

Vestígios de uma praxis

Luciano Ruas

Mestrando em Literatura

De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil.

Julio Cortazar.

Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões.

Machado de Assis

Quem está nos limites não afirma nem nega, muito menos relativiza: tensiona, corróe, força, insiste e persiste.

Ronaldo Brito

Compreender os *sentidos* da arte contemporânea não é uma tarefa fácil, desde os primeiros ready-made de Duchamp. O escândalo provocado pela *Fountain* (1917) apenas anunciava a crônica do que viria a ser a arte de vanguarda do século XX e seus desdobramentos asfixiantes do início deste século XXI. De fato, o processo desencadeado pelas “teses” dadaístas da *an-arte* legou-nos um caminho incerto em sua certeza irônica e mordaz, ou pior, a arte só tem sentido naqueles espaços ainda inexplorados pela (i)racionalidade humana. Pensar o impensado é o desafio proposto não só por Duchamp, mas também, dando um salto no tempo e no espaço, por Waltercio Caldas, cuja produção artística lhe reservaria um lugar de destaque tanto na crítica contemporânea brasileira bem como na crítica internacional.

Localizando o trabalho de Waltercio Caldas no interior de uma “história” das artes plásticas brasileira, há o consenso, entre a crítica, de situá-lo no âmbito do movimento neoconcreto. Porém, o fato de localizarmos o artista dentro de um movimento histórico não nos assegura, como muitos pensariam, uma leitura “precisa” da sua produção plástica. Ao contrário, quanto mais próximo do movimento neoconcreto, mais distantes ficamos dos sentidos arquitetados por Caldas que, na mesma posição de Duchamp, comportou-se como um grande jogador cuja especialidade era blefar.

Não ter se enquadrado dentro deste movimento estético não significou, no caso de Waltercio Caldas, o anonimato de sua produção artística às margens de uma história institucional, cuja pretensão, como já sabemos, é dar conta da diversidade dos dispositivos estéticos no interior de uma proposição sintagmática. Se o projeto do movimento neoconcreto não poderia e nem deveria incluir os trabalhos

de Caldas, que critérios “estéticos” foram utilizados pela crítica contemporânea para definir o espaço evocado pelo seu trabalho?

Quando faço alusão a certas críticas, estou me referindo em particular aos textos escritos por Ronaldo Brito, o leitor mais incisivo do trabalho de Waltercio Caldas e referência importante, sem dúvida, para outros críticos. Pensar o problema da instância crítica do modo em que foi introduzido por Caldas é o índice de questões a serem refletidas, não só a nível formal, mas principalmente no plano discursivo. Neste sentido, a presença da crítica é tão importante quanto a própria presença do objeto de arte. O trabalho artístico, deste modo, apresenta-se como um paratexto de signos articulados, pelo qual se submete o espectador e, principalmente, a crítica, a um exercício permanente de ficcionalização do ato artístico. Não existe uma coisa a ser desvendada, mas sim, coisas a serem escritas, faladas, tensionadas em sua raiz, discursos preparados para perturbar olhares famintos de espectadores órfãos de sentidos.

No entanto, quem conhece a obra de Caldas é obrigado a reconhecer que ali a presença humana está reduzida a um *fêmur cortado ao meio* (0 é Um, 1982 – escultura de bronze pintada de branco com a forma de um osso cortado ao meio – 12x60x15 cm), a uma *silhueta sombria imprimida num papel* (Dinheiro para treinamento, 1977 – colagem criada a partir de jornal recortado, possuindo as mesmas dimensões de uma nota de cruzeiro, antiga moeda brasileira – 17x07cm), a *nomes consagrados de uma história da arte* (A distância entre..., Série Veneza, 1997 – apresentados na XLVII Bienal de Veneza, fazem parte de um conjunto de esculturas tridimensionais retangulares de aço inoxidável contendo em sua estrutura

interna coladas pequenas placas de acrílico com nomes de artistas consagrados da história da arte – 200x150x150 cm), utilizados apenas como adorno de suas estruturas delicadas. A tônica de seu trabalho é a presença da ausência. O que vemos é o que não vemos. Fato é que, diante de um trabalho de Caldas, sentimo-nos, num primeiro momento, desprovidos de referenciais significativos para interpretar sua *intenção poética*, ou pior, *sua intenção patética*. À medida que se viram as páginas de um catálogo dos trabalhos de Waltercio Caldas (porque o catálogo e o livro fazem parte de sua estratégia de circulação e disseminação, na medida em que aproximam imagem e texto), vamos percebendo uma obsessão pelos espaços vazios, proporcionados por seu estilo calculista de formalizar esculturas, desenhos e objetos. Vazios que debocham de sua pretensa intenção de configurar sentidos. Vazios que não acreditam mais na idealização do objeto de arte enquanto união da forma e do conteúdo. Vazios que denunciam o vestígio de uma práxis.

Partindo deste ponto, já é possível traçar certas características do trabalho de Caldas que, com razão, não o incluíram no interior do projeto neoconcreto. A propósito do neoconcretismo, Ronaldo Brito tece a seguinte argumentação, quando faz a distinção entre o formalismo matemático dos concretistas e as especulações utópicas e nostálgicas de um corpo coletivo, segundo uma Lígia Clark ou mesmo um Hélio Oiticica:

É claro que, numa certa medida, o Neoconcretismo deve ser sempre estudado como o par do Concretismo na ação das ideologias construtivas no Brasil. Mas é preciso não esquecê-lo como o ponto de rompimento

dessas ideologias, nem reduzi-lo a seu aspecto de continuidade, recalçando o que talvez seja o seu principal interesse: o de ser uma produção da crise do projeto construtivo, um pensamento da crise, da impossibilidade do ambiente cultural brasileiro seguir o sonho construtivo, a utopia reformista, a 'estetização' do meio industrial contemporâneo. O Neoconcretismo estava inicialmente preso a esse esquema, fora de dúvida. Mas, objetivamente, pôs em ação e manipulou elementos que extravasavam e denunciavam suas limitações, seu formalismo e seu esteticismo. Mais do que os postulados da estética construtiva, o Neoconcretismo rompeu com o próprio estatuto que essa concepção reservava ao trabalho de arte e a sua inscrição social. Implicitamente, ao superar os limites do projeto construtivo, ele permitiu a inserção da arte no campo ideológico, no campo da discussão da cultura como produção social. (BRITO: 1985, p. 81)

O neoconcretismo, desse modo, apontou para a impossibilidade de se arquitetar um projeto estético calcado apenas num modelo construtivista, ideologicamente comprometido com os ideais modernistas de industrialização da economia e mercantilização das massas. Conciliar estes dois objetivos da sociedade moderna tornou-se insustentável quando a arte viu-se apenas como mero instrumento ilustrador de fórmulas matemáticas racionais. A matemática visual se tornaria "redentora" caso não houvesse o crescente descontentamento de tendências estéticas contrárias a esta perspectiva. A crise era inevitável, já que a promessa concretista apenas pintava números e dados estéticos de um futuro promissor.

À procura de um corpo soterrado em números foi o estopim que motivaria artistas como Lygia Clark e Hélio

Oiticica a vislumbrarem utopias que pudessem incluir, em seus delírios estéticos, a presença física do corpo do outro. A busca do outro denunciava o que, na arte concreta, significou *a gota d'água*, isto é, que era impossível dar continuidade a um projeto estético que não incluísse a participação do outro, do espectador. Clark e Oiticica apostaram neste princípio, a ponto de criarem trabalhos como *Nostalgia do corpo* (1968), *A baba antropofágica* (1973) e *Corpo coletivo* (1986), no caso de Lygia¹; *Penetrável PN1* (1960), *Parangolé P4 capa 1* (1964) e *Tropicália* (1967), no caso de Hélio². Porém, a tentativa de recuperar a presença do outro no corpo da obra fracassaria com a mesma intensidade que fracassou o projeto democrático do Brasil moderno. Talvez o exemplo mais claro disso tenha sido o exílio de ambos os artistas. Lygia em Paris e Hélio em Nova Iorque. E, no Brasil dos anos 70, a antropofagia e o canibalismo tornar-se-iam estéticas militares de perseguição, delato e tortura do corpo do outro.

Contudo, mesmo vivendo sob o regime amargo da ditadura militar, a arte encontraria refúgio em esconderijos estratégicos onde pudesse criar planos de contra-ataque ao estilo guerrilheiro. O lugar mais seguro, por mais paradoxal que possa parecer, era o próprio museu. A instituição tornar-se-ia o alvo predileto de artistas e, ao mesmo tempo, seu porto seguro. Waltercio foi um destes artistas que aterrorizava as salas de museus e galerias, disseminando verdadeiros campos minados, com seus trabalhos-mina. O atento olhar do espectador explodia no mesmo instante em que sua razão não identificasse, de imediato, o *conteúdo à forma* da “obra de arte”. Por este motivo é que Waltercio Caldas não se enquadraria dentro da experiência neoconcreta, pois seu projeto *anti-estético* não incluía a participação do espectador, ao contrário, excluía qualquer tentativa de participação, pelo

fato de não creditar a este ato um valor significativo de transformação social. Se Lygia e Oiticica apostavam na possibilidade de transformar o corpo social através de vivências artísticas e trabalhos interativos, Waltercio, tal como uma ovelha negra no rebanho da arte, duvidava, na sua refinada ironia sutil e marcante.

A interrogação permanente que percorre os trabalhos de Waltercio não é o índice de um problema a ser solucionado pela crítica ou por espectadores ávidos por respostas coerentes, é, antes, o configurar de uma combinação de elementos que, aparentemente, fazem alusão à materialidade e à composição dos seus próprios objetos. A disposição dos objetos, porém, indica a presença de um texto a ser escrito, a ser instaurado. Explico: existe um trabalho de Caldas de 1976 chamado *Circunferência com espelho a 30º*. O título reproduz fielmente os materiais utilizados na confecção deste trabalho, isto é, uma circunferência de ferro pintado (diâmetro de 120 cm) com um espelho retangular fixado em sua parte superior, no ângulo já mencionado. No entanto, para olhares menos perspicazes, a *interpretação* correria sérios riscos, caso não houvesse discursos mais instigantes quanto o dos críticos. Esta interposição ocupada pela crítica apenas pontua alguns dos problemas correntes na arte contemporânea: o olhar embaçado do espectador idealista e a supremacia da crítica, enquanto leitor especializado, da arte pós-moderna. Sobre este trabalho, Ronaldo Brito, fez a seguinte leitura:

O que temos no caso não é apenas uma obra de arte, uma totalidade mimética, espécie de discurso que produz efeitos simultaneamente emocionais e intelectuais. Máquina de saber sensível. Mas um

aparelho problematizador da situação, um desdobramento crítico dos efeitos dessa máquina. A *Circunferência com espelho a 30º* está por assim dizer imersa nesse problema. Na qualidade de arte, obedece às regras do jogo: a um certo tipo de materialidade física, a uma certa configuração espacial e institucional. Em seu desejo de não ser arte – não ser, passivamente, o que lhe impõe ser – o trabalho força entretanto uma saída e questiona os dados de sua existência. Mais ainda, as condições de sua existência. Daí a idéia perversa: ser precisamente este questionamento, assumir como tema o que o definiria a priori e portanto não apareceria em cena. *Circunferência com espelho a 30º* é um aparelho mimético com defeito. Disfunciona. (BRITO: 1979, p.58)

Esta disfunção apontada por Brito apenas confirmava uma problemática já levantada por Duchamp no início do século XX, quando o artista se referia ao fenômeno da visão como uma questão a ser superada pela interrogação intelectual. Negar a visão significava re-posicionar a atitude do artista frente às concepções acadêmicas das *belas artes*. Dentro dessa perspectiva, Francisco Javier San Martín, sublinhou:

La operación Ready-made se dirige contra la componente retiniana en el arte, en un gesto radical para encontrar nuevas formas de expresividad, con la intención de penetrar en un espacio virgen, sin tradición, sin reglas, en el que la realidad pueda entrar en el espacio del arte. (MARTÍN: [s.d.], p.12.)

Nesse sentido, os dispositivos articulados por Waltercio, bem como seu objetivo de re-problematizar esta questão tão cara aos espectadores e, de maneira geral, pela própria arte contemporânea, nos conduz a pensar que as intenções de Waltercio Caldas vão além do simples fato de criticar uma atitude retiniana. Na base da retina está a imagem e seus ideais miméticos de representar a realidade. Mas qual realidade? A da arte? A do homem? A da instituição? Da política? Da economia? Do espaço? Enfim, da crise do olhar?

De fato, todas estas questões perpassam os trabalhos de Waltercio. Porém, estes trabalhos são estrategicamente articulados no jogo ambíguo da presença e da ausência. Partindo deste princípio, poderíamos articular a seguinte fórmula: $\text{práxis} - \text{presença} + \text{ausência} = \text{vestigio}$. Ao contrário do que poderíamos supor, Waltercio não é a repetição de uma atitude duchampiana, mas sim a (in)consciência de uma posição ainda não conquistada. O murmúrio de seus trabalhos apenas nos sugere que, para serem “ocupados”, esses espaços devem provocar no espectador não uma atitude de identificação, mas um posicionamento crítico diante de suas próprias concepções idealistas do que seja o objeto artístico.

O fato de não agradar é o princípio de um sentimento que promete seu fim. Quando Brito faz alusão a uma *disfunção* inerente ao trabalho de Waltercio, esta característica permite-nos deduzir que seu objetivo foi realizado, ou seja, a *obra* não provocou nos espectadores sentimentos de comoção e identificação ao objeto artístico. Se alguma coisa é desejada na intenção do artista, este desejo é caracterizado por um

sentimento de estranheza, de constrangimento, resultado deste ideal estético de beleza. O belo é enxotado, bem como a “obra de arte”, em sua concepção clássica, é substituída pelo seu termo mais contemporâneo, ou seja, o *trabalho de arte*; da mesma forma, o “espectador” é substituído pelo *leitor*.

Este desmoronamento das concepções clássicas – que todavia exerce certos campos de força no ato de interpretação do trabalho de arte contemporâneo – é elaborado no interior do projeto de Waltercio, não somente como um jogo de relações entre *signos* e *objetos*, mas também, e de forma mais contundente, enquanto *vestígios de uma praxis*. Praxis de um pensamento que articula formas e simulam críticas a serem escritas. A palavra toma corpo em textos, falas e opiniões. Sua razão de ser é preencher esses espaços, disseminando caos ao cosmos do *status quo*. Superar o senso-comum estético não significa apenas uma estratégia para burlar a perspectiva retiniana da observação, mas, antes de tudo, uma brincadeira mordaz que aniquila pretensas verdades interpretativas, transcendentais. Não existe uma verdade ontológica do ser a ser descoberta, mas sim uma atitude anarquista de expor um monstro que assombra o homem contemporâneo, sua falta de identidade.

Perceber os traços invisíveis marcados em nossa memória através de impressões das formas e das idéias de tantos artistas e pensadores é o primeiro passo para quem pretende criar discursos críticos transgressores, em oposição a interpretações críticas apaziguadoras. Nesse sentido, não se trata de solucionar o enigma inerente ao trabalho de arte contemporâneo, mas sim de criar outros enigmas.

O caso Waltercio, nesta perspectiva, personifica a paradoxal imagem do artista enigmático, na medida em que

a sua obra articula certo jogo de palavras e objetos que apenas insinua um caminho, uma trajetória a ser percorrida, especulada, mapeada, somente pela ilusão perene de dar sentido a coisas que não existem. No horizonte desta *práxis dos vestígios*, produzimos ficções que poderiam apontar para qualquer coisa, qualquer sentido, uma pré-história, um paratexto que defina as regras do jogo, da lei, da instituição, da política da libido, da mercadoria da obra, das estratégias escolhidas para atacar a sociedade, seus bens de consumo, ou mesmo seus ideais de civilização. Se o neoconcretismo representou, segundo Brito, “uma violência, uma margem de aceitação do aleatório, um experimentalismo, uma abertura ao excesso, enfim que não cabia nos cânones construtivos. Algo ali explodia os limites da racionalidade e da inventividade da tradição construtiva” (BRITO: 1985, p. 78), Waltercio, ao contrário, exercia um rigoroso trabalho de investigação das infinitas possibilidades de jogar com o espaço dos sentidos, com a forma dos objetos e com o pretense conteúdo da “obra de arte” revelar uma determinada realidade humana. A causalidade das coisas em seus trabalhos é tão arditosamente simulada, a tal ponto de criar espetáculos, sem espectadores.



Notas

¹ Nestes trabalhos, o objetivo de Lygia é submeter o corpo do outro na relação com outros objetos, tais como pedras, frutas e tudo aquilo que estimule as sensações da percepção. Por se tratarem mais de ações coletivas de arte do que propriamente objetos artísticos, indico, para pesquisas mais aprofundadas, a

leitura da seguinte bibliografia: FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994. pp. 143, 171 e 187.

² Hélio Oiticica também possuía trabalhos que buscavam uma participação maior do outro, como no caso dos *Parangolés*, que talvez sejam os seus trabalhos mais conhecidos. Fundamentalmente, estes trabalhos se constituíam de roupas que podem ser usadas pelos espectadores. Os *Penetráveis* são instalações arquitetônicas que buscam criar, em seus espaços internos, localidades onde os espectadores são convidados a entrarem de pés descalços, com o intuito de sentirem as diferentes sensações promovidas pelo toque, pelo cheiro, pelo som, pela cor. Para aprofundar as informações a respeito destas propostas indico: MATESCO, Viviane. *Corpo-cor em Hélio Oiticica*. In: *XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de canibalismo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. pp. 390, 394, 397.

Referências bibliográficas

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

_____. Waltercio Caldas Jr. – *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editora de Arte, 1979.

DUARTE, Paulo Sergio. Waltercio Caldas. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

MATESCO, Viviane. *Corpo-cor em Hélio Oiticica*. In: *XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de canibalismo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

MARTIN, Francisco Javier San. *Ready-made, el objeto soltero (I)*. Arteleku-Zehar, nº 19. (Footnotes)

