eu quero dizer continue a acontecer. Eu vejo esse fluxo liberto nos objetos. Não vejo esse fluxo na linguagem. Porque no

objeto eu posso criar uma sílaba. Na linguagem eu tenho que usar a letra, a sintaxe, metáfora. A linguagem já existe. Ela está dimensionada dentro do seu parâmetro. Com o objeto eu posso inventar uma sintaxe, eu posso inventar uma frase. Eu posso inventar uma frase com um metal, com o algodão. Vejo muito mais liberdade na capacidade dos materiais do que no uso da linguagem. Mesmo na minha maneira de falar, eu tento ser o mais explícito e mais claro possível, sabendo que eu estou trabalhando num limite de linguagem, sabendo que estou falando uma coisa que quase não pode ser falada. Mas que eu tento. Mas quase não pode ser falada. E esse “quase” é fundamental.

No texto “A linguagem indireta e as vozes do silêncio, Merleau-Ponty aponta para as limitações que cercam a palavra, e fala que a “coisa” acontece entre uma palavra e outra. É no “entre” e não “na palavra”.

Waltercio Caldas.: Você conhece uma citação minha que diz “Gostaria de dar nomes para o espaço entre as coisas”?

Sim... Estamos falando do “entre”, do transitório...

Waltercio Caldas: Na verdade estamos falando de relação.

Exatamente. Quando olho para sua obra, diante da forma como você relaciona elementos tão distintos, pareço ter atingido esse lugar “entre”, quando você aproxima esses elementos. Na relação que você propõe entre esses elementos.

Waltercio Caldas: Curioso o que você está falando. Fiquei aqui pensando: por que são distintos? Por que um vidro é distinto de um aço? Qual é o valor que é dado a cada um desses materiais que permite que a gente diga que são de naturezas diferentes, a não ser fisicamente? Do ponto de vista das naturezas diferentes, um bronze é mais próximo do aço do que o aço é mais próximo do algodão? Talvez eu tenha de certa forma considerado que essas fronteiras são discutíveis. Tem aquela piada: “O que pesa mais, um quilo de chumbo, ou um quilo de algodão?”. É como se o trabalho estivesse baseado nisso. Na realidade, eu reconheço que a carga imaginária que possa ter a sugestão de um algodão é diferente da carga imaginária que possa ter um aço. Mas nada me diz que essas cargas imaginárias não podem conversar entre si. Especialmente em arte, na poesia. Em que você pode encontrar uma situação de duas palavras em que a proximidade

entre elas pode sugerir uma terceira situação que não está em nenhuma das duas. Essa questão está premente em qualquer obra.

Tanto na conversa entre você e o Thiago Honório, quanto na biografia em seu site, você fala de duas experiências, importantes de sua infância: a visita à réplica do 14 Bis e à construção de Brasília.

Waltercio Caldas: Mais importante do que as experiências foi o fato de eu tê-las guardado na memória. Porque elas me atenderam numa exigência de espanto, e esse espanto teve uma seqüela até hoje. Até hoje me surpreende o 14 Bis, até hoje me surpreende a modernidade que nós nos atrevemos a fundar com Brasília e não conseguimos. O que me impressionou na construção de Brasília me impressiona hoje na falha de Brasília. Por motivos diferentes de cada uma dessas situações, mas igualmente espantosas, uma vez que nos atrevemos a construir um projeto de país naquelas proporções, e tenha dado com os burros n'água naquela proporção. Não é o caso do 14 Bis. O 14 Bis é um objeto inaugural. Ele não era simplesmente um avião. A gente não sabia o que era um avião na época. A gente sabia que ele estava fazendo alguma coisa que inventava a ideia de voo. O que me espantou no 14 Bis foi exatamente a ideia de voo estar tão diferente da ideia de pássaro. Porque o modelo que se tinha para voar, durante muitos anos, foi o homem com asas. E de repente chega uma pessoa e diz: não é de asa que a gente precisa. A gente precisa de cubos, de madeira, pano, motor. E a metáfora do homem voador se desfaz naquele objeto. Ele se constrói como possibilidade, apesar de não ser o homem com asas. A história do 14 Bis tem um pouco a ver com a inauguração dessa vontade de construir alguma coisa em que o homem só foi capaz de voar quando percebeu que ele não poderia mimetizar o voo, mas criar uma possibilidade “voável”. Na arte tem um pouco disso, você não pode mimetizá-la, você tem sempre que criá-la, ou ela não existe.

Há reflexos do fato de seu pai ter sido engenheiro na sua obra?

Waltercio Caldas: Não posso te dizer se isso foi uma questão ou não foi. Talvez pudesse ser dito que certos aspectos construtivos do meu trabalho podem estar relacionados a esse fato. Mas acho que é exatamente o contrário. O meu trabalho talvez tenha um componente perverso da ideia de construção. Funcionando ao contrário da vontade de construção. Algumas pessoas dizem: “seu trabalho é muito bem feito”. Eu costumo pensar que esse é o lado mais perverso desse trabalho. Tem a ver com o antídoto que lhe falei anteriormente. Se você prestar atenção

na forma como ele é bem feito você se desvia profundamente da questão do trabalho. Embora eu não consiga fazer e falar aquilo que quero dizer de uma forma imperfeita. Não suportaria a ideia de fazer um trabalho que não está perfeito. Mesmo que essa perfeição não tenha necessariamente um objetivo claro.

Você se refere a uma perfeição construtiva?

Waltercio Caldas: Sim. Uma perfeição construtiva. Você vê as diferenças que existem entre minhas obras e as construtivas. Nestas você tem resquícios de racionalidade. Na minha essa racionalidade se desfaz na estrutura do objeto. Eu não posso explicar um trabalho meu como um construtivo explicaria. E nem posso dizer que a ordem na qual ele está construído é justificativa para a formalidade dele. Talvez, se não for muita pretensão minha dizer isso, ele queira desvendar uma certa desconstrução do objeto sem necessariamente cair na negação do objeto. Talvez esse seja meu limite: como fazer um desobjeto continuando objeto. Que limite é esse? Como a gente pode se livrar da ideia de objeto sabendo que irremediavelmente você, para falar sobre isso, vai ter que construir um objeto. O que o objeto tem que ter para que ele possa duvidar suficientemente da sua afirmação? Porque só assim ele se realiza, enquanto objeto que se autoinaugura. Como cria a própria possibilidade nesse dilema. Ele, ao mesmo, é e não é um objeto.

Esse construir perfeito não precisaria ser objetivo, racional?

Waltercio Caldas: Não sei. Deus é uma construção perfeita. Ele é objetivo? Deus é uma construção da linguagem, quase perfeita. Mas não é objetivo.

Quando olhamos para os detalhes presentes na sua obra, que refletem aspectos milimétricos, isso não seria um sinal de que seu trabalho é construído, calculado objetivamente?

Waltercio Caldas: Ele parece ser calculado. Mas quando você se debruça sobre ele na segunda instância, você vai ver que aquilo ali é um arbítrio. Ele parece ser calculado, mas é arbitrário. Ou pelo menos, eu diria, eu tento achar uma equação entre o que ele parece ser e o que ele realmente é.

Novamente é o “entre” o que ele é e o que ele parece ser.

Waltercio Caldas: Exatamente. E ele trata disso. Talvez o trabalho saiba, mesmo apesar de mim, que ele frequenta uma região que é humana e desumana ao mesmo tempo. Porque quando o trabalho é feito ele se descola do autor.

Ao falar sobre isso, me lembrei de outro aspecto fundamental do trabalho. É o que eu chamaria de uma “desautoria deliberada” que o trabalho tem. Parece que ninguém fez. Embora você saiba que aquele trabalho é anônimo, do ponto de vista da autoria, você sabe que é meu. Ao mesmo tempo em que você reconhece uma universalidade daquela forma, você também reconhece nele uma presença subjetiva. Eu nunca pensei em ser um artista de “estilo”. Se fosse, eu estaria negando o meu projeto. Eu faço exatamente o que eu quero. Posso fazer um trabalho em algodão, em aço, usando água, madeira, uma pintura do Velázquez, e sei que lá no final, aquele trabalho será reconhecido como meu pela qualidade do desejo que o criou. Então não preciso ter estilo. A característica do meu desejo, se eu for suficientemente honesto comigo mesmo, a qualidade desse desejo estará lá na porta do trabalho. Eu não tenho que me justificar com subjetividades. A objetividade já me parece suficientemente complexa para poder usar o alibi da subjetividade. Ela estará lá, porque estará lá deliberadamente. Não preciso da subjetividade para justificar uma obra se ela estiver pronta. Costumo brincar, dizendo que o objeto está pronto quando não tem lugar para ser assinado. Quando olho para o objeto e não há lugar onde eu possa assinar, sem deturpá-lo, aí ele está pronto. Uma obra com meu nome assinado no canto para mim é um contrassenso. O objeto está pronto quando estiver rigorosamente implícito nele mesmo. Ele não recebe nem o nome do artista. Porque não precisa. E não estou falando de um objeto isento de responsabilidade. Ele assume a responsabilidade de ser significativo com veemência. Mas ele não se protege atrás da subjetividade de um artista. Se cheguei à conclusão de que ele não tem que estar assinado, ele que “se vire” para ser significativo.

Sentidos vêm junto com a assinatura: isso é uma forma de fixá-los?

Waltercio Caldas: Acho que o objeto quer ser anônimo por um pouco mais de tempo. Ou pelo tempo que for possível.

A questão é manter esse instante suspenso o máximo possível.

Waltercio Caldas: Exatamente. Isso para mim é uma questão importante. Quando o objeto está em si mesmo, sem agregar essas informações suplementares, ele sobrevive somente da quantidade de energia imaginária que ele pode produzir. E é isso que me interessa.

Ao ser entrevistado pelo Pontual, em 1973, você fala: “Acho que a infância tem muitas respostas”. Quando falamos do olhar inaugural, pensamos no olhar da criança. Pode-se dizer que o olhar da criança, frente ao irreconhecível, é muito mais livre do que o nosso?

Waltercio Caldas: Você conhece uma poesia do Rilke que fala “a criança está sempre olhando para o aberto”? Está no livro “Elegias de dúino”, um dos grandes textos de poesia do mundo.

Poderíamos olhar para as coisas com esse olhar de criança, esse olhar que olha para o aberto?

Waltercio Caldas: Acho que estamos irremediavelmente perdidos para a infância. Mas de certa forma, podemos acumulá-la ao que somos hoje em dia. Não conseguimos mais ser criança, mas conseguimos não esquecer. Eu não me esqueci. Tenho a infância como algo resgatado dentro de mim de alguma forma. Existe um certo frescor no meu trabalho é um pouco eco dessa situação. Eu comecei muito cedo a fazer muitas coisas com as mãos. Eu construía objetinhos, fazia coisinhas, com 5, 6 anos, pegava latas de goiabada e fazia coisas, com alfinetes, pedaços de madeira. Não queria simplificar tanto, dizendo que a gente brinca a vida inteira, mas é muito bom brincar a vida inteira. Só não gosto dessa frase porque parece que a brincadeira é uma coisa gratuita. E a brincadeira é uma coisa construtora, é uma invenção humana. Invenções sensacionais como o sorriso. E a brincadeira é uma delas. Ela é estrutural, fundamental. O desafio é não torná-la simplória, ou séria demais. Meu filho tem 30 anos, é cientista, e uma vez me falou uma coisa muito engraçada:” Dentro de todo adulto existe um garoto dizendo: o que foi que aconteceu?”.

Numa de suas entrevistas, você cita uma passagem de um livro, no qual o personagem entra em um depósito onde estão guardados objetos de outros planetas, compostos de pequenas esferas que mudam continuamente de lugar mantendo uma forma constante.

Waltercio Caldas: Esse livro é o “Way Station”, do Clifford Simak.

Tem muito desses objetos na sua obra, não?

Waltercio Caldas: Espero que sim!

Acho que você estabeleceu uma relação com o Merleau-Ponty que acho que vai ser muito útil, para o meu trabalho especificamente. As questões que ele coloca são muito esclarecedoras dentro dessa área que eu trabalho. Tem um texto do Sartre, sobre o Giacometti. Quando Sartre fala sobre o Giacometti, assim como o Merleau-Ponty fala sobre o Cézanne, ambos os artistas não são os artistas históricos. Esses autores especulam sobre os artistas em um momento em que estes ainda não são suficientemente históricos para serem tratados com deferência. Esses autores estão no clamor do espanto daquela situação. Eles estão tratando não sobre a história desses artistas, mas sobre o primeiro impacto que esses artistas produziram nesses homens tão inteligentes. Outros textos também, como o do Jean Cocteau falando sobre o De Chirico, são textos que são escritos no clamor de um espanto. São textos fundamentais desse ponto de vista porque não estão suficientemente carregados de história, e nem tratam de figuras que, na época, tinham uma fortuna crítica vasta. Quando escrevem esses textos, esses artistas são figuras controversas. No livro que estou escrevendo, falo sobre uma aversão quase física que tenho à ideia de uma obra completa. E termino uma frase falando o seguinte: “Pretendo descompletar-me enquanto ainda há tempo”. Talvez exatamente por esperar um certo espanto que eu mesmo preciso ter para poder produzir. Espanto e encanto. Preciso dessas duas coisas para produzir. São fundamentais para mim.

Retomando os textos que citei, são textos muito pertinentes. Hoje em dia, as pessoas fazem textos sobre a história da coisa, sobre a história do artista, e não sobre a obra. Tem que haver uma certa tensão entre a obra e a história da obra. Porque não necessariamente a história da obra é a história da obra. A obra tem uma história e a história da obra tem outra história. Às vezes a história da obra é a história da resistência que a obra tem à história da obra. Surpresa que me apareceu quando fui ficando mais velho e percebendo que quando eu fazia uma obra quando tinha 25 anos, eu não tinha nada pela frente. E hoje em dia, quando faço uma obra, tenho que reagir até mesmo ao meu próprio passado. Eu tenho que reagir à quantidade de obras que fiz anteriormente, para não sucumbir a esse legado, que ironicamente foi criado por mim. E hoje em dia, essa obra que surge tem que escapar até mesmo das obras que fiz, ela tem até mesmo que encontrar uma solução diferente das soluções anteriores. Então com o tempo, quando você vai ficando mais velho, você vai incorporando esse grande problema, que você tem que começar a reagir criticamente até aquelas coisas que você fez. Isso é um fato novo.