

Jacqueline Kelly Prado de Souza

O JOGO do DIÁLOGO:
ALGUMAS INDAGAÇÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE
AUTOR, OBRA E ESPECTADOR

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2007

Jacqueline Kelly Prado de Souza

O JOGO do DIÁLOGO:
ALGUMAS INDAGAÇÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE
AUTOR, OBRA E ESPECTADOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como pré-requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Doutor Stéphane Huchet.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2007

À minha mãe e Leandro.

Agradecimentos

Meus agradecimentos a minha família; aos meus amigos; a Escola de Belas Artes da UFMG e a Escola Guignard, responsáveis pela minha formação acadêmica; aos professores e funcionários de ambas as faculdades e ao meu orientador Stéphane Huchet. Agradeço, principalmente, a Deus e aos meus “irmãos” que, fraternalmente, tanto me apoiaram.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – p. 15: *Clave muda*, Aço inox, acrílico e granito, 180 x 143 x 37 cm, 2005. Foto: BRUM, José Thomaz. *Esculturas - Waltercio Caldas*. Catálogo de exposição. 2001.

Fig. 2 – p. 31: *Camuflagem*. Ferro cromado, 35 x 75 x 20 cm, 1982. Coleção Amélia Toledo, Rio de Janeiro. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 3 – p. 39: *Garrafas com rolha*. Porcelana e rolhas, 25 x 20 x 9 cm, 1975. Coleção Ruben Knijnik. Porto Alegre. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 4 – p. 42: *A emoção estética*. Ferro pintado e sapatos sobre tapete, 15 x 300 x 300 cm, 1977. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 5 – p. 49: *Eternamatic*. Aço inox e adesivo vinílico, 80 x 130 x 20 cm, 2005. Foto: BRUM, José Thomaz. *Esculturas - Waltercio Caldas*. Catálogo de exposição. 2005.

Fig. 6 – p. 62: *Convite ao raciocínio*. Casco de tartaruga e tubo de ferro, 15 x 45 x 20 cm, 1978. Coleção Luiz Buarque de Holanda, Rio de Janeiro. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 7 – p. 74: *Caderno de anotação*. 1997. Foto: RIBEIRO, Marília Andrés. *Waltercio Caldas - O atelier transparente*. 2006.

Fig. 8 – p. 77: *Vidro, álcool*. Vidro e álcool, 50 x 36 x 27 cm, 1994. Coleção Susana e Ricardo Steinbruch, São Paulo. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 9 – p. 78: *Dois laranjas*. Aço inoxidável e esmalte, 90 x 120 x 60 cm, 1998. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 10 – p. 79: *Rodin/Brancusi*. Acrílico moldado, 59 x 55 x 48 cm, 1997. Coleção particular. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 11 – p. 80: *Duplo sem título*. Metal polido, voil e fios de nylon, 400 x 400 x 400 cm, 1989. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 12 – p. 81: *Ultramar*. Madeira, vidro e metal, 12 x 120 x 25 cm, 1983. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 13 – p. 82: *Aquário completamente cheio*. Vidro e água, diâmetro 25 cm, 1981. Coleção Everardo Miranda, Rio de Janeiro. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 14 – p. 84: *O jardim instantâneo*. Escultura pública instalada como parte das comemorações do bicentenário da Declaração dos Direitos Humanos. Parque do Carmo, São Paulo, 1989. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 15 – p. 87: *Escultura para o Rio*. Concreto revestido de pedra portuguesa, 1.000 x 1.000 x 600 cm, 1996. Escultura pública instalada como parte do projeto “Esculturas urbanas”, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Avenida Beira-Mar, Rio de Janeiro. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 16 – p. 89: *Tubo de ferro, copo de leite*. Ferro pintado e vidro, 28 x 60 x 28 cm, 1978. Coleção Andrea e José Olympio Pereira, São Paulo. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 17 – p. 93: *Dado no gelo*. Fotografia colorida, 40 x 60 cm, 1976. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 18 – p. 94: *Algodão negativo*. Fotografia, 50 x 60 cm, 1982. Coleção particular. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 19 – p. 95: *Como funciona a máquina fotográfica?*. Fotografia, 40 x 30 cm, 1977. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 20 – p. 96: *Pontos*. Nanquim sobre papel, 25 x 25 cm / 30 x 40 cm / 40 x 60 cm, 1976. Coleção Ruben Knijnik, Porto Alegre. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 21 – p. 101: *Espelho com Luz*. 180 x 180 cm, 1974. Coleção The Museum of Modern Art, Nova York. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 22 – p. 102: *Espelho com Luz*. Vista da exposição, Vancouver Art Gallery, Canadá, 1993. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 23 – p. 103: *Matisse, talco*. Talco sobre livro ilustrado de Henri Matisse, 3 x 60 x 40 cm, 1978. Foto: BOUSSO, Vitória Daniela. *Por que Duchamp?: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. 1999.

Fig. 24 – p. 106: *Para Rilke*. Papel vegetal e pedra, 20 x 50 x 50 cm, 1992. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

Fig. 25 – p. 113: *Moto perpétuo*. Dados sobre veludo, 50 x 32 x 32 cm, 1973. Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foto: DUARTE, Paulo Sérgio. *Waltercio Caldas*. 2001.

SUMÁRIO

Resumo	9
Abstract	10
Introdução	11
Capítulo I. Sensação e Percepção	16
Capítulo II. O Espectador e o Objeto de Arte	32
Capítulo III. A Interpretação do Objeto de Arte: da Construção do Significado ao Lugar do Autor	50
3.1- A Interpretação segundo Roland Barthes	51
3.2- A Intencionalidade da Obra: o Pensamento de Umberto Eco	58
3.3- A interpretação do Objeto de Arte por Martine Joly	65
Capítulo IV. O Jogo do Diálogo: Exercícios de Leitura com Waltercio Caldas	75
Conclusão	107
Referências Bibliográficas	114

RESUMO

A partir do contato com as obras de Waltercio Caldas e da observação de seu embate estético peculiar, surgiram questões a respeito da relação entre o espectador e a obra de arte, tendo como fio condutor desses questionamentos a interpretação e a percepção do objeto artístico. Por esse motivo, a pesquisa iniciou-se no campo da neurociência, no universo do sentir e da percepção, onde foi investigada a singularidade de cada percepção de cada espectador sobre o objeto artístico. A partir daí foi necessário refletir sobre o desejo, o interesse, o olhar do espectador sobre a obra. O pensamento de Didi-Huberman sobre a natureza do objeto de arte e as diferentes atitudes e olhares que o espectador pode ter no jogo com a obra foram essenciais, assim como o pensamento de Barthes sobre a relação entre autor, espectador e obra, e o pensamento de Arnheim acerca da intuição e do intelecto na apreensão da obra. Com relação à obra de arte, utilizei as idéias do teórico Umberto Eco, especificamente os textos acerca da interpretação, superinterpretação e a intencionalidade da obra e, também, a interpretação da obra de arte segundo a análise de Martine Joly. No último capítulo, apresento minhas leituras de algumas obras de Waltercio Caldas, onde relaciono a produção do artista escolhido ao referencial teórico utilizado.

ABSTRACT

Starting from the contact with the works of Waltercio Caldas, and from the observation of their peculiar aesthetic shock, some questions about the relationship between spectator and artwork appeared. The conductor threads of these questionings are the interpretation and the perception of the artistic object. For this reason, the research had its beginning in the field of the Neuroscience, at the universe of feelings and self-perception, where the singularity of each perception from each spectator on the artistic object was investigated. It was necessary an approach over the desires, the interests, the looking on the artwork by the spectator. The thoughts from Didi-Huberman about the nature of the art object and the different attitudes and looking ways that the spectator can deal with the works were essential, as so as the thoughts from Barthes about the relationship between author, spectator and artwork, and the thoughts from Arnheim concerning intuition and intellect in the apprehension of the work of art. Related to the artwork, the ideas of the theoretician Umberto Eco were used, specifically the texts concerning the interpretation, super interpretation and the purpose of the artwork, and also the interpretation of artwork according to the analysis of Martine Joly. In the last chapter I present personal readings of some works of Waltercio Caldas, where I relate the production of the chosen artist with the utilized theoretical referential.

INTRODUÇÃO

Escolhi como título desta dissertação “O Jogo do Diálogo” porque proponho pensar a relação entre autor, espectador e obra como um jogo, na medida em que o jogo é um tipo de atividade na qual somos levados a investir numa expectativa, através de uma ação que leva em consideração o que foi feito no passado.

Se recorrermos ao significado da palavra “expectativa”, encontraremos que exprime a esperança fundada em supostos direitos, probabilidades ou promessas. Nesse sentido, proponho pensar a “expectativa do espectador” como um dos elementos deflagradores do jogo com a obra, onde a relação é fundada em probabilidades ou possibilidades abertas pela própria obra e pelo espectador. E essa expectativa do espectador, geralmente, é de estabelecer uma relação de entendimento com a obra, ou seja, dar um sentido a ela. É necessário mencionar que pretendo tratar a expectativa como um todo, ou seja, considerar seu sentido orgânico e também seu sentido simbólico. Assim, múltiplos sentidos vão emergir ao longo do texto e agregar-se à idéia que abrange a proposta da “expectativa do espectador”.

Nesse contexto, apresento a idéia de que podemos chamar o processo interpretativo de apreensão do objeto artístico de jogo, pois o indivíduo que interage tem uma expectativa com relação à obra. O jogo entre espectador e obra acontece por meio da percepção e pensamento do espectador, que cria estratégias de apreensão e entendimento com a obra com base na sua bagagem cultural, vivências e memórias, ou seja, essa expectativa é constituída, também, em função da história do espectador. Esse jogo teria início em um território sensorial, no universo do sentir e das sensações e se desenvolveria na percepção e no pensamento do indivíduo.

Fazendo a sugestão de que essa relação tem início no campo das sensações, proponho, também, o estudo de aspectos relacionados ao funcionamento e fisiologia¹ da sensação e da percepção humanas. Essa proposta se deve ao intento de investigar esse “jogo” desde o seu começo, ou seja, como e onde ele tem início e como acontece esse processo no campo sensório-perceptivo. Devido a essa escolha,

¹ A palavra fisiologia pode parecer estranha ao contexto de uma dissertação de Artes Visuais, mas justifico esse uso porque optei abordar a interpretação não apenas na dimensão do pensamento e do raciocínio lógico, mas também levar em consideração o corpo físico, suas sensações e percepções. A fisiologia é uma parte das ciências biológicas que estuda as funções orgânicas, processos ou atividades vitais.

busquei na neurociência² a compreensão desse processo. Nesta pesquisa pretendi buscar o diálogo com outros campos de estudo para esclarecimento de pontos obscuros no estudo de minha problemática, sendo assim, a abordagem teórico-metodológica desta pesquisa se iniciou na neurociência aliada à Filosofia da Arte, cujos autores escolhidos foram: Francisco Mora³ e Georges Didi-Huberman⁴. Essa escolha se deve ao fato de que a proposta foi investigar a interpretação não apenas no campo do pensamento lógico, mas também considerando as dimensões do corpo físico, da sensação e da percepção. Dessa forma, pretendi formar a base para a sugestão da singularidade da percepção e, conseqüentemente, a legitimação da interpretação do espectador.

Dentro desse universo da pesquisa houve outras delimitações de estudo, tais como: a demanda do espectador com relação ao objeto de arte (expectativa); a noção da interpretação como ação de dotar de sentido a obra; legitimidade da interpretação do espectador leigo; diferentes condutas do espectador e a intencionalidade da obra de arte.

A pergunta inicial deste projeto foi: todas as interpretações acerca de um objeto de arte são válidas? O questionamento sobre a validade das interpretações teve origem na concepção do teórico Roland Barthes⁵ acerca do lugar do espectador nesse jogo da interpretação. O autor defende a idéia de que o espectador é livre na sua relação com o objeto de arte, não estando sujeito a buscar a intenção do autor na obra. Proponho pensar essa relação de liberdade dentro do contexto da arte contemporânea, levando em consideração que o espectador dota de sentido o objeto artístico na sua relação de interpretação e percepção desse objeto. A princípio, o objeto de arte não possuiria nenhum significado, existindo apenas como potência, pois esse sentido se construiria na relação com o espectador. Daí surge a questão da validade dessas interpretações, afinal, pode-se ter qualquer

² A neurociência é um termo que reúne as disciplinas biológicas que estudam o sistema nervoso, especialmente a anatomia e a fisiologia do cérebro humano.

³ Professor de Fisiologia Humana na Faculdade de Medicina da Universidade Complutense de Madri; professor de fisiologia e biofísica na Faculdade de Medicina da Universidade de Iowa, Estados Unidos e autor do livro: *Continuum: como funciona o cérebro?*.

⁴ Filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales em Paris.

⁵ Escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês. Formado em Letras Clássicas em 1939 e Gramática e Filosofia em 1943 na Universidade de Paris, fez parte da escola estruturalista, influenciado pelo lingüista Ferdinand de Saussure.

interpretação ou podemos ter várias interpretações de um mesmo objeto artístico? Essa pergunta está voltada também para a questão da legitimidade da interpretação do espectador leigo. Para investigar a respeito da construção do significado da obra de arte e fundamentar minha proposta de que o objeto de arte não possuiria *a priori* nenhum sentido, abordei o pensamento de Roland Barthes. No contexto da pesquisa, as teorias de Umberto Eco⁶ foram essenciais ao fornecerem indicações significativas para a reflexão sobre a natureza da interpretação e da superinterpretação. Assim como o pensamento de Martine Joly⁷ acerca do estudo da imagem. Com Rudolph Arnhem⁸ busquei compreender as dimensões do intelecto e da intuição do espectador na apreensão e interpretação do objeto de arte.

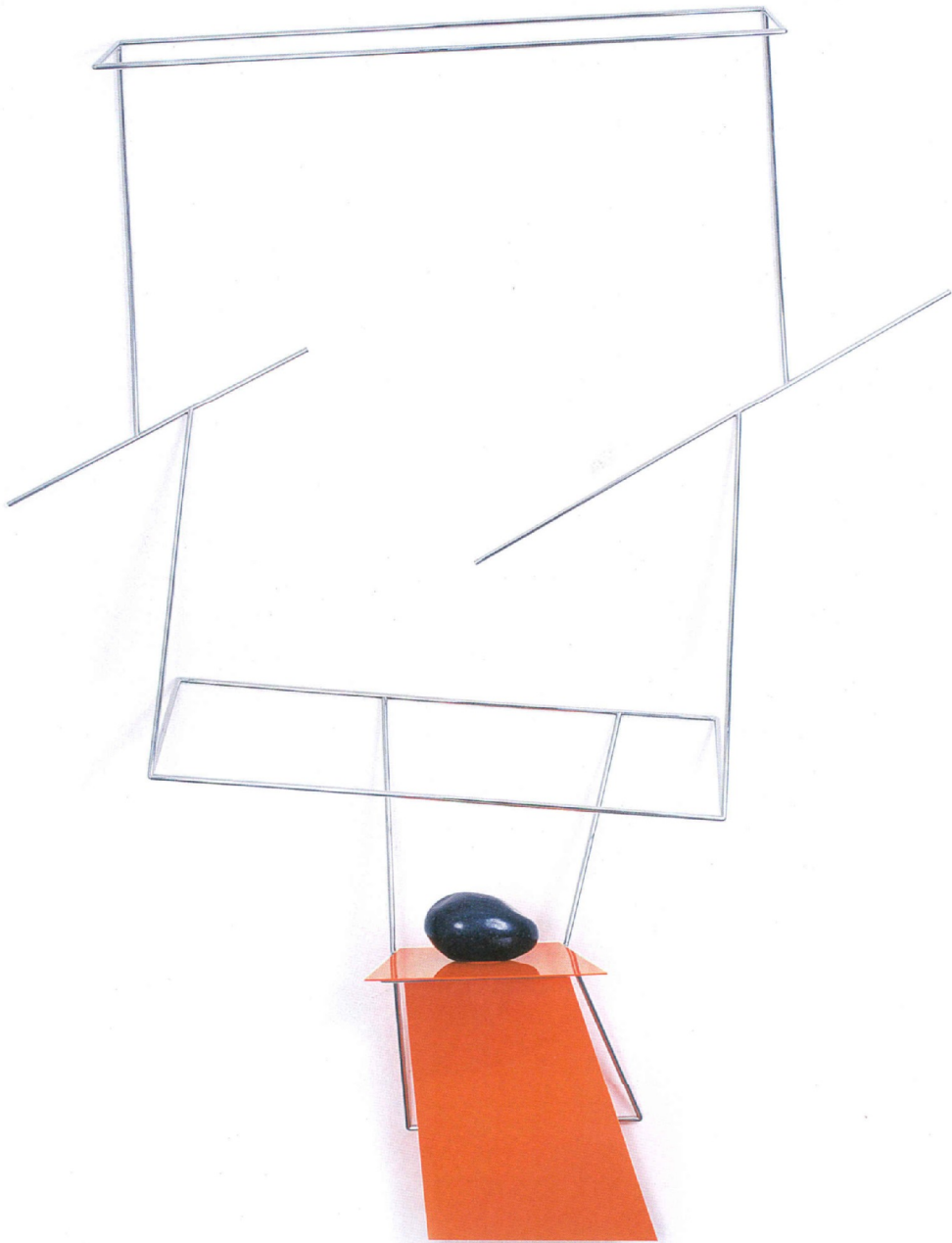
Nesta dissertação, optei articular a teoria com meu olhar sobre uma determinada produção artística, trazendo este estudo para o campo visual. Escolhi o artista plástico Waltercio Caldas⁹, e sua obra, como unidade de trabalho e exercício interpretativo. A escolha desse artista foi pessoal, movida pelo afetamento que suas obras me causam. Percebo suas obras e essa relação vai da admiração à frustração. Surgem outros questionamentos: as obras de Waltercio Caldas frustram esse desejo de entendimento, frustram o jogo do diálogo? A arte contemporânea frustra o espectador?

⁶ Escritor mundialmente reputado de diversos ensaios universitários sobre a semiótica, a estética medieval, a comunicação de massa, a lingüística e a filosofia. É, também, titular da cadeira de Semiótica e diretor da Escola Superior de Ciências Humanas na Universidade de Bolonha, além de colaborador em diversos periódicos acadêmicos, colunista da revista semanal italiana *L'Espresso* e professor *honoris causa* em diversas universidades ao redor do mundo. E é ainda, notório escritor de romances, entre os quais, *O Nome da rosa* e *O pêndulo de Foucault*.

⁷ Atualmente é uma das referências atuais no estudo sobre a imagem. É professora na Universidade Michel de Montaigne – Bordeaux III, é responsável pela formação de ofícios da produção audiovisual do Instituto Francês de Ciências de Informação e da Comunicação. Contribui e participa na elaboração de numerosos estudos sobre a imagem e o audiovisual, na França e no exterior.

⁸ Psicólogo alemão e teórico da *Gestalt*. Publicou diversos livros, mas é *Arte e Percepção visual* o mais conhecido. Foi traduzido em 14 línguas, e é provavelmente um dos livros sobre arte mais lidos e influentes do século 20.

⁹ Waltércio Caldas é um artista que tem atuado de forma exemplar no cenário da arte contemporânea brasileira. Realizou inúmeras e instigantes obras que trabalham com os limites da arte, lidando ao mesmo tempo com o pensamento reflexivo e com a percepção sensorial do seu espectador. Waltercio Caldas é brasileiro, atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro, onde, possui seu atelier.



Clave muda | 2005

CAPÍTULO I
SENSAÇÃO E PERCEPÇÃO

Todo contato com o exterior gera sensação e percepção do que se apresenta e se evidencia. Nesse primeiro instante, o que acontece é “o ato de perceber”. Falar sobre percepção é tentar analisar intelectualmente algo com uma fluidez e uma imaterialidade muito grande. É pensar sobre algo que se estabelece entre o campo racional e o emocional, e está ligado à sensação e aos sentidos. A percepção é algo que acontece, mas quando nos damos conta, não está mais acontecendo. Mas, antes que nosso pensamento/raciocínio recorra a suas experiências anteriores, à memória, e todo o processo associado à recepção e à percepção, o corpo inteiro se dá conta de uma sensação. Sentir é uma experiência que tem um significado próprio, e falar sobre o sentir é possível e, ao mesmo tempo, impossível.

De modo geral, as sensações são o que podemos conhecer por meio de nosso corpo, ou seja, através dos nossos sentidos¹⁰. Por meio destes, o nosso corpo pode perceber muita coisa que nos rodeia, contribuindo para a nossa sobrevivência e integração com o ambiente em que vivemos. No processo de conhecimento do indivíduo com o mundo ao seu redor, e também no seu próprio autoconhecimento, as sensações ocupam um importante lugar, pois, parte do conhecimento do mundo que nos cerca é resultado das sensações dele captadas.

De acordo com a neurociência, o sistema sensorial começa a funcionar quando um estímulo, em geral proveniente do meio externo, é percebido pelos neurônios sensitivos, chamados receptores sensoriais. Estes, altamente especializados, transformam a expressão física do estímulo (luz, som, temperatura, gosto, cheiro) em sinais elétricos. Daí o estímulo é conduzido a uma área de processamento no cérebro, onde se elaboram as particularidades iniciais da informação: cor, textura, forma, distância, tonalidade, etc., de acordo com a origem do estímulo. Em seguida, esses dados, já organizados, são enviados aos centros de

¹⁰ Os sentidos fundamentais do corpo humano são a visão, audição, tato, gustação ou paladar e olfato. A Prof.^a Dr.^a Suzana Herculano-Houzel, Ph.D. em neurociência, aponta que os cinco sentidos - tato, visão, audição, paladar e olfato - cuidam dos sinais que vêm de fora do corpo, e que existem outros dois que cuidam dos sinais do próprio corpo: são os sentidos do **movimento** e do **equilíbrio**. Dessa forma teria o ser humano sete sentidos. Na presente pesquisa por se tratar da relação entre o espectador e a obra de arte, vamos considerar os cinco sentidos que cuidam dos sinais externos. Disponível em: *Conheça seu sétimo sentido*. www.cerebronosso.bio.br/paginas/expsete.html. Acesso em 15/01/06.

processamento do tálamo¹¹. Nos centros talâmicos, a informação se junta a outras, relacionadas com experiências passadas semelhantes. Essa junção com as experiências passadas é um ponto importante na pesquisa, pois está relacionado com a minha proposta de pensar na possível pré-existência de uma “expectativa do espectador”, a qual me referi anteriormente ao falar do jogo entre espectador e obra. Após esse processamento nos centros talâmicos, e já bastante modificados, esses dados são enviados ao centro cortical específico. Nesse ponto, as qualidades, as características e a importância do que foi detectado é determinado por um processo de identificação, o qual denominamos percepção. Finalmente, nos centros específicos do córtex cerebral, essas informações passam às áreas onde é planejada e será produzida uma resposta (voluntária ou involuntária) a esse estímulo. De acordo com o Prof. Dr. Francisco Mora, o cérebro “depois de processar e elaborar os significados dessas informações emite uma resposta motora (conduta) ou, conforme o caso, memoriza-a para, talvez em outro momento, utilizá-la e emitir a resposta correspondente”.¹²

Nesse contexto, as experiências passadas, semelhantes, que se juntam à nova informação na elaboração de uma resposta, podem indicar a existência de uma expectativa do espectador com relação ao objeto de arte. Isso seria anterior ao objeto? O jogo já existe previamente, como potência, no cérebro do espectador? Mora escreve que:

Tradicionalmente, os receptores sensoriais são tomados como o início (do funcionamento do cérebro), de modo que a percepção é descrita em termos de *feedforward* ou de hierarquia do sistema ascendente, isto é, dos sistemas de processamento mais elementares aos mais altos e complexos. No entanto, uma forma alternativa de considerar-se como início (o funcionamento do cérebro) encontra-se na atividade endógena do cérebro, que fornece os estados de preparação, expectativa, colorido emocional e atenção (entre outros), os quais estão necessariamente ativos no momento em que se dá a entrada da informação sensorial. [...] Essa atividade pode ser referida como atividade descendente ou de *feedback*, existindo

¹¹ O Tálamo é uma região de Substância Cinzenta (núcleos de neurônios) do Encéfalo. São duas massas neuronais situadas na parte mais profunda dos hemisférios cerebrais. É o centro da organização cerebral, a principal função do Tálamo é servir de estação de reorganização dos estímulos recebidos pelo sistema sensorial.

¹² MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 26.

evidências tanto psicofísicas quanto fisiológicas de que participa também das etapas mais precoces da percepção sensorial.¹³

Diante das colocações de Mora, sugiro pensar na possibilidade de a “expectativa do espectador” já existir, como potência, no cérebro do indivíduo. Essas primeiras indicações nos levam a pensar que o jogo teria início no espectador, devido a esse processo de *feedback* da atividade cerebral, onde a expectativa está ativa no momento da percepção e da sensação.

Mas, o que e como percebemos? Na verdade, muitos questionamentos podem ser feitos sobre como percebemos e o que sentimos, o que acontece em nossos corpos quando experimentamos algo e, sobretudo, a nossa relação com o objeto de arte, que é o objetivo desta pesquisa. O que pretendo expor, com base na neurociência, é que para percebermos o mundo ao redor, e nisso está incluído o objeto de arte, teremos de nos valer dos nossos sistemas sensoriais.

O Prof. Dr. Francisco Mora, em seu livro *Continuum: como funciona o cérebro?*, divide em muitas partes o estudo da percepção e da sensação. Esse estudo está relacionado ao funcionamento do cérebro humano, que vai desde a bioquímica e morfologia cerebral até a fisiologia e o comportamento. O estudo da relação do indivíduo com o mundo e consigo mesmo é extremamente complexo e, pela própria conduta de investigação da neurociência, isso é minuciosamente dividido em várias partes, buscando a compreensão desse fenômeno. Entretanto, podemos pensar a relação de sensação e percepção do objeto de arte como um processo fragmentado? Algo que acontece sistematicamente um ato após o outro? Mora, através da neurociência, demonstra que sim, embora na prática podemos “sentir e perceber”, que, ao falarmos de sensação e percepção, esses momentos acontecem quase simultaneamente, cooperando e se transformando.

Ao estudar a fisiologia e o funcionamento do sistema sensorial e perceptivo do ser humano, Mora nos ensina que a percepção é a apreensão de um todo, através da organização de fatores externos (do mundo) e internos (do sujeito). E as sensações são elementos imprescindíveis nesse processo, sem as quais não existiriam as percepções e não seria possível a construção do conhecimento do

¹³ MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 27.

mundo e do próprio ser humano na sua relação consigo mesmo e com o ambiente que o cerca. A neurociência define a sensação como consequência da ação de estímulos externos sobre os nossos órgãos dos sentidos. Isso nos ajuda a situar esses dois processos, pois meu objetivo, neste capítulo, é abordar a sensação e a percepção no processo de interpretação do objeto de arte. Portanto, poderíamos dizer, de forma simples, que as sensações estão mais ligadas a elementos neurofisiológicos e são uma relação mais imediata, ao passo que a percepção está ligada a elementos psicológicos pois é um processo de intermediação¹⁴.

O fenômeno da sensação é classificado em três grupos principais: externas, internas e especiais¹⁵. Na presente pesquisa, o que mais nos interessa é a sensação externa, pois é a relacionada com o mundo exterior, onde se coloca a percepção do objeto artístico. É através da sensação externa que temos ao nos defrontarmos com o objeto de arte, que damos início (no território dos sentidos) a nossa relação com a obra de arte. Seria esse o começo do jogo? Mas, o objeto de arte teria condições de ativar esse jogo?

O sistema sensorial humano funciona em harmonia e cooperação mútua, pois, geralmente, não é apenas um sentido que age na percepção dos objetos, os sentidos trabalham juntos e se completam, ou seja, é através da ação cooperativa dos sentidos que conseguimos uma apreensão do ambiente físico que nos cerca. As informações dos vários sentidos são combinadas ou re-organizadas pelo nosso cérebro, para apresentar o mundo à nossa volta, porém, somos apenas receptores

¹⁴ Minha dissertação leva em consideração um espectador no pleno domínio de suas faculdades físicas e mentais, com seus órgãos dos sentidos em perfeito funcionamento. Pessoas que sofrem de distúrbios ou alterações da sensopercepção, não são objeto dessa pesquisa.

¹⁵ As sensações externas são aquelas que traduzem as particularidades e aspectos de tudo que é perceptível ao sistema sensorial humano, e que se encontra no mundo exterior. Nessa relação como o mundo ao seu redor o indivíduo utiliza os órgãos dos sentidos que captam sensações visuais, auditivas, gustativas, olfativas e táteis. A resposta própria (sensação) de cada órgão dos sentidos aos estímulos que agem sobre eles é resultado da adaptação desse órgão a esse tipo determinado de estímulo. As sensações internas se referem aos movimentos de partes isoladas do nosso corpo e o estado dos órgãos internos. Os receptores dessas sensações se acham localizados nos músculos, nos tendões e na face externa dos diferentes órgãos internos. Portanto, esse grupo reuni três tipos de sensações: motoras, de equilíbrio e orgânicas. As sensações motoras nos guiam os movimentos dos membros e do nosso corpo. As sensações de equilíbrio são procedentes da parte interna do ouvido e nos demonstram a posição do nosso corpo e da cabeça. As sensações orgânicas se formam nos órgãos internos: estômago, intestinos, etc. Seus receptores estão localizados na face interna desses órgãos. Existem ainda, outros sensores que são capazes de colher informações mais apuradas, tais como temperatura ou excitação sexual. E a sensação especial se apresenta sob a forma de sensibilidade para a fome, sede, cansaço, ou sensação de mal-estar e bem-estar. In: *Percepção e realidade*. Disponível em: <http://www.psiqweb.med.br/cursos/percep.html>, acesso em 07/05/06.

passivos do mundo que nos rodeia? Mora nos dá um exemplo que pode esclarecer esse questionamento:

Os neurônios da retina nada copiam do mundo externo, mas detectam coisas que enviarão logo ao cérebro para seu posterior processamento. Os neurônios apresentam ao cérebro argumentos baseados nas características específicas que detectam (no mundo exterior), com os quais o cérebro constrói sua hipótese da percepção.¹⁶

Nessa observação, vemos que a percepção não é apenas a sensação, não pode ser considerada a simples recepção de dados prontos. O processo da percepção não é passivo, por requerer atividade reconfiguradora. Mas, a neurociência coloca uma questão importante a respeito da percepção, se essa análise sensório-perceptiva do mundo que nos cerca seria uma reconstrução fiel ou uma interpretação do indivíduo, pois o cérebro “constrói a sua hipótese da percepção”, ele interpreta esses dados e apresenta uma resposta. Mora pergunta:

Essa realidade externa é captada de modo fidedigno? Somos capazes ou, expresso de outra maneira, nosso cérebro foi projetado para captar passivamente a realidade “real” que nos rodeia? As árvores, os animais e os objetos que vemos e ouvimos são fenômenos que existem e vivem em uma realidade tal qual é desenhada “aí fora”? Essas indagações aparentemente simples são na verdade tão desafiadoras quanto desconcertantes são as suas respostas. [...] O nosso cérebro depende dos nossos tradutores, para lidar com o mundo. Disso deduz-se, evidentemente, que a rede interna do nosso cérebro nada entende sobre as energias que existem no mundo real, a menos que elas sejam traduzidas. É que o nosso cérebro só usa e entende os sinais elétricos, para processar todas as informações recebidas do meio ambiente que o cerca. O que nos surpreende verdadeiramente é que até onde a neurociência nos vai deslindando, a realidade que constrói nosso cérebro não é uma tradução fiel à realidade que existe fora de nós.¹⁷

¹⁶ MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 54.

¹⁷ MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 21.

Esse questionamento vai ao encontro da minha proposta de pensar a relação de apreensão e interpretação do objeto artístico como única, onde sugiro que essa singularidade de cada percepção pode apontar para a legitimidade da interpretação do indivíduo, como veremos mais adiante.

Segundo Mora, a neurociência não admite, como acontecia no passado, que o universo perceptivo do ser humano resulte apenas do encontro entre o cérebro e as propriedades físicas de um estímulo. A percepção difere das características físicas do estímulo, porque o cérebro extrai desse estímulo informações e as interpretam em função de experiências passadas com as quais elas se associem. Nosso conhecimento de tudo que nos cerca é “real”? Ou é um mundo construído, inteiramente ou em parte, por nosso cérebro, e diferente, portanto, de outros mundos possíveis, de outros tantos espectadores possíveis?

É realmente desconcertante pensar que uma música ou um perfume são apenas vibrações sonoras ou substâncias químicas e que a melodia, a harmonia da música, assim como o aroma de um perfume, são também construções da nossa mente, a partir de experiências sensoriais, e, como tais, não existem fora do nosso cérebro. Ao mesmo tempo é fascinante pensar que cada construção mental é uma interpretação única. Foi essa fascinação que me levou a pensar na singularidade de cada interpretação de um mesmo objeto de arte. Mora nos diz que:

Tudo o que somos capazes de perceber do mundo que nos cerca é percebido por meio dos nossos órgãos dos sentidos. Tudo o que você faz neste momento, inclusive a visão e a leitura desse texto, ou o que pode ver em alguém que está dando uma conferência, o que inclui a linguagem, os gestos faciais e corporais, sua expressão emocional e tudo o que o rodeia, em sons ou aromas do meio ambiente, é informação sensorial. O processo de decodificação que você realiza em seu cérebro de tudo o que sua retina, seu órgão da audição ou sua pituitária olfativa detecta no meio ambiente, por mais prosaico que pareça, é o que proporciona a base e a riqueza dos seus conhecimentos. Fora desse mundo enorme, inexplorado e imensamente ignorado de processos físicos e químicos que nos cerca, não

existem fantasmas. Os fantasmas se constroem em nosso cérebro, certamente, mas dele não saem.¹⁸

Nesse contexto, poderíamos afirmar que dois seres humanos percebem uma cor, forma ou textura da mesma maneira? Mora escreve:

Como o cérebro percebe a cor da laranja? Existem cores no mundo que nos é externo? A laranja tem sua cor como uma propriedade física intrínseca e independente de quem a olha? Não parece que seja o caso. A cor da laranja que vejo é construída ativamente pelo meu cérebro, em função dos receptores da retina, da estrutura neuronal e dos programas de seu funcionamento.¹⁹

Ou seja, não se pode afirmar que um ser humano percebe uma cor exatamente igual à cor que o outro percebe, pois essa percepção é construída, em parte ou totalmente, pelo cérebro de cada indivíduo. Damos o mesmo nome a essa percepção, por exemplo, morangos são vermelhos, mas não podemos afirmar com absoluta certeza se ambos perceberam a cor vermelha exatamente da mesma maneira. Com essas observações, extraídas do campo da neurociência, pretendo ressaltar a singularidade da percepção de cada espectador e apresentar a proposição de que sua apreensão e, conseqüentemente, sua interpretação do objeto de arte, será, de certa forma, também singular.

Pensemos na seguinte situação hipotética: dois espectadores, com as mesmas condições neurobiológicas e boa visibilidade, olhando um gato na rua. Nessas condições, não há possibilidade de um desses espectadores ver um cachorro ou um cavalo. É provável que exista uma diferença entre a percepção dos dois espectadores, por se tratar de uma atividade de interpretação e reconfiguração de informações, como vimos anteriormente, mas essa diferença (mínima) não é suficiente para que um deles confunda esse gato com algo totalmente diferente. Essa é uma questão que tem a ver com a sobrevivência do indivíduo²⁰. Entretanto,

¹⁸ MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 53.

¹⁹ MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 54-56.

²⁰ Para pormenores sobre o papel que exerce a percepção na sobrevivência do homem ver: PENNA. *Percepção e realidade: introdução ao estudo da atividade perceptiva*.

no caso da apreensão do objeto de arte, essa “mínima” diferença pode interferir no processo de apreensão e interpretação da obra de arte? Pretendo levar em consideração que o objeto de arte é algo diferenciado do cotidiano (mesmo quando se apropria dele), e que esse mínimo poderia interferir na sua apreensão. Diante da impossibilidade de negação da influência dessa diferença, proponho pensar na possibilidade de interferência na interpretação, baseada na singularidade, não só neurobiológica, mas também na individualidade do espectador como algo único, e assim seria também a sua apreensão e interpretação do objeto de arte. Segundo Mora:

Ainda que, em seu conjunto, o padrão das conexões de uma área em um determinado cérebro seja descritível em termos gerais, a variabilidade microscópica do cérebro em suas mais finas ramificações neuronais é enorme e faz com que cada cérebro seja significativamente único... e isso permite sugerir que a função do cérebro possa depender de teorias que incluam a variabilidade.²¹

Se as funções do cérebro incluem a variabilidade, então é plausível sugerir, também, no âmbito biológico, diversas interpretações de um mesmo objeto de arte, tantos quantos forem os seus espectadores.

Com base nas afirmações de Mora, proponho pensar que a interpretação de um objeto artístico é tão individual que isso pode apontar a legitimidade das interpretações dos espectadores leigos e ampliar o lugar do espectador nesse jogo, onde o indivíduo passa a constituir (junto com a obra) algo também único.

Sugiro também que, quanto mais contatos com o objeto de arte o espectador tiver mais produtivo e prazeroso será seu “jogo”, pois acontecerá um aumento da percepção e do pensamento acerca desse objeto/situação específico. É a questão da aprendizagem, da aquisição de conhecimentos (a percepção como função cognitiva), conduta baseada em experiências passadas e de usar esses recursos da memória, em situações semelhantes. Sobre a aprendizagem Mora nos fala que: “A percepção necessita de um processo de aprendizagem ao longo do tempo, ou seja, uma constante modelagem bioquímica, anatômica e fisiológica do nosso cérebro.

²¹ MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 20.

Nada, em nosso mundo, é perceptível, a menos que o nosso cérebro realize uma constante aprendizagem”²². Um exemplo disso seria que a sensação visual de um objeto, com formato similar a um cone, arredondado nas extremidades, vermelho, pintas pretas, com formas laminares e verdes na parte inferior e com parte de seu corpo enegrecido, somente será percebido como um morango podre se a pessoa souber o que é um morango. E, dentro deste conhecimento, saber ainda que morangos apodrecem e, quando apodrecem, adquirem certas características que estão de acordo com o estímulo sentido.

Como nosso cérebro pode classificar esse mundo que vemos tão diverso e heterogêneo diante de nós, de modo a simplificarmos com isso uma diversidade tão grande? Como é que, por exemplo, podemos classificar os cães, animais com formas, tamanhos, cores e pelagens tão diferentes, em uma só categoria, a de cão, e compor com uma abstração que seria um cão universal, ou seja, todos os cães do mundo? É claro que o sentido de toda a informação sensorial é adquirido depois que esta é abstraída e classificada, de forma que tal processo é o nexa entre a percepção e a cognição. O ser humano pensa com idéias, com abstrações. Entre a percepção e a cognição existe uma função de classificar, isto é, determinar se o percebido pertence a este ou àquele grupo de coisas. Quando vemos um cão, um gato ou uma forma aproximada a um animal ou ao outro, seja um “gato muito semelhante a um cão” ou um “cão muito semelhante a um gato”, nosso cérebro extrai inexoravelmente uma idéia clara dessa percepção, seja “gato” ou “cão” (sem confusão) e é aí que começa o processo de pensar. Nosso cérebro maneja idéias e, quanto mais claras forem essas idéias maior é a clareza na classificação dos nossos perceptos e no processo de pensar sobre o que vemos e seus significados. Nosso pensamento torna-se lento e trabalha com dificuldade quando se trata de conceitos que rompem a classificação aprendida anteriormente.²³

Essa dificuldade, a qual Mora se refere, pode ser transportada para a apreensão da arte contemporânea em que artistas, como Waltercio Caldas,

²² MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 22.

²³ MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 24.

propõem um embate estético peculiar que rompe com classificações ou conceitos aprendidos.

Com relação à experiência artística, talvez através do contato e das estratégias de apreensão criadas pela percepção a partir desses encontros, seja possível para o espectador aprender a apreender a obra, e, até mesmo, analisar, refletir, intervir na obra e conseqüentemente transformar-se e transformá-la. Diante de uma obra de arte, observando-a, manipulando-a, envolvendo-a ou sendo envolvido por ela, qualquer que seja a experiência sensível, se estabelece uma relação de mediação entre o indivíduo e a obra, na qual a conduta do sujeito visa um equilíbrio entre o meio externo e ele próprio. Sua conduta depende das informações que colhe do meio que o envolve através dos processos perceptuais, e como já vimos, nosso cérebro memoriza determinadas informações para, mais tarde, usá-las em situações semelhantes e emitir a resposta correspondente. Sugiro que, quanto mais contatos, maior probabilidade de aprendizagem e apreensão, e com isso se estabelecerá jogos de diálogo mais interessantes.

Cabe ressaltar que a aprendizagem a qual me refiro não é a educação formal, mas a aprendizagem conforme o ponto de vista da neurociência. Nas palavras de Francisco Mora:

O cérebro tem potencialidade para perceber as formas, mas isso só se realiza por meio da aprendizagem, o que, na neurociência atual, equivale a falar em plasticidade neural e organização sináptica das áreas sensoriais do cérebro em função da aprendizagem e da experiência.²⁴

A percepção seria o patamar da relação do homem com o objeto de arte, um processo interpretativo operando sobre dados sensoriais, distinguindo-se, assim, duas etapas do conhecimento: sensação e percepção. A sensação estaria subordinada aos estímulos e seria a apreensão de dados isolados. Sobre isso opera a percepção, mobilizando experiência passada, enriquecendo os dados colhidos pelos processos sensoriais, emprestando-lhes organização e significado. A neurociência considera a percepção como uma função cognitiva e não apenas como um fenômeno biológico. Essa consideração da função cognitiva é importante nesta

²⁴ MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 23.

pesquisa porque sugiro pensar a percepção como uma forma de aquisição de conhecimento. Sendo assim, na construção do conhecimento do indivíduo a sensação e a percepção ocupam um importante lugar.

Perceber e interagir, qualquer ser vivo é capaz disso, mas o ser humano pode ir mais além. É inerente ao ser humano a capacidade de imaginar, de simular, de abstrair, o que certamente o diferencia da percepção animal. O movimento da relação entre o homem e a obra de arte é um movimento de ziguezague, onde a percepção, a sensação, o pensamento e a imaginação atuam e se entrecruzam, podendo recomeçar na imaginação, voltar à percepção (ou não) e por aí em diante.

Perceber, portanto, é conhecer, e com base nesses sentidos colhidos, o homem promove sua conduta e cria estratégias racionais, imaginativas e sensíveis de apreensão da obra. Estratégias que conduzem e constroem seu conhecimento. Portanto, a percepção não é apenas o fornecimento de dados, não limita o homem à contemplação, mas possibilita a ação e permite-lhe a relação e interpretação da obra de arte. E como uma obra de arte pode deflagrar essa criação de estratégias, esse processo de mediação e de aquisição de conhecimento? Nesse sentido, como analisar as obras de Waltercio Caldas?

Outro ponto a ser mencionado aqui, já que estamos tratando do individual em detrimento do coletivo, é a influência que fatores geográficos, culturais e sociais exercem na relação do indivíduo com o mundo que o cerca. Em nosso mundo contemporâneo, existem diversas culturas e sociedades diferentes, vivendo nos mais variados climas e condições sociogeográficas. Essas condições certamente influenciam as percepções e interpretações das pessoas acerca de um mesmo objeto; há diferenças na maneira pela qual os mesmos objetos são percebidos (e interpretados) de formas diferentes em sistemas culturais diferentes. Essas observações devem ser consideradas, na medida em que relacionam-se com a aprendizagem, com a capacidade para identificar os objetos e vivências culturais e sociais. Embora isso não afete profundamente o processo geral de percepção²⁵, não

²⁵ Com relação ao processo geral de percepção, o exemplo a seguir pode nos esclarecer a respeito disso. Usarei a mesma situação abordada na página 23 dessa dissertação. Imaginemos dois indivíduos com as mesmas condições neurobiológicas e boa visibilidade, olhando um gato na rua. Nessas condições, não há possibilidade de um desses espectadores ver um cachorro ou um cavalo. Mas, se esses mesmos indivíduos são oriundos de sistemas culturais diferentes, eles podem interpretar a situação de maneiras bem diversas. Um

deve ser desconsiderado, pois os valores culturais atribuídos aos objetos desempenham um papel significativo na maneira pela qual esses objetos são percebidos e interpretados. Sendo assim, a “expectativa do espectador” é constituída, também, por esses fatores sociais e culturais, ou seja, a expectativa do espectador inclui a experiência passada, a memória, a história e a cultura do indivíduo que interpreta.

Há algo importante que não devemos desconsiderar: depende também do olhar que o espectador lança sobre isso que está acontecendo, (no nosso caso sobre a obra de arte), para que o jogo interpretativo aconteça. A vontade, motivação ou desejo do espectador em ir além da percepção do objeto de arte e se lançar no jogo da interpretação. De acordo com Mora:

O ser humano, possuidor do cérebro que processa toda a informação, não vê, não ouve, nem percebe nada (apesar de estar rodeado e bombardeado constantemente por todos os estímulos sensoriais que o cercam), a menos que aquela informação sensorial tenha algum significado para ele. Somente diante daquilo que significa algo, a maquinaria atencional do cérebro entra em atividade. Apenas quando se tem fome, o alimento significa algo e é detectado rapidamente no ambiente. Para detectar-se o alimento, antes disso deve haver fome, isto é, deve-se ativar a maquinaria emocional, a qual detecta as informações sensoriais que dizem alguma coisa. É então que o cérebro se põe a trabalhar e processar a informação sensorial correspondente.²⁶

Em toda percepção e recepção há um elemento afetivo que vai influenciar essa relação entre o sujeito e o objeto. Algumas sensações ou percepções podem ser captadas mais intensamente que outras, isso vai depender do interesse, atenção, desejo ou afeto do espectador. Tudo pode influenciar a percepção e recepção de um objeto de arte, desde a atitude diante a obra até o estado emocional do indivíduo naquele momento. Portanto, as percepções (e conseqüentemente a recepção e

pode considerar o gato como um mau agouro, baseado em sua cultura e experiência particular. Se a cultura do segundo indivíduo não é fundamentada em crendices sobre animais, ele pode observar o gato e considerá-lo um animal adorável. A cultura individual de cada sujeito não afetou o processo geral de percepção, ou seja, ambos perceberam o gato, entretanto projetaram diferentes interpretações sobre a mesma situação.

²⁶ MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 26-27.

interpretação desse objeto de arte) estão também submetidas à própria subjetividade do espectador, ou seja, estão sujeitas à sua individualidade e particularidades. É aquilo que é válido para um só indivíduo e que só a ele pertence, pois integra o domínio das atividades psíquicas, sentimentais, emocionais ou volitivas desse espectador. Refiro-me à história particular de cada um, aquela que só aquele espectador viveu e só ele conhece.

Se a percepção está também submetida a esses elementos pessoais do indivíduo, então como podemos afirmar que se percebe um objeto da mesma forma? Se a percepção do objeto está sempre se relacionando também com a individualidade do sujeito, existirá sempre uma significativa diferença subjetiva entre o objeto e essa percepção pessoal sobre o qual ele se faz representar.

Com relação à percepção, cabe ressaltar que, quando pensamos, refletimos ou analisamos, por exemplo sobre uma obra de arte, já não estamos no processo de percepção, mas de recepção. Nesse processo, o conhecimento do espectador, bem como suas experiências passadas, conceitos, afetos e juízos pessoais, fazem parte de sua interpretação da obra de arte. Mas, na fruição do objeto de arte, sensação, percepção e recepção dialogam constantemente entre si, são processos que estão intrinsecamente relacionados, pois tudo isso faz parte da fruição da obra de arte. A linha que divide esses momentos é muito tênue, e não é objetivo desta pesquisa conceituar esses momentos, mas abordá-los no processo de fruição da obra de arte. No capítulo seguinte vamos refletir um pouco mais sobre essa relação de mediação entre espectador e obra.

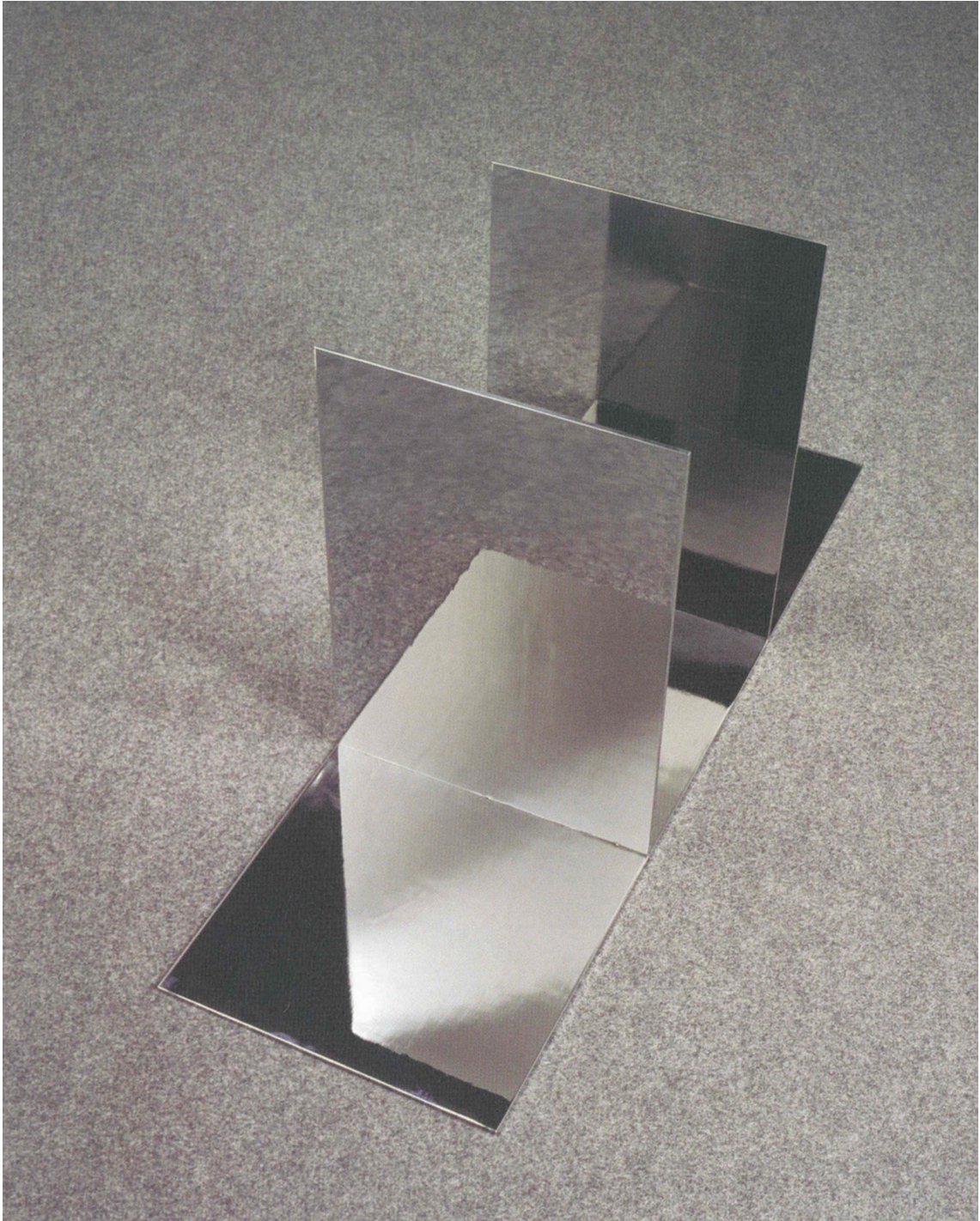
Para concluir este capítulo, proponho que o objeto de arte exista como coisa no mundo e o espectador como consciência, capaz de perceber, refletir e agir sobre essa coisa. Agregamos às qualidades do estímulo outros elementos subjetivos e individuais. A interpretação faz com que o objeto de arte transcenda o universo físico (onde ele existe como potência) para um mundo de possibilidades, de formas, posições e atuações. Como já mencionado, esse é um dos pontos de interesse da pesquisa, visto que na relação com o objeto de arte nossa interpretação será única. Assim, proponho pensar que o jogo interpretativo poderia ter seu início no espectador. A percepção seria o patamar para o entendimento entre espectador e obra. Na percepção é possível articular o percebido e aquele que percebe; é o lugar

da relação individual e subjetiva com a obra. A percepção do espectador é o lugar da relação, da expectativa, é onde se tece o tecido fino dos sentidos, da significação, onde acontece o jogo e o diálogo. Fim, começo e recomeço.

Com este estudo sobre a percepção e a sensação humanas, no campo da neurociência, procurei enriquecer minha pesquisa sobre a complexa relação entre o espectador e o objeto artístico. Longe de ser um texto conclusivo ou específico sobre o tema da percepção e da sensação, e que grandes teóricos já escreveram intensamente sobre o assunto, o tema ainda não é totalmente esgotado, nem pela ciência nem pela filosofia. Proponho então pensar que a percepção humana e, como consequência, a interpretação, está relacionada com a constituição biológica, com a capacidade sensorial e cerebral, idade, experiências particulares, e também com os contextos geográfico, histórico, social e cultural.

Cada indivíduo é um ser único, com suas habilidades específicas, seus desejos, afetos e valores que constituem sua individualidade. A obra de Waltercio Caldas não seria a mesma se não tivesse sido criada por ele, com toda sua vivência pessoal, seu conhecimento, suas experiências emocionais, racionais, afetivas, enfim, tudo aquilo que faz parte da sua individualidade. Assim também ocorre com o espectador, a constituição única dessa pessoa, suas habilidades específicas, seus motivos, seus valores e seus afetos constituem sua individualidade. Há diferenças significativas na percepção do mundo, associadas às individualidades e também às diferenças biológicas. Sendo assim, a recepção e interpretação do objeto artístico, sob muitos aspectos, é única.

O capítulo seguinte trata de algumas teorias de Rudolph Arnheim e Georges Didi-Huberman acerca da relação entre o espectador e o objeto de arte. Ao confrontar linhas de pensamento como a Neurociência, a Psicologia e a Filosofia da Arte, busquei as semelhanças e os pontos de diálogo entre os questionamentos dessa pesquisa e os teóricos escolhidos, procurando uma conciliação entre as diferentes abordagens dentro do tema proposto.



Camuflagem | 1982

CAPÍTULO II
O ESPECTADOR E O OBJETO DE ARTE

O espectador pode ir além dos seus sentidos na apreensão da obra. No primeiro momento usamos nossos sentidos, ou apenas alguns deles, para perceber a obra e, assim, travar com ela um “jogo de sensações e percepções”, mas colocar a apreensão do objeto artístico ou a experiência artística apenas no nível físico ou biológico seria simplificar demasiadamente esse processo. Há um espaço e tempo próprios desse “jogo”, no qual o espectador estabelece estratégias de investigação e apreensão da obra.

Na abordagem de uma obra de arte, contemplamos, observamos, sentimos, experimentamos, participamos e pensamos, procurando uma conexão entre as partes, buscando um motivo, uma significação ou sentido, um porquê no qual tudo se relacione. O encontro com o objeto artístico é uma experiência sensível porque lida com os nossos sentimentos e as nossas sensações, mas também é uma experiência racional, pois envolve nosso intelecto.

Na construção do objeto artístico, o autor lida com idéias, projetos, e também acasos ou acidentes, mas nada que um artista coloque em sua obra pode ser considerado gratuito pelo espectador. Devemos nos deixar guiar pela obra, nos orientar através do todo, para então perceber as características principais e explorar, no âmbito da obra, todos os detalhes inter-relacionados. Dessa forma, gradualmente, a obra se revela e, à medida que a percebemos, cada vez mais, estabelecendo com ela esse jogo de diálogo, começa a se conectar a obra e o pensamento do espectador, levado pela sua intuição e o seu intelecto. Segundo Rudolph Arnheim, a apreensão do objeto artístico pelo ser humano consta de duas ações, dois processos complementares entre si: a intuição²⁷ e o intelecto. Ambos são processos cognitivos que atuam em conjunto, são os dois procedimentos de que dispõe a mente para a aquisição do conhecimento²⁸.

²⁷ Preferi manter a palavra “intuição”, por ser a usada por Arnheim em todo o seu texto, porém, quando o autor se refere à intuição, entendo que é o sentir e a percepção sensível.

²⁸ Para maiores informações sobre a percepção intuitiva e a análise intelectual, ver o capítulo: “A duplicidade da mente: a intuição e o intelecto”. In: ARNHEIM. *Intuição e intelecto na arte.*, onde o texto explica claramente esses dois processos.

Arnheim afirma que a menos que o sujeito tenha apreendido intuitivamente o objeto, não se pode lidar intelectualmente com ele. Pois, segundo o autor, o pensamento e a percepção não podem operar separadamente.

A intuição é uma propriedade da percepção e está limitada por ela porque, na cognição, só a percepção atua por processos de campo, então a intuição pertence à percepção. Mas, Arnheim nos ensina que a percepção e o pensamento não são processos separados, portanto, a intuição está presente durante todo o ato cognitivo, independentemente se tal ato é mais perceptivo ou racional. E dessa mesma forma o intelecto também vai atuar em todo o ato cognitivo.

Arnheim diz ainda que a intuição não é fruto da imaginação. É um procedimento simples, direto e objetivo. Em seu livro, *Intuição e intelecto na arte*, ele relata que a intuição é mais confiável e precisa justamente por essas características, e que é a concepção de uma mente inteligente. A dedução já envolve outros fatores externos e conhecimentos passados, o que daria uma margem maior de erro, devido a essa maior quantidade de informação.

O autor nos fala também sobre a relação do ser humano com o mundo ao seu redor: “Quando a situação de estímulo é complexa, indistinta ou ambígua, lutamos conscientemente por uma organização estável, que defina cada parte e cada relação e estabeleça assim uma situação decisiva”²⁹. No nosso cotidiano, essa necessidade não é tão presente, (em comparação com situações de estímulo complexas), pois temos nossa memória, nossas experiências passadas, e basta um olhar para sabermos se algo é uma porta e se ela está aberta ou não. Essa percepção ocorre abaixo do nível da consciência, trata-se de recolhimento e reconhecimento de dados. Na relação com o objeto de arte é necessário um olhar mais atento, “um exame completo de todas as relações que constituem o todo, porque os componentes de uma obra de arte não são simples rótulos de identificação”³⁰. Um objeto de arte muitas vezes apresenta situações complexas, indistintas e ambíguas, que fogem das situações cotidianas. Esse exame atento das características visuais contribui para o entendimento com a obra. Não é aconselhável se ater exclusivamente aos estímulos visuais para a interpretação da obra, se fixando

²⁹ ARNHEIM. *Intuição e intelecto na arte*, p. 17.

³⁰ *Idem*.

apenas nessas características iniciais. Entretanto, se temos consciência disso, essa conduta inicial pode levar a um alargamento da visão do espectador, conduzindo-o a um maior entendimento com a obra. Nesse contexto, Arnheim afirma que:

O espectador explora as “qualidades” perceptivas de peso e tensão dirigida que caracterizam os vários componentes da obra. O observador experimenta a imagem como um sistema de forças que se comportam como os elementos que constituem qualquer campo de forças, isto é, esforçam-se para chegar a um estado de equilíbrio. Essa condição de equilíbrio é testada, avaliada e inteiramente corrigida pela experiência perceptiva direta.³¹

O autor, em seu livro (*op cit*), defende a idéia de que o raciocínio se dá através da imagem, e afirma, também, que a percepção e o pensamento precisam um do outro, atuam em cooperação e não são de forma alguma excludentes como muitos ainda acreditam. “A percepção seria inútil sem o pensamento; este, sem a percepção, não teria nada sobre o que pensar”³².

O artista cria um “mundo”, oferecendo-o ao espectador e este atua como um ativo examinador, envolvido em um jogo de sensações e percepções. Esse “mundo” criado pelo artista, além de ser uma etapa em seu desenvolvimento artístico, torna-se uma proposição para o outro. Um convite ao espectador, no qual ele vai usar sua percepção e intelecto para estabelecer uma relação de sentido com a obra.

Quando digo que a obra é uma proposta, um convite ao espectador, refiro-me também ao fato de que ninguém controla o modo como o espectador “usa” a obra. Umberto Eco nos explica que a recepção de uma obra depende de um código³³ individual de leitura de cada um, e cada indivíduo vai agir de acordo com esse “código individual”, o qual é construído socialmente, culturalmente e individualmente. Cada espectador vai agir e atuar sobre a obra de maneiras

³¹ ARNHEIM. *Intuição e intelecto na arte*, p. 17.

³² ARNHEIM. *Intuição e intelecto na arte*, p. 141.

³³ Prefiro manter a palavra “código” por ser a usada por Eco no seu texto original, embora seja um pouco rígido usar essa palavra no contexto de uma pesquisa que permeia a subjetividade de temas como a sensação e os sentidos. Ver: ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 1984.

diferentes, pois é certo que não podemos ignorar que existe a liberdade de perceber/receber essas obras de modo diferente conforme essa visão própria.

O jogo do diálogo entre o espectador e a obra pode durar um instante, minutos ou horas, vai depender do sistema de cada obra, da sua capacidade formal e estrutural para captar a percepção e a atenção do espectador, mas depende, também, do desejo desse espectador, da sua vontade e disposição de se envolver com a obra.

Esse entendimento com a obra só é possível desde que haja o desejo do espectador. A percepção possibilita o “desejar”, e o “desejar” é o que move a ação, a conduta de interpretação. E a interpretação é a apreensão da obra de arte, é dotá-la de sentido e construir o entendimento. A motivação é um processo intrínseco, sendo assim, a disposição para fruir uma obra depende do espectador. A motivação, o interesse, o desejo, são operações internas do sujeito, a expectativa para fruir a obra já existe no espectador (como vimos no capítulo I) e isso é uma porta aberta para o convite. É a entrada para a atuação do artista despertar o interesse e o desejo do seu espectador, pois a obra de arte tem condições ou possibilidades de ativar essa operação. O autor pode convidar, solicitar, seduzir o espectador através da sua poética, mas a aceitação do convite acontece no espectador. A fruição é intransferível.

Em geral essa sedução acontece primeiro através do olhar do espectador. No caso específico das obras de arte, elas não ativam somente a visão, e outros fatores ligados aos demais sentidos e ao intelecto também são muito importantes. Na arte contemporânea, por exemplo, o objeto artístico não poderia mais ser analisado somente em função do seu impacto visual sobre o observador, ainda que na maioria das vezes ele seja determinante. Mas, quando pensamos na nossa relação com o mundo é o olhar que vem primeiro a nossa mente e, de fato, a recepção se dá inicialmente no olhar do espectador. O olhar é a maior fonte dos nossos desejos e de nossa inquietude.

Entretanto, como uma imagem pode chegar a inquietar nosso olhar? No intuito de relacionar o “olhar” e o “espectador” busquei no teórico Didi-Huberman subsídios para os meus questionamentos. Segundo o autor, “a resposta talvez esteja, mais uma vez, na noção de jogo, quando o jogo supõe ou engendra um poder

próprio do lugar”³⁴. Penso então que, o jogo seria o lugar onde acontece o processo de interpretação do objeto artístico ou da experiência artística. E onde esse jogo é possível? Sugiro que seja no espectador, talvez no seu olhar, porém, precisamos levar em consideração duas coisas: Primeiro, segundo Didi-Huberman, é preciso um objeto adequado, ou seja, eficaz. A obra joga quando pode enredar, provocar, causar espanto ou surpresa, aparecer ou desaparecer, “porque pode de repente perder toda sua aura [...] e passar assim à inexistência total”³⁵. Quando pode ser olhada e pode olhar. E em segundo lugar, proponho que só há jogo quando há desejo. É o desejo, a “expectativa do espectador”, que cria o jogo. É o espectador quem, respondendo a um convite do artista, cria o jogo, o lugar e a inquietação. A obra “assombra” – se for eficaz –, mas quem cria o “fantasma” é o espectador ³⁶.

O olho captura, apreende, mas é o “olhar” que pensa, que recebe e interpreta. O olho não vai além da superfície, o olho só vê a superfície. Então, o que continua vendo depois que o olho olha? O olho não mergulha, não abre a fenda por onde eu posso entrar e olhar o outro e por onde esse outro pode me olhar. O “algo” observado está aí, diante do olho, o olho olha, mas o fenômeno da percepção ocorre em outro lugar. Um lugar mais próximo da imaginação do que do mundo visível. Esse lugar talvez seja o olhar do espectador. Pois, é no momento em que olhamos além do visível que o que vemos nos olha. Talvez só haja o que ver para além da imagem.

Proponho pensar que a obra de arte possibilita um diálogo, e nesse “jogo do diálogo”, o espectador pode ter várias atitudes. Segundo Didi-Huberman, uma primeira atitude seria a de “permanecer aquém da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos. Atitude equivalente a pretender ater-se ao que é visto”³⁷. Interpreto essa afirmação do autor como uma conduta do espectador em não penetrar no

³⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 95.

³⁵ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 81.

³⁶ O uso de termos como “assombrar” ou “fantasma” estão presentes em outros textos de Didi-Huberman, onde o autor utiliza a metáfora de uma “casa” para explicitar relações entre o olhar e o objeto. Na p. 19 desta dissertação Francisco Mora também se utiliza da expressão “fantasma” para afirmar que determinadas percepções ou construções do espectador existem apenas em sua mente. Portanto, se a obra for eficaz ela terá condições de deflagrar o jogo (assombrar), mas a interpretação (fantasma) quem cria é o espectador.

³⁷ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 38.

objeto, ficar abaixo do convite da obra, limitando-se apenas à sua percepção, reduzindo o diálogo à materialidade do objeto.

É acreditar - digo bem: acreditar - que todo o resto não mais nos olharia. É decidir, diante de um túmulo, permanecer em seu volume enquanto tal, *o volume visível*, e postular o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome.³⁸

Entendo que é a atitude do espectador que se mantém aquém da cisão, que se recusa ao jogo, ou seja: eu olho, mas não vejo, pois não há nada a buscar ali. Diante disso me pergunto: E o olhar do espectador diante da obra? O que esse olhar busca? Não seria a “obra em si” e não apenas a sua imagem?

Quando me refiro a “obra em si”, pretendo dizer que é a interpretação alcançada por nós, a significação e o sentido que damos a ela. Reduzir a obra a uma mera descrição formal do objeto não significa dotá-la de sentido. A obra possui uma imaterialidade, inerente a ela porque um quadro, por exemplo, não é apenas tinta, pigmento e tela. Ele carrega consigo uma carga simbólica e forças que atuam sobre ele fazendo com que esse objeto não seja apenas a imagem que se percebe dele, mas também a intencionalidade da obra, o sentido que damos a ela e não apenas tinta sobre tela. Os sentidos do corpo nos dão a percepção de coisas materiais, existe a obra e você a percebe e recebe como tal, ou seja, algo que existe e está no mundo. Entretanto, existe algo que vai além dessa materialidade, algo situado entre a obra e o espectador, entre o que vemos e o que nos olha. Tanto o homem quanto a obra de arte possuem uma imaterialidade que lhes é inerente e faz parte de sua natureza. Atentar, por exemplo, para a obra *Garrafas com rolha*, de Waltercio Caldas, que pode nos permitir refletir sobre essa ambigüidade entre o material e o imaterial.

³⁸ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 38.



Garrafa com rolhas | 1975

Quando Caldas apresenta *Garrafas com rolha*, ele provoca o olhar do espectador subvertendo o uso e o sentido dos objetos. O artista propõe para o espectador situações que questionam suas convicções visuais. Um jogo entre a obra e o nosso olhar. O objeto artístico atrai o olhar em sua busca por significados. Ao mesmo tempo, é oferecido ao intelecto relações diversas, que só fazem aumentar a perplexidade. Com poucos elementos, Caldas consegue por em movimento uma cadeia de associações que tiram continuamente o espectador do seu lugar e o deixam duvidar de sua própria percepção. O artista joga com a nossa capacidade de perceber e interpretar. Ao descrever a obra, poderíamos dizer que é composta por duas garrafas brancas iguais, ambas fechadas com rolhas, e há entre elas, uma terceira rolha apoiada entre as duas garrafas, localizada um pouco abaixo do gargalo. Mas, a obra é apenas isso? Interpretar uma obra de arte não consiste apenas em descrever a obra, mas construir o seu sentido. Sugiro que interpretar não é apenas reconhecer os elementos que compõem a obra, pois isso corresponderia apenas a sua descrição, ou melhor, apenas a uma parte do processo.

As obras de Waltercio Caldas veiculam um grande número de informações e possibilidades, a despeito de sua aparente simplicidade e quantidade de elementos. Contudo, a autora Martine Joly nos alerta que a descrição é uma etapa importante e delicada, pois ao descrever a obra o espectador passa do campo visual para o campo verbal. “A verbalização da mensagem visual manifesta processos de escolhas perceptivas e de reconhecimento que presidem sua interpretação. Essa passagem do “percebido” ao “nomeado”, essa transposição da fronteira que separa o visual do verbal é determinante nos dois sentidos”³⁹. É a transformação das percepções visuais em linguagem verbal, marcadas por escolhas feitas pelo espectador.

Diante disso proponho que a descrição possa ser um ponto de partida na relação com a obra, um dos caminhos para se estabelecer um jogo com o objeto. Esse estreitamento pode servir como ponte para penetrar mais adiante, mas sugiro pensar que isso seria possível caso se tenha consciência dessa atitude. A descrição do objeto não é a “obra em si”, mas pode funcionar como um ponto de partida para o jogo.

De acordo com Didi-Huberman, uma segunda atitude do espectador diante do objeto de arte consistiria em superar tanto o que vemos quanto o que nos olha. Um desejo de se conduzir para além da visão, fazendo da experiência do olhar uma experiência de crença: “Ver é crer”.

Essa segunda atitude consiste portanto em fazer da experiência do ver *um exercício da crença*: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária. É uma vitória obsessional - igualmente miserável, mas de forma mais desviada - da linguagem sobre o olhar; é a afirmação, condensada em dogma, de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas “algo de Outro”.⁴⁰

Um desejo de se conduzir para acima da obra. O autor comenta que essa segunda atitude teria, assim como a primeira, a negação do “cheio”, ou seja, a negação do além do visível, como se houvesse apenas a materialidade do objeto.

³⁹ JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 72.

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 41.

Mas, essa segunda atitude é também outra recusa diante da obra, que continua a nos olhar, é “a outra face da moeda”⁴¹. É o espectador cínico, que se recusa a ver a “obra em si” e limita a sua percepção - assim como a interpretação - ao nível do visível e do tangível.

Relacionei o pensamento de Didi-Huberman, acerca do olhar além da cisão com a questão da superinterpretação, apresentada por Umberto Eco. Antes de discorrer sobre o conceito de “Superinterpretação”, devemos mencionar o conceito de “Obra aberta”. Em seu livro *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, Eco defende o papel ativo do leitor na interpretação dos textos dotados de valor estético. O conceito de “Obra aberta”, estendido ao campo das artes plásticas, revela a idéia da necessidade de interação entre o autor, espectador e obra. “A ‘Obra aberta’ se identifica com a ‘abertura de primeiro grau’ pois remete à polissemia, à ambigüidade, à multiplicidade de leituras e à riqueza de sentido”⁴². Essa interação não está restrita somente à arte participacionista, “no decorrer desse século [século XX], verifica-se um deslocamento das funções instauradoras (a poética do artista) para as funções da sensibilidade receptora (estética)”⁴³. Atualmente, percebemos que esse processo continua, ampliando cada vez mais os limites da percepção e interpretação do objeto artístico. A idéia de “Obra aberta” pode levantar a questão de um caráter inacabado da obra, mas isso não significa uma postura pouco interessada do artista. Ao contrário, pois está contida a idéia de interação com o público para que o mesmo possa dialogar com a obra. No caso específico de Caldas, sua poética revela uma intencionalidade da obra que explora a experiência sensível e também a experiência racional, na qual não há dominação de um sobre o outro, nem submissão e sim uma relação dialética entre homem e obra.

Segundo Eco, isso não significa uma supervalorização da ação do espectador. Posteriormente, no livro *Interpretação e superinterpretação*, o autor afirma que os leitores acabaram exagerando nos seus direitos de interpretar, impondo ao texto idéias que não são, nem potencialmente, evocadas pelo texto. O autor vai analisar sobre esse excesso que ocasiona, na maioria dos casos, interpretações ruins, ou

⁴¹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 41.

⁴² PLAZA. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: *Revista ARS*, p. 09.

⁴³ *Idem*.

seja, superinterpretações. A superinterpretação pode ser a atitude do espectador que se mantém além da cisão. Para Umberto Eco, há limites para a interpretação da obra. No capítulo seguinte discorrerei mais detidamente sobre o pensamento desse autor, inclusive sobre o conceito de “Superinterpretação”, relacionando-o à presente pesquisa.

Voltando à questão das atitudes do espectador, qual seria a atitude – o olhar – que penetra a cisão? Para investigar essa questão apresento a obra *A emoção estética*, de Waltercio Caldas, como o início dessa busca.



A emoção estética | 1977

Na leitura realizada por mim, *A emoção estética* se apresenta como uma obra intrigante, com ares tragicômicos e objetos facilmente reconhecíveis. Tais elementos, de rápido reconhecimento, tornam-se portadores de valores estéticos e simbólicos, e o artista promove assim uma ressignificação dos materiais cotidianos

utilizados como objetos de arte. Os objetos passam a ser tanto mediadores da expressão artística quanto da interpretação feita pelo espectador ativo.

A obra remeteu-me a uma passagem do capítulo “O dilema do visível ou o jogo das evidências”⁴⁴, onde o autor Didi-Huberman comenta uma frase de Robert Morris: “a simplicidade da forma não se traduz necessariamente por uma igual simplicidade na experiência”. E o autor acrescenta: “As formas unitárias não reduzem as relações. Elas as ordenam. E até mesmo as complicam ao ordená-las”⁴⁵. Embora a frase se refira a outro contexto estético⁴⁶, fiz pontos de contato com a obra de Caldas no sentido de que nesse encontro entre o espectador e a obra há sempre uma experiência sensível, esse jogo sensível sempre vai acontecer. E há, nessa experiência, relações e jogos de diálogo, onde há tempos e sujeitos “atuando em ou diante desses objetos supostamente reconhecíveis”⁴⁷. O espectador garante a eficácia da obra.

A emoção estética inquieta o meu olhar. Reconheço com facilidade seus objetos, os sapatos pretos, sóbrios e masculinos, o círculo (que não é um círculo completo), o carpete... A obra tem, para mim, ares de comédia, brincadeira, que se contradizem na figura dos sapatos. Os sapatos tomam posse do espaço e são prensados pelo quase círculo, tomados de assalto, pegos de surpresa. Há um desequilíbrio, um movimento suspenso, o instante antes da queda. Não consigo dissociar o círculo de sua simbologia, a forma perfeita, o símbolo do tempo que gira. Há uma quebra nesse sentido, uma descontinuidade, fechada dentro do quadrado. Os sapatos pretos me lembram morte, passagem e luto. Entre o cômico e o trágico a obra me intriga e sua imagem me satisfaz.

Para salvar o texto - isto é, para transformá-lo de uma ilusão de significado na percepção de que o significado é infinito - o leitor deve suspeitar de que cada linha esconde um outro significado secreto; as palavras, em vez de dizer, ocultam o não-dito; a glória do leitor é descobrir

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos e que nos olha*, p. 61-78.

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 63.

⁴⁶ Convém pontuar que a análise de Didi-Huberman refere-se ao Minimalismo, onde o autor cita obras de artistas como Robert Morris, Donald Judd, Tony Smith, dentre outros. Porém, acredito ser possível estabelecer comparações com as questões apontadas pela presente dissertação.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 66.

que os textos podem dizer tudo, exceto o que seu autor queria que dissessem; assim que se alega a descoberta de um suposto significado, temos certeza de que não é o verdadeiro; o verdadeiro é um outro e assim por diante; os *hylics* - os perdedores - são aqueles que terminam o processo dizendo “compreendi”.⁴⁸

Talvez minha apreensão da obra seja pautada por um “olhar tautológico” se prendendo apenas à visualidade da obra, ou talvez seja “o homem da crença” a ver uma profusão de sentidos na obra. Estarei induzindo uma interpretação que não corresponde ao objeto? Segundo Eco, cabe ao leitor sensível descobrir o que a obra suscita. Nas palavras do autor:

Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (por assim dizer) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis.⁴⁹

No caso das obras de Waltercio Caldas, uma superinterpretação pode ter possibilidade de estabelecer ligações ou implicações ainda não percebidas ou sobre as quais ainda não se refletiu, ao passo que algumas interpretações “seguras” pouco acrescentariam ou pouco impacto produziriam. Jogo dentro das minhas possibilidades, condições, desejos e percepções, dialogando com a obra que continua aberta, e que só eu posso adentrar essa cisão através do meu olhar. Didi-Huberman comenta sobre essa relação entre o espectador e a obra, e também sobre o ato de ver:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de

⁴⁸ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 46.

⁴⁹ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 48.

sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. Essa cisão, a crença quer ignorá-la, ela que se inventa o mito de um olho perfeito (perfeito na transcendência e no ‘retardamento’ teleológico); a tautologia a ignora também, ela que se inventa um mito equivalente de perfeição (uma perfeição inversa, imanente e imediata em seu fechamento).⁵⁰

Em *A emoção estética*, talvez o olhar tautológico visse apenas sua imagem, ou seja, sapatos, círculo e tapete; o olhar da crença veria a perfeição de sua própria (super) interpretação; e um caminho do entre levaria o olhar a penetrar no âmago da obra e ali deixar-se possuir por ela.

Não há que escolher *entre* o que vemos [...] e o que nos olha [...]. Há apenas que se inquietar com o *entre*. [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não se impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos.⁵¹

A partir disso sugiro um terceiro olhar: *o olhar que pensa*. Que seria o espectador que penetra, adentra a cisão. Um espectador reflexivo, perceptivo, disposto a se deixar possuir pela obra. Não pretendo com isso indicar a existência de um “espectador ideal” mas, sugerir que a expectativa, a motivação, o desejo de penetrar na cisão nos conduziria a jogos mais produtivos com a obra. Relacionei posturas diferentes no jogo com a obra: o espectador que se mantém além da cisão, aquém da cisão e o “olhar que pensa”. Em outras palavras: “Há três classes de leitores: o primeiro, que goza sem julgamento, o terceiro, que julga sem gozar, e o intermediário, que julga gozando ou goza julgando: é o que propriamente recria uma obra de arte”⁵². Não seria esse “leitor intermediário” aquele que interpreta a obra levado pelo seu sentir, sua intuição e também seu intelecto? Aquele que adentra a cisão?

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 76-77.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 77.

⁵² PLAZA. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: *Revista ARS*, p. 24.

A proposta do “olhar que pensa”, do espectador que joga com a obra, fica mais intensa com os apontamentos que Didi-Huberman faz em “A dialética do visual, ou o jogo do esvaziamento”⁵³. Nesse capítulo, o autor descreve a relação entre uma criança pequena, deixada sozinha, e alguns objetos ao seu redor, dentre eles um carretel de linha.

Imagino-a na expectativa: ela vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna. Até o momento em que o que ela vê de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo – ou do *fundo*, isto é, desse mesmo fundo de ausência - , racha a criança ao meio e a olha. Algo, enfim, com o qual ela irá fazer uma *imagem*.⁵⁴

O autor menciona aquilo que propus no início desta dissertação: “a expectativa do espectador”. Isso já existiria no indivíduo antes do encontro com o objeto, e essa expectativa seria o que abre a cisão no objeto, seria o que se faz jogo e onde se abre também no espectador o lugar por onde o que vemos nos olha. É o jogo do diálogo, mas, para que o diálogo aconteça “é preciso um objeto adequado, ou seja, eficaz, ainda que ele próprio excessivamente simples e indeterminado, ainda que minúsculo, trivial e insignificante”⁵⁵, escreve o autor. Quando Didi-Huberman fala em objeto “adequado” ou “eficaz”, entendo que ele se refere ao que é adequado àquele indivíduo, o que tem condições de suscitar o jogo com aquele espectador. Assim como *A emoção estética* é eficaz para o meu jogo, o carretel possuía essas “qualidades” porque para a criança – seu espectador – “ele parte depressa, retorna depressa, é ao mesmo tempo rápido e inerte, animal e manipulável”⁵⁶. O carretel despertava o desejo da criança em jogar. Ele a olha e convida ao jogo e ela aceita o convite.

O carretel *joga*, porque pode se desenrolar, desaparecer, passar debaixo de um móvel inatingível, porque seu fio pode se romper ou resistir, porque

⁵³ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 79-116.

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 79.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 81.

⁵⁶ *Idem*.

pode de repente perder toda a sua *aura* para a criança e passar assim à inexistência total.⁵⁷

Quem dá vida a esse objeto é o espectador. Fora do jogo o objeto só existe como potência ou possibilidade de jogo.

Esse objeto foi inerte e indiferente, e tornará a sê-lo fatalmente, fora do jogo, num momento ou noutro. Esse objeto esteve morto, e o estará: toda a sua eficácia pulsativa, pulsional, prende-se ao intervalo rítmico que ele mantém ainda sob olhar da criança.⁵⁸

O autor conclui:

A criança com o carretel havia de fato inventando, por seu jogo rítmico – elementarmente temporalizado e mesmo temporizador -, um lugar para inquietar sua visão, e portanto para operar todas as expectativas, todas as previsões a que seu desejo a levava. Na verdade, essa inquietude era como a obra de seu jogo, enquanto o carretel ia e vinha.⁵⁹

Didi-Huberman fornece esse excelente exemplo do jogo entre o espectador e o objeto através da relação entre a criança e o carretel de linha. Transpondo essas observações para o universo das artes visuais, o que diferencia o objeto de arte de tantos outros no mundo que nos cerca? Poderíamos pensar que ele possuiria, *a priori*, a capacidade de nos despertar a percepção de um novo jogo, porque nos seduz e nos solicita, mas isso seria uma condição em potencial de qualquer objeto. O autor nos dá uma pista sobre essa relação quando diz que as imagens da arte, por mais simples que sejam: “sabem apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas nos esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude”⁶⁰. Esse olhar inquieto eu o chamo de o “olhar que pensa”. Um olhar que não é calcado somente na razão ou no devaneio: é um olhar transformador. Proponho, baseado nas idéias do autor, que a expectativa do espectador, assim como o objeto, só existe como potência ou possibilidade. E a

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 81.

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 82.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 95-96.

⁶⁰ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 97.

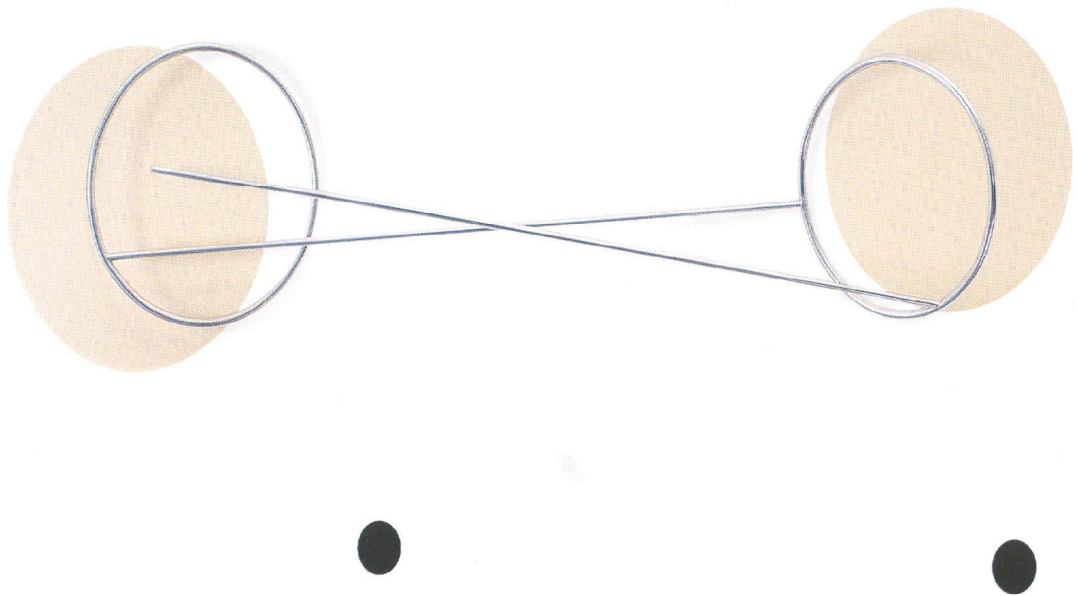
partir do embate entre essas duas potências – espectador e obra – ambas são colocadas em funcionamento, são deflagrados jogos de diálogo através de um “olhar que pensa”.

Com relação à interpretação do objeto artístico, pude perceber no pensamento de Didi-Huberman, que o autor entende que as imagens artísticas, as obras de arte, são muito mais complexas do que imaginamos, pois possuem uma natureza polissêmica e expressam significados que vão além da intenção de seus autores. O espectador na sua relação de experiência com o objeto de arte é uma garantia de existência e eficácia da obra. Nessa rede de relações existem experiências, diferenças, tempos, presenças e sujeitos, todos imbricados um no outro, ao mesmo tempo garantindo (ou não) a existência do jogo.

O intuito de relacionar Didi-Huberman a esta pesquisa foi devido a proposta de pensar a relação do espectador com a obra como um jogo, onde o olhar – e ser olhado – cumpre papel fundamental. Além disso, o autor questiona as várias maneiras de se “jogar” com a obra, falando sobre o espectador cínico (o olhar tautológico) ou o espectador crente (o homem da crença) que tem atitudes de se manter aquém ou além da cisão aberta no que vemos no que nos olha.

No Capítulo III abordarei as idéias de Roland Barthes, filósofo pós-estruturalista que defende o livre uso da obra por parte do espectador. E também as teorias do filósofo e semiótico Umberto Eco e de Martine Joly, uma das referências atuais no estudo sobre a imagem.

O objetivo desse estudo reside na necessidade de investigar a questão de a obra possuir ou não um sentido único (e fechado) anterior à sua relação com o espectador; usos e condutas na construção do significado da obra de arte, e também analisar o lugar do autor e do espectador nesse jogo de interpretação.



CAPÍTULO III
O SIGNIFICADO NA OBRA DE ARTE E
O LUGAR DO AUTOR

3.1 - A interpretação segundo Roland Barthes

Nesta pesquisa abordo o trabalho artístico como uma proposição do autor, um convite ao espectador. Sendo assim, isso nos leva a cogitar a participação e a co-autoria do espectador na produção da obra de arte e, conseqüentemente, na sua significação. Nesse sentido, a pesquisa encontra respaldo no pensamento do filósofo Roland Barthes, em suas idéias a respeito da interpretação da obra e do lugar do espectador nesse jogo do diálogo.

Barthes inicia o seu texto “A morte do autor”, indagando sobre as possíveis origens de um determinado trecho da novela *Sarracine*, de Balzac, onde conclui que: “Será para sempre impossível sabê-lo, pela boa razão de que a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem”⁶¹. O autor afirma que a escrita é a destruição de toda origem, a perda da identidade do autor. Barthes escreve:

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um facto é contado, pra fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este defasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.⁶²

A partir do momento em que a obra está completa, (ou o que o autor considera como completa de acordo com os seus objetivos e intenções), há esse rompimento com a origem, que no caso é o próprio autor. Esse rompimento é definitivo e uma vez liberta do autor, a obra é entregue ao leitor que está livre para a sua interpretação. Barthes nos ensina que ao passado do autor pertencem seus sentimentos, vivências daquele momento extinto. O quando “escrevia” é o único vínculo que ele tem com a obra. Proponho que isso seja válido não só não literatura, mas para toda obra de arte. A obra liberta do autor permite-nos desfrutá-la, descobrindo, à nossa maneira, a melhor forma de descobri-la, a nossa condição de compreendê-la.

⁶¹ BARTHES. A morte do autor. In: *O rumor da língua*, p. 49.

⁶² *Idem*.

Um outro ponto importante a ser discutido aqui é se existe uma interpretação correta da obra. Trata-se do significado original da obra, a significação original e intencional do autor. Barthes sustenta que o significado do autor não é, nem mesmo em princípio, recuperável e com relação a esse assunto escreve:

Uma vez o autor afastado, a pretensão de *decifrar* um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o autor, o texto é *explicado*, o crítico venceu; não há pois nada de espantoso no facto de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no de a crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. Na escrita moderna, com efeito, tudo está por *deslindar*, mas nada está por *decifrar*.⁶³

Barthes afirma que esse significado original da obra é inacessível, portanto não se justifica a busca dessa interpretação correta. Mas, em que sentido, o autor, fala de significado original da obra? A princípio interpretei essa origem como a intenção do autor, mas, Barthes escreve que:

O escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas. Se quisesse *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente. (Grifos nossos).⁶⁴

Barthes questiona o conceito de originalidade, ou seja, se um artista seria capaz de criar algo único, novo e, portanto, original. Esse “significado original da

⁶³ BARTHES. A morte do autor. In: *O rumor da língua*, p. 52.

⁶⁴ *Idem*.

obra” também pode estar se referindo ao significado primordial, ou seja, a origem, o primeiro gesto. Este, de fato, é inacessível tanto ao leitor/espectador quanto ao historiador ou ao crítico. Quando Barthes afirma que o autor não tem o poder de criar, pois sempre vai existir um gesto anterior ao seu e assim por diante, estendo esse raciocínio à figura do leitor/espectador, e penso se a nossa leitura/interpretação não estaria condenada ao mesmo movimento, sempre construindo nossa interpretação em ecos de outras leituras. Uma espécie de “Cadeia interpretativa” onde sempre haveria uma interpretação anterior que influencia a interpretação posterior, e assim sucessivamente. Umberto Eco nos fala que o procedimento de leitura de cada indivíduo é baseado em um “código individual de leitura”, conforme vimos anteriormente. A liberdade interpretativa do espectador não é tão livre quanto pensamos, se considerarmos, além da intencionalidade da obra, os condicionamentos sociais e culturais. Apesar de carregar esses vestígios de outras interpretações proponho que ainda prevaleça a subjetividade do indivíduo, a singularidade de cada percepção e seu conhecimento construído individualmente, tornando sua interpretação única.

Com relação a interpretar uma obra de arte a partir da biografia do autor, Barthes comenta que:

O *Autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões: a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a *explicação* da obra é sempre procurada ao lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, que nos entregasse a sua “confidência”.⁶⁵

⁶⁵ BARTHES. A morte do autor. In: *O rumor da língua*, p. 49-50.

Sendo assim, é viável procurar entender ou explicar uma obra de arte unicamente através da vida do autor, cujo trabalho é, na realidade, a manifestação de um contexto social e de sua visão do mundo em um período específico? É relativamente comum historiadores, críticos e interessados em arte de modo geral, buscarem em uma obra “sinais” do autor, sua personalidade, vícios e paixões. Muitas vezes procuram ver em uma obra a “pessoa” do artista e dessa forma explicar o objeto artístico através da vida do seu autor. Realmente o artista é um ponto de interesse para a análise da obra, mas isso não quer dizer que a interpretação do objeto de arte deva ser construída sobre a biografia do autor. Sobre a autoria Barthes escreve:

O autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer suportar a linguagem, quer dizer, para a esgotar. [...] o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita.

66

É preciso ponderar que, quando Barthes condena a busca do autor nas obras ou a tentativa de encontrar “a interpretação correta”, isso não quer dizer que o autor não existe ou que não tem importância, mas que essa forma de busca, de entendimento, é extremamente limitada. Primeiro porque a obra de arte, pela sua própria natureza polissêmica, possibilita a proliferação de múltiplas interpretações. Entretanto, se o espectador tem consciência dessa limitação, esse estreitamento pode ser uma forma de se chegar à obra e buscar um entendimento mais amplo a partir disso. Se o espectador tem consciência e o cuidado de não pretender que a visão da crítica, do museu, da instituição ou do autor seja a sua interpretação, ele é livre no seu jogo com a obra para seguir sua intuição. E todo conhecimento que obtiver pode remetê-lo novamente à obra, lançar novas luzes sobre ela e conduzi-lo a outros jogos. Todo conhecimento (formal ou informal) que o espectador obtiver pode favorecer novos jogos com a obra.

⁶⁶ BARTHES. A morte do autor. In: *O rumor da língua*, p. 51.

Nesse contexto, informações históricas, leituras sobre a cronologia do autor e outros detalhes são conhecimentos que podem influenciar, apoiar ou questionar a primeira leitura. Muitas vezes não há nenhuma informação que antecede a interpretação. É da própria obra que se parte. Em outras relações, o espectador possui conhecimentos anteriores ao jogo com a obra, como os citados acima e outros. Podemos conhecer o autor, sua vida, sua época e até sua visão de mundo, mas é preciso ter cuidado e consciência para não traduzir essas (e outras) visões (como a da crítica especializada, galerias ou museus) como se fossem a nossa. É característica da arte essa multiplicidade de significados, essa possibilidade de múltiplas interpretações de acordo com os vários tipos de leitores em épocas diferentes.

Outro ponto importante que deve ser ressaltado é que Barthes não declara em momento algum que o autor não teve nenhuma intenção ao produzir a obra. Ele diz que essa intenção é geralmente irrelevante para a interpretação/fruição da obra pelo espectador. No pensamento de Barthes há ainda uma crítica àqueles que dominam (ou pensam que dominam) os códigos eruditos e assim podem “decifrar” as obras de arte, tendo uma interpretação correta das mesmas, uma interpretação mais próxima do significado original da obra. O autor vai defender o livre uso da obra por parte do leitor e chega a dizer que “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor”⁶⁷. É claro que devemos ter cautela em interpretar essa afirmação, pois o que está sendo atacado por Barthes é um conceito de autor como fonte fixa, única e determinada das obras artísticas e de seus significados. Segundo o autor, as obras de arte são polissêmicas e polifônicas, e contêm e expressam significados que vão além dos pretendidos pelos indivíduos que são seus autores. Além disso, o autor dentro de um contexto social e ideológico provavelmente só formulará e representará um ponto de vista. Então, qual é o lugar do Autor Contemporâneo? Proponho pensar que ele seja um mediador de sensações, um facilitador de experiências sensíveis e racionais, na medida em que possibilita ao seu espectador novas experiências, cria objetos e ambiências onde o sujeito pode interagir, atuar, refletir, contemplar, fruir, transformar, participar. O espectador

⁶⁷ BARTHES. A morte do autor. In: *O rumor da língua*, p. 53.

não é depositário das intenções, anseios e desejos do autor, ele é parceiro e co-autor nessa rede de relações.

Diante das colocações de Barthes, é lícito dizer que é necessário que o espectador tenha um conhecimento específico - sobre arte ou sobre o próprio autor - para apreciar as obras de Waltercio Caldas, por exemplo? Um espectador leigo, livre e ativo teria uma experiência estética válida? Essa relação com a obra seria apenas uma experiência sensível/perceptiva ou poderia ser considerada como uma interpretação da obra de arte? Antes é preciso esclarecer o que entendo por “validade”, “legitimidade” e por “interpretação”. A palavra “válido” possui vários sentidos, o uso mais corrente é o significado de correto, verdadeiro, concordante com as regras. Mas, há também o sentido de valioso, sadio, forte, sólido. Aqui, entendo por “válido” algo que possui esses valores, e seria a relação onde acontece uma experiência interpretativa onde o indivíduo constrói um sentido para a obra de acordo com seus parâmetros. O principal é considerar que toda interpretação tem um valor único. Nesse contexto a “legitimidade” está relacionada à singularidade da interpretação do indivíduo. No Capítulo I ressalté a singularidade da interpretação de cada espectador, portanto, sugiro que toda interpretação é legítima devido a isso. Primeiro porque existe a dificuldade de se julgar como legítimo ou não-legítimo dentre coisas que são singulares. Como julgar algo melhor sendo que a singularidade é sua característica essencial? Em segundo lugar, quais os parâmetros que estabeleceríamos para isso? Sugiro que a legitimidade implica em algo único, então, como a interpretação é procedente da subjetividade (única) do indivíduo ela pode ser analisada como legítima. Quanto à “interpretação”, esta pesquisa não alude a idéia de que existiria um sentido pré-existente na obra e que caberia ao espectador a descoberta desse sentido. Aqui a expressão “interpretação” se refere à expectativa do espectador que constrói sua própria interpretação da obra a partir dele mesmo e dos estímulos propiciados pela obra. Voltando às questões apresentadas, apesar do desconhecimento teórico do leigo, sua experiência estética e sua interpretação da obra são válidas e legítimas, pois uma das grandes propostas (ou funções) da arte é também o aguçamento dos sentidos, e isso já seria motivo suficiente para sua validação. As obras de Waltercio Caldas

agiriam como condutores da percepção de seu espectador, de modo a aguçar e ampliar seus sentidos, percepção e compreensão.

Barthes defende a idéia de que o sujeito é livre na sua relação de interpretação e fruição da obra de arte. Exalta o espectador como co-autor da obra, sendo que na sua interpretação ele a finaliza e lhe dá sentido de ser, existir. Mais adiante veremos, com os argumentos de Umberto Eco, que essa liberdade de interpretação não é total como uma primeira leitura de Barthes poderia nos induzir.

Uma leitura equivocada de Barthes pode nos dar uma falsa idéia de que vale tudo, vale dizer qualquer coisa a respeito de qualquer obra. Mas, Eco nos alerta que a interpretação do espectador é uma atividade provocada por uma obra e que visa à interpretação dessa obra. Há o direito de liberdade interpretativa do espectador, baseada na singularidade do indivíduo (e conseqüentemente de sua interpretação), mas há também a existência da obra (enquanto experiência relacional), e um não subjuga o outro. A idéia da “intenção da obra”, proposta por Eco, está relacionada ao fato de que há elementos ou possibilidades, presentes em quaisquer obras, que não é o desejado objetivamente pelo criador, nem aquele construído pelo sujeito que a interpreta: há a intencionalidade da obra que é operada pela própria obra.

3.2 - A Intencionalidade da Obra: o pensamento de Umberto Eco

Em geral a arte contemporânea tenta estabelecer relações bem singulares com o público. Cada obra solicita uma conduta de seu espectador, cada jogo tem seu jogador. Quando me refiro ao fato de que cada obra solicita um tipo de ação de seu espectador, me refiro também à intencionalidade da obra. Segundo Eco, “entre a intenção do autor e o propósito do intérprete existe a intenção do texto”⁶⁸; o autor comenta, em seu livro *Interpretação e superinterpretação*, que quando apresentou suas idéias no livro *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, ele defendia o papel ativo do intérprete. Isso levou seus leitores a enfatizarem apenas um lado da questão, que seria a liberdade de interpretação do indivíduo, mas o autor alerta que a leitura aberta que defende é uma ação provocada por uma obra, e que objetiva a sua interpretação. Umberto Eco argumenta contra essa postura de “liberdade total”. O autor diz que poderíamos propor, como alternativa à teoria da interpretação voltada para o leitor, o pensamento contrário de que a única interpretação válida seria descobrir a intenção original do autor. Entretanto, diante das dificuldades inerentes às duas atitudes, Eco propõe uma terceira possibilidade que seria trabalhar a interpretação a partir da intenção da obra. Além disso, existem elementos nesse jogo que não podemos desconsiderar como as influências culturais, psicológicas e contextuais, apontadas no Capítulo I desta dissertação, e que fazem com que essa “liberdade total” esteja condicionada ou submetida também a esses fatores. A proposta de Umberto Eco sobre a “intenção da obra” desloca meus apontamentos anteriores sobre a primazia do espectador no jogo interpretativo e leva-me a buscar um equilíbrio entre espectador e obra.

A “intencionalidade”⁶⁹ da obra está relacionada à estrutura, ao modo de funcionamento da obra e ao contexto histórico e social no qual ela foi produzida, mas embora carregue esses vestígios, tanto mais variadas serão as interpretações,

⁶⁸ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 93.

⁶⁹ Em seu texto original Umberto Eco usa o termo *intentio operis* (intenção da obra), mas na presente dissertação preferi usar a palavra *intencionalidade* por pretender que ela seja mais adequada ao campo das artes visuais. A palavra *intenção* refere-se a um desejo ou propósito conscientes, ao passo que *intencionalidade* é a qualidade ou caráter de intencional.

quanto mais espectadores, em épocas e lugares diferentes, existirem. A intencionalidade da obra (*intentio operis*) seria o fio condutor dessas interpretações e não um controle. Eco afirma que:

Desde que se consiga estabelecer algum tipo de relação, o critério não importa. Depois que o mecanismo da analogia se põe em movimento, não há garantias de que vá parar. A imagem, o conceito, a verdade descoberta sob o véu da semelhança, será vista, por sua vez, como um signo de outra transferência analógica. Toda vez que a pessoa acha que descobriu uma similaridade, esta sugere outra similaridade, numa sucessão interminável. Num universo dominado pela lógica da similaridade (e da simpatia cósmica), o intérprete tem o direito e o dever de suspeitar que aquilo que acreditava ser o significado de um signo seja de fato o signo de um outro significado.⁷⁰

Eco parece defender uma postura de liberdade interpretativa, ou seja, para se realizar uma leitura/interpretação não há critérios pré-estabelecidos ou normas a se seguir, desde que o espectador consiga tecer sua rede de relações com a obra.

Dizer que a interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria. Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz.⁷¹

O autor levanta a questão da intencionalidade da obra e diz não haver critérios de certo ou errado para uma interpretação, porém, há, pelo menos, critérios para as interpretações ruins como no exemplo citado por ele sobre *Jack, o estripador*⁷². Ele nos convida a imaginar que o assassino citado tenha feito seus crimes baseado em sua interpretação do *Evangelho Segundo São Lucas*. Dessa forma, as teorias voltadas ao leitor/espectador argumentariam que foi uma interpretação despropositada, e a teoria contrária diria que o assassino em questão

⁷⁰ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 55.

⁷¹ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 28.

⁷² Famoso assassino que aterrorizou Londres em 1888.

é completamente insano. Eco termina o irônico comentário dizendo que mesmo simpatizando-se com as teorias voltadas ao leitor ele concordaria que *Jack, o Estripador* precisava de cuidados médicos. O autor afirma que o exemplo dado “prova que existe pelo menos um caso em que é possível dizer que uma determinada interpretação é ruim”⁷³.

No capítulo “Superinterpretando textos”⁷⁴, o autor tenta manter um elo entre a “intenção da obra” e a “intenção do leitor”⁷⁵. Eco escreve:

É claro que estou tentando manter um elo dialético entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*. O problema é que, embora talvez se saiba qual deve ser a “intenção do leitor”, parece mais difícil definir abstratamente a “intenção do texto”. A intenção do texto não é revelada pela superfície textual. Ou, se for revelada, ela o é apenas no sentido da carta roubada. É preciso querer “vê-la”. Assim é possível falar da intenção do texto apenas em decorrência de uma leitura por parte do leitor. A iniciativa do leitor consiste basicamente em fazer uma conjectura sobre a intenção do texto. ⁷⁶

As afirmações do autor vão ao encontro das duas propostas levantadas nesta pesquisa: primeiro, quando Eco fala que a intencionalidade da obra não é revelada pela sua superfície, entendo como a postura do espectador que se mantém preso apenas às características iniciais, superficiais ou materiais da obra, para jogar com a obra é preciso querer vê-la, desejar jogar. Em seguida o autor nos diz que só é possível falar em intencionalidade da obra em consequência de uma interpretação por parte do espectador. Isso está certamente relacionado à minha sugestão de pensar que a princípio não há um sentido único da obra e que isso se dá na relação espectador versus obra. É claro que devemos ter cautela e atenção ao transpor algumas idéias de Umberto Eco, com relação à interpretação e ao intérprete, para a análise da obra de arte visual, pois o autor concentra seus estudos no campo da literatura e da linguagem verbal. Mas, acredito que a abordagem dessas idéias seja possível.

⁷³ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 29.

⁷⁴ ECO. Superinterpretando textos. In: _____. *Interpretação e superinterpretação*, 2001.

⁷⁵ Expressões usadas pelo autor em seu texto original.

⁷⁶ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 75.

Com relação ao conceito de superinterpretação, Eco não define de forma didática essa noção. O autor discute, através de exemplos, o que seria uma conduta de interpretação ruim ou excessiva e que acabaria resultando em uma superinterpretação, como no exemplo anterior sobre *Jack, o estripador*. Eco defende que existem critérios para limitar a interpretação. O autor nos explica que os “seres humanos”⁷⁷ pensam em termos de identidade e similaridade e que na vida cotidiana geralmente sabemos distinguir similaridades que são importantes ou significativas, de similaridades eventuais ou falsas: “Fazemos isso porque cada um de nós introjetou um fato inegável, ou seja, que, de um certo ponto de vista, todas as coisas têm relações de analogia, contigüidade e similaridade com todas as outras”⁷⁸. O autor nos dá outro excelente exemplo que pode esclarecer mais ainda a sua noção de interpretação e superinterpretação:

Podemos levar isso ao limite e afirmar que há uma relação entre o advérbio “enquanto” e o substantivo “crocodilo” porque – pelo menos – apareceram juntos na sentença que acabei de pronunciar. Mas a diferença entre a interpretação sã e a interpretação paranóica está em reconhecer que essa relação é mínima e não, ao contrário, deduzir dessa relação mínima o máximo possível. O paranóico não é o indivíduo que percebe que “enquanto” e “crocodilo” aparecem curiosamente no mesmo contexto: o paranóico é o indivíduo que começa a se perguntar quais os motivos misteriosos que me levaram a reunir estas duas palavras em particular. O paranóico vê por baixo de meu exemplo um segredo, ao qual estou aludindo.⁷⁹

O autor explica que para ler o mundo e as coisas de modo suspeito, é preciso criar algum tipo de método obsessivo ou paranóico. Mas, admite que a suspeita em si não é uma conduta doentia, pois o próprio autor escreve: “o leitor deve suspeitar de que cada linha esconde um outro significado secreto”⁸⁰.

⁷⁷ Optei por manter a expressão usada pelo autor em seu texto original.

⁷⁸ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 57.

⁷⁹ *Idem*.

⁸⁰ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 49.



Convite ao raciocínio | 1978

Nesse sentido, perceber que Waltercio Caldas utilizou um casco de tartaruga atravessado por uma barra de ferro, cujo título é *Convite ao raciocínio*, e a partir daí questionar por que o uso desses elementos específicos e não outros, traçar correlações com o título da obra, etc., é uma atitude de um “olhar que pensa”, que aceita o convite da obra e joga com ela. Mas, questionar a qual espécie de tartaruga pertencia o casco e por que foi escolhida essa e não outra espécie, ou ainda, perguntar por que um animal macho e não uma fêmea (ou vice versa) seriam, segundo Eco, eu suponho, elementos secundários que podem levar a uma superinterpretação, desviando a atenção, supervalorizando elementos secundários e sem lançar novas luzes sobre a obra. Pode resultar ainda em uma interpretação que se fecha em si mesma e não suscita outros olhares para a obra. Segundo Eco:

A superestimação da importância das pistas deve-se muitas vezes à tendência a se considerarem os elementos mais imediatamente aparentes como significativos, enquanto o próprio fato de serem aparentes deveria permitir-nos reconhecer que são explicáveis em termos muito mais econômicos.⁸¹

⁸¹ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 58.

Sobre superinterpretação o autor escreve também que:

Segundo que critério concluímos que uma determinada interpretação textual é um exemplo de superinterpretação? Pode-se objetar que, para definir uma má interpretação, é preciso ter critérios para definir uma boa interpretação.

Penso ao contrário, que podemos aceitar uma espécie de princípio popperiano, segundo o qual, se não há regras que ajudem a definir quais são as “melhores” interpretações, existem ao menos uma regra pra definir quais são as “más”.⁸²

Em seus textos o autor enfatiza que é difícil dizer se uma interpretação é boa ou não. Eco conclui que é possível estabelecer alguns limites ou critérios para determinar se uma interpretação é ruim ou excessiva: “Certas interpretações podem ser reconhecidas como malsucedidas porque são como uma mula, isto é, incapazes de produzir novas interpretações ou por não poderem ser confrontadas com a tradição de interpretações anteriores”⁸³. Interpreto essa afirmação como um exemplo de uma interpretação que não suscita novos olhares sobre a obra, não produz novos jogos com a obra ou com outros novos espectadores, ela fecha o processo em si mesma.

Através de seus exemplos e argumentos o autor nos mostra o que seria uma conduta superinterpretativa e isso é suficiente para reconhecermos que não é verdade que tudo serve. Eco coloca a superinterpretação como uma ação interpretativa que culmina em um mau resultado. O autor enfatiza o lado negativo dessa ação. Com os apontamentos feitos por Richard Rorty e Jonathan Culler, (no mesmo livro⁸⁴), podemos pensar na superinterpretação como uma espécie de excesso interpretativo, onde teremos, como afirma Eco, uma maior probabilidade de maus resultados, porém também existirão bons resultados. Um mau resultado é aquele já explicitado por Eco, e um bom resultado seria a possibilidade de

⁸² ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 61.

⁸³ ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 177.

⁸⁴ Em 1990, Umberto Eco foi convidado para ser o conferencista das *Conferências Tanner* e propôs como tema “Interpretação e Superinterpretação”. Desse evento também participaram Richard Rorty e Jonathan Culler que debateram as propostas de Eco. As palestras dos participantes, bem como a réplica de Eco, podem ser lidas no livro *Interpretação e Superinterpretação*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

“esclarecer ligações ou implicações ainda não percebidas ou sobre as quais ainda não se refletiu”⁸⁵. A superinterpretação em si própria não seria um bom resultado, como argumenta Eco, mas poderia ter como conseqüência o apontamento de outros caminhos. Com isso, proponho que o espectador tenha liberdade interpretativa (como defendido por Barthes), mas sua interpretação não é independente da obra, ela tem uma relação de jogo com a obra, portanto está também relacionada com o que é suscitado pela obra. Desse embate surgirão diversos jogos.

Sobre a superinterpretação no campo das artes visuais, talvez seja importante considerar que as interpretações (e questionamentos) não são pertinentes ou impertinentes em si mesmas, pois dependem da obra em questão. Uma interpretação é produtiva ou não sempre em relação a uma obra específica. Eco coloca a superinterpretação de forma pejorativa, mas devemos nos lembrar que o autor se dedica ao campo da literatura. Qual seria a relação entre superinterpretação e intencionalidade da obra dentro do campo das artes visuais? Sugiro que perguntas que são solicitadas pela obra muitas vezes serão pertinentes ou não, mas dependem da obra para serem geradas e uma pergunta aparentemente impertinente pode deflagrar outras perguntas que conduziriam a um jogo interpretativo produtivo, possibilitando refletir sobre o objeto de arte. Dessa forma, a superinterpretação não possuiria apenas características negativas.

A escolha de Umberto Eco foi motivada pela necessidade de analisar em que medida se relaciona a expectativa do espectador (suas intenções e interpretações) e a intencionalidade da obra. Os argumentos desse autor indicaram a possibilidade de uma outra abordagem, diferente da mencionada no Capítulo I onde considerei a primazia do espectador no jogo interpretativo. Há, agora, o reconhecimento da intencionalidade da obra e seu modo de funcionamento como elementos do jogo.

⁸⁵ CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: ECO. *Interpretação e superinterpretação*, p. 131.

3.3 - A interpretação do Objeto de Arte por Martine Joly

Propor a interpretação de um objeto artístico pode gerar questionamentos diversos. A autora Martine Joly nos diz que é preciso levar em consideração que, muitas vezes, uma imagem é tão cheia de detalhes e possíveis significações que não se apreende a obra com a primeira percepção, porque observamos primeiro o que já conhecemos. Nesse sentido, para compreender melhor o objeto artístico, tanto sua especificidade quanto o sentido que pode propiciar, é necessário que o espectador faça um esforço mínimo de análise.

Martine Joly relata em seu livro, *Introdução à análise da imagem*, três posições diferentes com relação à interpretação. Primeiro uma posição de “leitura natural” da obra de arte, que devido à “semelhança” com o modelo real, seria facilmente reconhecida e, portanto compreendida, ou seja, interpretada. Não haveria análise ou reflexão sobre o objeto artístico, uma vez que a leitura⁸⁶ e fruição da obra aconteceriam de forma natural em virtude dessa semelhança existente entre a obra e o objeto real. Essa semelhança seria rapidamente captada pela percepção e como consequência “natural” haveria o reconhecimento e a interpretação da obra. Segundo a autora, isso se sustentaria mais apropriadamente na fruição de obras figurativas, apesar de ser questionável.

Assim como Eco, a autora menciona em seus textos que a percepção humana age com base em processos de analogia, nos princípios de semelhança e dessemelhança. Dessa forma ocorre o reconhecimento de determinados aspectos da obra e, por isso, talvez, se baseie a afirmação dessa possível “leitura natural”, na qual a interpretação/compreensão resultaria desse reconhecimento imediato de certos aspectos. Contudo, isso seria limitar a interpretação de uma obra de arte à superficialidade do reconhecimento de aspectos formais, desprezando seus aspectos iconológicos, e também reduzindo a produção da obra de arte à mera reprodução da natureza. E quanto às obras não figurativas? Segundo a autora, outro erro seria creditar essa interpretação a uma “universalidade efetiva da

⁸⁶ Martine Joly, assim como Roland Barthes, utiliza a palavra *leitura* e *leitor* ao se referir, respectivamente, à interpretação e ao sujeito que interpreta. Optei por manter a palavra espectador em meu texto por entender que ela é mais abrangente e adequada ao universo das artes visuais.

imagem”⁸⁷ porque a interpretação de uma imagem não pode ser universal, pois a fruição está diretamente relacionada ao conhecimento e vivências particulares e culturais do sujeito. O ser humano sempre produziu imagens desde o paleolítico até os nossos dias, porém, acreditar que a compreensão dessas imagens e obras é algo natural ou inerente ao sujeito é negar as diferentes épocas de produção (e interpretação) da imagem ao longo da história e até mesmo os diversos contextos socioculturais co-existentes no mundo. Entretanto, Martine Joly ressalta a existência de “esquemas mentais e representativos universais, arquétipos ligados à experiência comum a todos os homens”⁸⁸. Mas declara que a conduta de uma interpretação natural e universal da obra de arte é um erro que demonstra desconhecimento do que é a interpretação.

A autora relaciona essas afirmações de uma interpretação “natural” à incapacidade de reconhecer a diferença existente entre o que é percepção e o que é a interpretação. A percepção de aspectos da obra não significa necessariamente que o espectador compreendeu o objeto ou dotou-o de sentido. Determinados aspectos podem ter uma significação própria ligada ao contexto da obra, seu funcionamento interno e também à expectativa e conhecimentos pessoais do espectador. Martine Joly nos dá em seu livro um exemplo bastante esclarecedor a esse respeito, ela nos diz que o reconhecimento, nas pinturas rupestres, de animais e seres humanos, não nos informa nada além disso. Percebemos e reconhecemos tais figuras, mas para dotar de sentido qualquer imagem é necessário análise e esforço interpretativo para se alcançar níveis de sentido ou significação⁸⁹. Perceber não é interpretar, mas ambos são processos mentais complementares, como já vimos anteriormente na neurociência, em Mora, e também nos argumentos de Arnheim. São operações que atuam em conjunto na apreensão da obra de arte e em todas as relações do homem com o mundo que o cerca e consigo mesmo.

⁸⁷ JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 42.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ Isso é um exemplo do que a autora diz sobre sua teoria de interpretação em grupo, a qual seria mais produtiva. Joly diz que “os pontos comuns de uma análise coletiva vão constituir ‘limites’ mais razoáveis e mais verificáveis de interpretação que os das pretensas ‘intenções’ do autor”. Aqui vemos o exemplo de uma interpretação em conjunto de historiadores, arqueólogos e demais estudiosos, no intuito de dotar de sentido tais pinturas rupestres.

A autora também ressalta que o reconhecimento de determinados aspectos da obra através da percepção exige um aprendizado. Por mais que um objeto de arte seja semelhante ao seu modelo real, por exemplo, uma pintura hiperrealista, existem grandes diferenças entre a obra e o seu real existente no mundo.

A falta de profundidade e a bidimensionalidade da maioria das imagens, a alteração das cores (ainda maior com o preto e branco), a mudança de dimensões, a ausência de movimento, de cheiros, de temperatura etc. são igualmente diferenças, e a própria imagem é o resultado de tantas transposições que apenas um aprendizado, e precoce, permite “reconhecer” um equivalente da realidade, integrando, por um lado, as regras de transformação, e, por outro, “esquecendo” as diferenças.⁹⁰

Essas diferenças que a autora aponta são instâncias, muitas vezes, ausentes no objeto de arte. Joly afirma que somente um aprendizado precoce permitiria reconhecer o objeto artístico como um equivalente da realidade, caso contrário se tornaria impossível a percepção e compreensão das imagens. Portanto, podemos entender que esse aprendizado é uma habilidade que o ser humano desenvolve desde o nascimento, em meio a condutas já pré-estabelecidas no contexto sociocultural no qual vive o indivíduo⁹¹.

Esse aprendizado (ou desenvolvimento da percepção e da interpretação) está ligado à capacidade do cérebro de fazer analogias e perceber semelhanças. Na analogia, ou semelhança, coloca-se de imediato a obra de arte “na categoria das representações. Se a imagem parece é porque ela não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o

⁹⁰ JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 43.

⁹¹ A autora Martine Joly relata o caso de pessoas adultas que cresceram e viveram em regiões isoladas do planeta, onde a cultura local não utilizava a imagem figurativa. Ao verem fotografias, pinturas ou outra forma visual bidimensional, essas pessoas conseguiam perceber o objeto, mas não conseguiam interpretar as formas visuais nele contidas, pois esses dados não passavam apenas de um amontoado de cores sem nenhum significado, não havia referencial para interpretação na vida daquelas pessoas. Esse tipo de reação foi estudado por R.L. Gregory, onde ele investigou o caso de S.B, um cego de nascença que recuperou anos depois a visão. Após recuperar a visão S.B. não se adaptou ao mundo visual. Nunca aprendeu a interpretar expressões visuais, pois elas nada significavam para ele, embora visse os rostos. Aqui podemos compreender ao que se refere Arnheim quando afirma que percepção e pensamento não são processos independentes. Apesar de ver, S.B. não dotava de sentido o objeto. Mais detalhes sobre esse caso veja o capítulo X do livro *A psicologia da Visão*, de R.L Gregory. O Prof. Dr. Francisco Mora também estuda outros casos semelhantes em seu livro *Continuum: Como funciona o cérebro?*.

processo de semelhança”⁹². No caso da interpretação, a analogia seria a associação mental que ajuda a distinguir os diversos elementos uns dos outros. Esse ato se baseia na semelhança e dessemelhança dos elementos, pelo que são e pelo que não são.

Outra conduta relatada pela autora é a interpretação baseada na busca das intenções do autor, como uma tentativa de encontrar a correta interpretação do objeto de arte. Joly argumenta:

Que a imagem seja uma produção consciente e inconsciente de um sujeito é um fato; que ela constitua uma obra concreta e perceptível também; que a leitura dessa obra a faça viver e perpetuar-se, mobilizar tanto a consciência quanto o inconsciente de um leitor ou de um espectador é inevitável.⁹³

Pude perceber claramente no texto de Martine Joly alusões referentes ao pensamento de Roland Barthes a respeito das “intenções do autor”. A autora nos diz que não se deve interpretar uma obra com o intuito de se alcançar a “intenção do autor”, pois não há como saber o que o autor quis dizer. As ‘intenções’ do autor que produz uma obra de arte são condicionadas pelos padrões da época e meio ambiente em que ele vive. Nossa interpretação dessas ‘intenções’ é, inevitavelmente, influenciada por nossa própria atitude, que por sua vez, depende de nossas experiências individuais, bem como de nossa situação histórica. Segundo Joly:

Se persistirmos em nos proibir de interpretar uma obra sob o pretexto de que não se tem certeza de que aquilo que compreendemos corresponde às intenções do autor, é melhor parar de ler ou contemplar qualquer imagem de imediato. Ninguém tem a menor idéia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz. Tampouco ele é o outro, viveu na mesma época ou no mesmo país, ou tem as mesmas expectativas.⁹⁴

⁹² JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 39.

⁹³ JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 44.

⁹⁴ *Idem*.

Portanto, a atitude contrária, de não se interpretar a obra sob a alegação da impossibilidade da interpretação corresponder às intenções do autor é, segundo Joly, outro grande erro. Cada espectador, inclusive o próprio autor, são sujeitos com expectativas diferentes e histórias particulares, cujas interpretações estão irremediavelmente submetidas a essas particularidades, vivências e juízos pessoais. Um texto ou uma obra de arte pode ter um significado para o autor e pode ter outros significados para os espectadores, dependendo das referências de cada um. As referências pessoais do espectador sempre vão direcionar a sua leitura/interpretação da obra, seja qual for o tipo de análise crítica escolhida.

Interpretar um objeto de arte não consiste em tentar encontrar a mensagem do autor na obra, mas perceber o que essa obra provoca de significações e, assim, dotá-la de sentido. Martine Joly escreve:

Interpretar uma mensagem, analisá-la, não consiste certamente em tentar encontrar ao máximo **uma mensagem preexistente**, mas em compreender o que essa mensagem, nessas circunstâncias, **provoca de significações aqui e agora**, ao mesmo tempo em que se tenta separar o que é pessoal do que é coletivo. [...] Estudar as circunstâncias históricas da criação de uma obra para compreendê-la melhor pode ser necessário, mas nada tem a ver com a descoberta das “intenções” do autor. (Grifos nossos)⁹⁵

A autora nos fala que para essa interpretação da obra seriam necessários limites e pontos de referência, mas que essas referências podemos buscar nos pontos em comum que nossas análises possam ter com a de outros espectadores, constituindo limites mais interessantes e produtivos, do que as remotas intenções do autor.

A mensagem está aí: devemos contemplá-la, examiná-la, compreender o que suscita em nós, compará-la com outras interpretações; o núcleo residual desse confronto poderá, então, ser considerado como uma interpretação razoável e plausível da mensagem, num momento x, em circunstâncias y.⁹⁶

⁹⁵ JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 44.

⁹⁶ JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 44-45.

Ao interpretar uma obra de arte, devemos assumir inteiramente esse ato, entregar-nos a esse jogo, colocando-nos na nossa posição de receptor ativo, co-autor participante do jogo e atuante na obra, com liberdade para perceber e interpretar. Não submetendo essa ação a critérios perigosos de “isso é certo” ou “isso é errado”. É claro que o conhecimento da história da obra, dados bibliográficos do autor, local, contexto sociocultural de produção da obra etc., certamente são dados que podem contribuir para ampliar a análise e interpretação da obra, mas isso não significa “descobrir as intenções do autor” e muito menos limitar a significação que damos à obra. São dados que podem enriquecer e potencializar a interpretação de uma obra, pois todo o conhecimento que o espectador obtiver pode estabelecer jogos de diálogo mais produtivos.

Ao interpretar um objeto de arte é necessário, como já foi dito, análise e esforço interpretativo. A prática da análise e reflexão sobre o objeto de arte leva o espectador a uma familiaridade com o jogo de sedução provocado por essa fruição do objeto. Tal hábito reflexivo acaba produzindo um grande prazer estético em dotar de sentido as obras e, conseqüentemente, o aguçamento dos sentidos de observação, do olhar e o aumento do conhecimento (conhecimento visual, e não apenas o conhecimento formal) do espectador. Esse hábito de análise não impede a liberdade de recepção da obra, ao contrário, aumenta a liberdade de ação e interpretação. Pode-se dizer que tudo começa na observação, na percepção do indivíduo, e que todo conhecimento que o espectador obtiver (aliado ao seu desejo e esforço interpretativo) vai propiciar jogos mais produtivos e interessantes com a obra.

A ignorância ou falta de conhecimento não é garantia de uma interpretação melhor, no sentido de pura ou livre de influências. A autora afirma que essa ignorância não ajuda na compreensão e que compreender é também um prazer.

Isso nos leva a refletir sobre a influência que o conhecimento do indivíduo exerce na sua interpretação das obras de arte. A autora nos leva a pensar até que ponto é necessário que o espectador tenha um conhecimento adquirido sobre o conteúdo que se propõe a obra. Joly ressalta que é essencial a capacidade de recriar a obra no processo de interpretá-la. Essa experiência recreativa de uma obra de arte

depende da sensibilidade natural e do preparo visual do seu espectador, mas também de sua carga cultural.

Martine Joly nos fala ainda de uma terceira conduta, que argumenta acerca da natureza do objeto artístico, cuja ordem pertenceria à esfera afetiva e sensível e não ao raciocínio e ao pensamento intelectual, dessa forma não careceria de interpretação. Seria apenas sentido, não interpretado. Mas tal afirmação, de acordo com o pensamento de Arnheim, não procede, visto que qualquer interpretação, inclusive do objeto artístico, depende da ação conjunta do intelecto e da intuição, ou seja, do raciocínio e do pensamento intelectual, e também da percepção e da sensibilidade. Esse tipo de conduta está baseada na crença de que as funções mentais da percepção e do raciocínio se excluem mutuamente.

A autora analisa em seu livro principalmente as imagens publicitárias e nesse caso afirma a pré-existência de uma mensagem. Com relação às obras de arte Martine Joly não define se elas possuiriam uma única (e fechada) mensagem a ser veiculada. Pela opção que fiz nesta dissertação de considerar que o objeto de arte não possuiria *a priori* nenhum sentido, busquei na autora os pontos de conciliação com a pesquisa. Um desses pontos de contato com as idéias da dissertação, é o fato de que a autora afirma que o hábito de analisar e refletir sobre o objeto de arte é algo desejável, visto que a prática desse ato tende a “aumentar o prazer estético e comunicativo das obras”⁹⁷. Com o tempo o espectador exercita, estimula e torna intenso o seu “sentido de observação e o seu olhar, aumenta seus conhecimentos e, desse modo, permite captar mais informações na recepção espontânea das obras”⁹⁸. É o que me refiro quando sugiro o efeito de aguçamento dos sentidos que o jogo com o objeto de arte favorece ao espectador.

Por fim, convido a pensar se não existe uma “ditadura da interpretação”, como sugere a escritora Susan Sontag em seu texto “Contra a interpretação”⁹⁹. A autora ataca a necessidade “paranóica” de uma grande parte da crítica de arte em sempre buscar uma significação na obra de arte, para assim formular uma

⁹⁷ JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 47.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ SONTAG. *Contra a interpretação*. In: *Contra a interpretação*.

interpretação correta ou plausível para toda obra. Isso acabaria por atingir também o espectador.

Desde poesia, pintura, até o teatro e o cinema, e principalmente na literatura, a autora questiona a real necessidade da interpretação e coloca em que medida é desejável a crítica de arte. Algumas passagens desse ensaio são interessantes porque nos levam a pensar sobre o que é o ato de interpretar, o lugar da crítica e do espectador leigo, e também, em que medida essa “necessidade de interpretar” influencia a conduta do espectador diante da obra de arte.

É preciso ter cuidado com algumas afirmações da autora para não cometer o erro de pensar que toda interpretação é dispensável. A autora não diz que as obras de arte são inexprimíveis ou que a interpretação é desnecessária. Sontag argumenta como a crítica e a interpretação podem acontecer sem subjugar a obra de arte, tomando o lugar da própria obra.

Essas afirmações encontram eco em outras questões levantadas nesta pesquisa, como a da busca do autor nas obras como uma forma de explicar a obra e se o significado de uma obra de arte pré-existe ao jogo com o espectador. A autora escreve:

O que implica a excessiva ênfase na idéia do conteúdo é o eterno projeto da interpretação, nunca consumado. E, vice-versa, é o hábito de abordar a obra de arte pra interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe.¹⁰⁰

Segundo a autora uma crítica benéfica revelaria a obra sem corrompê-la. Sontag assume uma postura pragmatista com respeito à liberdade interpretativa do espectador. A conduta que a autora condena é a descrita abaixo:

Por interpretação entendo nesse caso um ato consciente da mente que elucida um determinado código, certa normas de interpretação.

Em relação à arte, interpretar significa destacar um conjunto de elementos (x, y, z, e assim por diante) de toda a obra. A tarefa da interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: Olhe, você não percebe que X na realidade é - ou significa em realidade -

¹⁰⁰ SONTAG. Contra a interpretação. In: *Contra a interpretação*, p. 13.

A? Que Y é em realidade B? Que Z é de fato C? Que situação poderia inspirar este curioso projeto de transformação de um texto? ¹⁰¹

A necessidade ou imposição de entender a proposta do artista, de interpretar no intuito de descobrir essa proposta ou idéia pode ser improdutivo. A proposta da noção de interpretação como o ato de dotar de sentido a obra é libertária no sentido de que a interpretação seria o julgamento daquele objeto por parte do espectador, que tem como parâmetros sua própria intuição e intelecto, e não a missão de entender o que a obra significa ou o que quer dizer. A idéia de que a obra tem que ser entendida ou interpretada leva muitas vezes a esse descontentamento diante de certas obras de arte contemporânea onde o espectador se vê frustrado diante dessa “suposta missão”. Para concluir, sugiro que é possível aprender a ver arte sem deixar de lado a subjetividade e o prazer da fruição que a obra pode ou não provocar no espectador.

¹⁰¹ SONTAG Contra a interpretação. In: *Contra a interpretação*, p. 13-14.



CAPÍTULO VI

O JOGO DO DIÁLOGO

Exercícios de Leitura com Waltercio Caldas

Nos capítulos anteriores falamos sobre o universo do sentir e da percepção; a singularidade de cada percepção, de cada olhar do espectador sobre a obra; as diferentes atitudes e olhares que o espectador pode ter no jogo com a obra e, também, sobre as teorias de Barthes a respeito da relação entre autor, espectador e obra, e o pensamento de Arnheim acerca da intuição e do intelecto na apreensão da obra. Falamos ainda do pensamento de Umberto Eco sobre interpretação, superinterpretação e a “intenção da obra”¹⁰² e da interpretação da obra de arte segundo a análise de Martine Joly. Neste capítulo apresento minhas leituras de algumas obras de Waltercio Caldas. É importante ressaltar que adoto uma vertente predominantemente poética e lírica, e não uma vertente exclusivamente formalista e histórica, ou hermenêutica. Em algumas obras não havia nenhum conhecimento anterior referente à produção da mesma, sendo assim, busquei uma relação mais descompromissada onde priorizei o prazer do jogo e o livre uso da obra, limitada apenas pelas minhas próprias percepções e conhecimento.

Ao ler *O que vemos o que nos olha* (*op.cit.*), os textos de Didi-Huberman me inspiraram um novo olhar sobre determinadas obras de Waltercio Caldas, aquelas onde o vazio e a ausência são elementos presentes. Quando olho novamente, por exemplo, a obra *Vidro, álcool*, não mais vejo a escultura. Percebo a insistência dos vazios que propõem um jogo de contradição entre o cheio e o vazio, ausência e presença. O espaço é colocado visualmente ao espectador. E quando permaneço um pouco mais diante da obra, sou surpreendida por um objeto que ironicamente se revela através do “nada”. O álcool e o vidro são materiais que lidam com a transparência ou ainda com uma ausência.

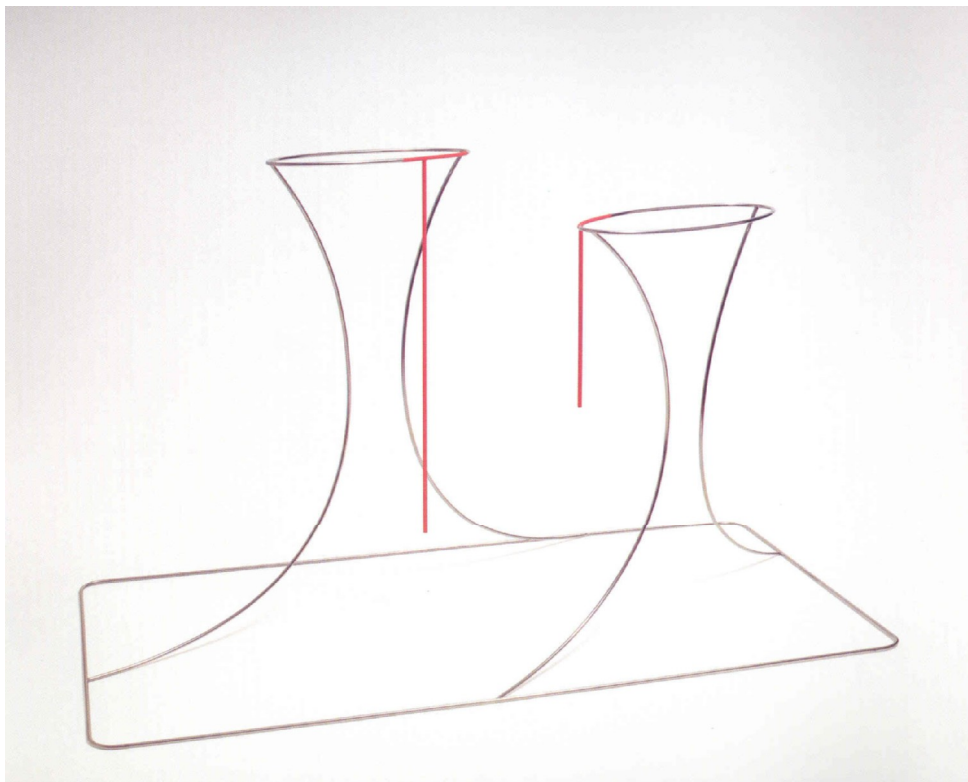
¹⁰² Optei por manter a expressão utilizada pelo autor: “intenção da obra”. Essa expressão aparece também nas citações do autor.



Vidro, ácool | 1994

Em um movimento paradoxal, a imagem que inquieta o meu olhar, existe na tensão entre os opostos: ausência/presença, vazio/cheio, transparência/opacidade. O objeto incorpora o espaço, no qual está inserido, como elemento de sua própria existência, ou seja, o “ar” não está somente em volta do objeto, faz parte da obra, circula, envolve, trespassa a obra. Instaura-se um campo onde esses opostos estão interligados, se aproximam e se distanciam tecendo relações entre eles (os elementos da obra) e destes com o espectador.

Essas instâncias estão presentes internamente na obra (intencionalidade da obra) e o choque produzido por elas só encontra eco no espectador. Waltercio cria obras que podem ser atravessadas pelo olhar, com vários graus de transparência. Em minha leitura do a obra de sentido, aceito seu convite, jogo, me deixo render pelo objeto, vejo beleza, poesia e leveza no “nada” que a obra me oferta. As palavras do autor ecoam em mim: “Quando escrevo ‘escultura’ o que quero realmente dizer é ‘o ar’. Quando escrevo ‘o ar’ o que quero dizer é ‘corpo’. Quando escrevo ‘a pele’ o que quero dizer é ‘presença’ ”¹⁰³. Meu olhar circula a obra, penetra, adentra a matéria rarefeita dos objetos. A obra se confunde, torna-se o próprio ar, são “instantes escultóricos”¹⁰⁴, objetos que convidam o olhar a percorrê-los por entre os vazios que os atravessam. O espaço é incorporado pela obra e reconstruído pela percepção do espectador.



Dois laranjas | 1998

¹⁰³ LIMA, Felipe Scovino Gomes. Waltercio Caldas em Escultura para o Rio - um convite para descobrir. *Revista de Arte*, Curitiba, set. 2001.

¹⁰⁴ FARIAS, Agnaldo. *A Consciência do Intervalo*. Disponível em: <http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/paises/ppbr.htm> - Acesso em: 12/12/05.

Suporte para a invisível presença da ausência, na obra de Waltercio é secundário aquilo que caracteriza a escultura, ou seja, matéria, forma e escala. Quando ele diz escultura, quer dizer o ar. Waltercio transcende o ato escultórico. Sua unidade de trabalho é outra, se localiza em outro lugar, entre a materialidade e o imaterial. É o vazio, a ausência, esse “entre” as coisas... E é nesse mesmo lugar que o espectador vai criar suas redes de relação com a obra. A produção artística de Waltercio Caldas existe no espaço e no tempo como um desafio ou convite ao espectador. Existindo pelo paradoxo de oposições, assumindo múltiplas faces, revelando-se e ocultando-se a cada lance, buscando novos equilíbrios e oferecendo múltiplas possibilidades. Suas esculturas, objetos e instalações convidam a uma reflexão silenciosa onde a obra exige o jogo íntimo da apreensão de cada indivíduo.



Rodin/Brancusi | 1997



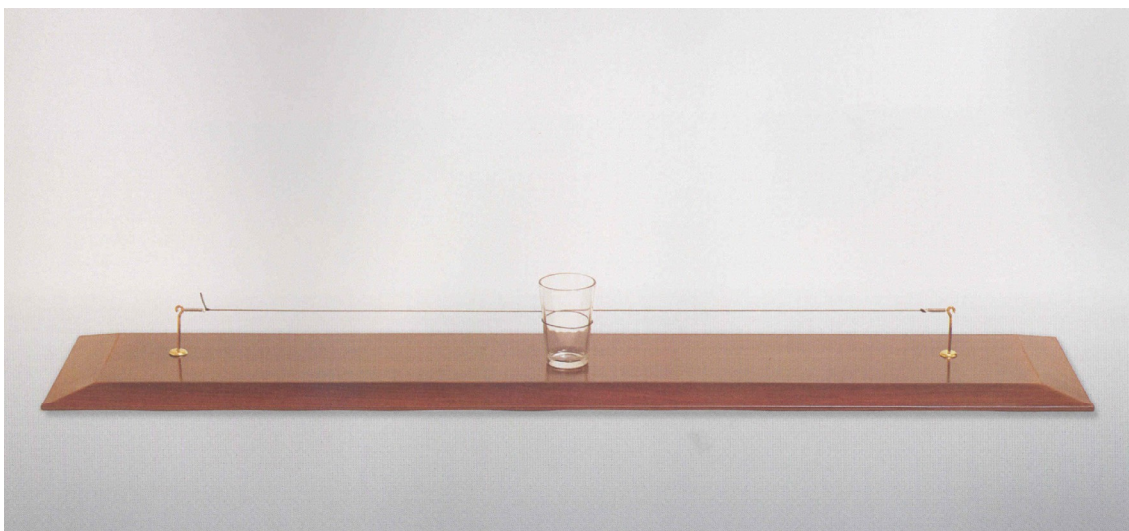
Duplo sem título | 1989

A obra existe no mundo enquanto objeto. Uma escultura pode ser apenas vidro ou metal, e o corpo percebe esse objeto em conformidade com o estímulo, ou seja, percebe o vidro e o metal, mas a interpretação não se restringe a sensação e uma escultura não é apenas o material do qual é feita, ela carrega também a significação que damos a ela.

Entendo que Caldas busca novas formas de expressão e procura articular ao seu trabalho tanto a percepção e sensorialidade do seu espectador quanto seu intelecto. Com suas esculturas, instalações ou objetos, o artista promove uma ruptura com o conceito tradicional de escultura¹⁰⁵ que pressupõe um monumento,

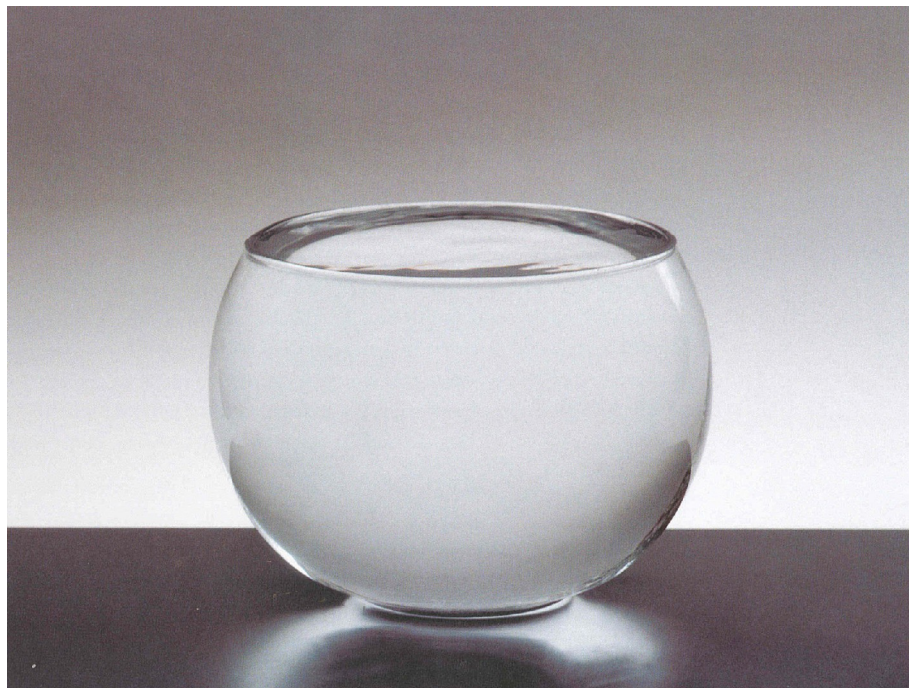
¹⁰⁵ O conceito tradicional de escultura se refere à técnica de dar forma à matéria entalhando a madeira, modelando o barro, esculpindo o mármore ou a pedra, fundindo o metal, a fim de apresentar em relevos ou em três dimensões estátuas, figuras ou formas abstratas. A obra assim realizada se constitui uma estrutura em geral estática, integrada no espaço.

verticalidade, marco, fixação a um local. Nega o princípio da escultura que supõe volume sólido, permanente e imutável. Há também um rompimento com o próprio material da escultura. No lugar do bronze e da pedra nobre, Caldas usa o ferro, aço, vidro, plástico e outros materiais industrializados passando a explorar outras possibilidades com esses materiais. Nesse sentido a obra de Waltercio Caldas é mediadora de novos hábitos perceptivos porque rompe com esses conceitos pré-estabelecidos. O artista consegue êxito em suas propostas, a partir do momento que apresenta algo que seduz e joga com os sentidos e a percepção do seu espectador obtendo como resultado sua atenção e interesse. A arte de Waltercio Caldas chama a atenção justamente por causa de um estranhamento. Desse jogo entre a leveza e o peso, o equilíbrio e o desequilíbrio, o efêmero e o frágil contrapondo-se com o resistente e o durável, pode-se dizer que, entre os artistas plásticos, existem aqueles cujo trabalho não é necessariamente produtor de mensagem, mas é certamente produtor de sentido. Experiências artísticas dessa natureza geram um aumento qualitativo no horizonte de expectativas dos espectadores diante de uma obra de arte – admiração, choque, entusiasmo, curiosidade, dúvida, espanto, frustração, etc. E se não há entendimento a obra falha como proposta? Sugiro que não, ela ainda existe como possibilidade, pois existem diversos olhares, em tempos, espaços e contextos diferentes. E a obra está sempre aberta ao diálogo. Além disso, a experiência pode ser considerada legítima e válida como contato com a obra.



Ultramar | 1983

Muitas vezes uma obra de arte me provoca uma sensação tão única, singular e poética que sou obrigada, mesmo após estudos, explicações ou conhecimento a apenas observá-la com uma feliz admiração. E simplesmente resumir a interpretação a um estado de encantamento. Esse também pode ser um dos patamares de compreensão e sensibilidade com uma obra de arte, ela chegar a nos tocar tão profundamente de modo a ultrapassar as fronteiras da linguagem verbal e reduzir-nos a uma mera exclamação de gozo visual. É deixar-nos transcender. E nessa minha experiência com as obras de Caldas chego à conclusão de que o texto de Didi-Huberman, assim como o depoimento do artista, não me levaram a um caminho oposto do meu primeiro jogo com a obra, ao contrário, todo conhecimento que obtive me remeteu novamente à obra. Talvez a única utilidade desse tipo de informação, (teórica e crítica sobre o objeto ou sobre o autor), seja o fato de que às vezes fornece um ponto de partida para a interpretação, uma orientação ou idéia, em torno daquilo que as percepções do espectador sobre a obra podem reunir. Na minha leitura a expectativa se revela mais uma vez e o meu olhar inquieto e pensante, vira e revira a obra até o momento em que ela me abre, eu a olho e ela me olha, adentro a cisão e a obra torna-se plena de sentido.



Aquário completamente cheio | 1981

Uma obra a ser fruída quer dizer também uma situação determinada no tempo e no espaço. “O espectador entra no espaço interno da obra e lhe é apresentado um conjunto de condições em vez de um objeto acabado”¹⁰⁶. É a rede de relações. O artista leva o espectador a sentir, intuir, interpretar, criando condições para a interpretação e a atuação do espectador que age na construção dessa rede de relações. A experiência sensível é um procedimento no qual o espectador faz e atua sem saber previamente o que se deve fazer e como fazer, é uma experiência de descobrimento onde o caminho e a forma de atuação é inventada aos poucos no decorrer mesmo da fruição. O espectador cria diversos modos próprios de abordagem da obra de arte. Mas, cada obra tem sua intencionalidade, como já mencionado por Eco. Cada obra solicita um tipo de percepção, de reação, de recepção do espectador. Diante de um trabalho ou de outro as recepções e as percepções vão ser diferentes. Quando o artista faz uma performance, por exemplo, ele solicita do público algo diferente de uma pintura ou de um objeto. Cada prática artística tem sua especificidade, cada obra solicita um tipo de percepção/recepção do seu espectador. Existem artistas que querem perturbar o público, outros querem agradá-lo, chocá-lo, desaliená-lo, diverti-lo. Cada artista tem sua intenção, seu objetivo e cada obra têm sua intencionalidade. Mas o espectador vai, sempre, em uma situação ou outra, usar a percepção para tecer sua compreensão a partir do sentir, das sensações, do seu intelecto e do seu conhecimento, dotando a obra de sentido conforme suas vivências, memórias, afetos, juízos pessoais e tudo aquilo que faz parte de sua individualidade. No objeto de arte surge, para cada espectador, um novo objeto, de acordo com as experiências receptivas de cada um.

¹⁰⁶ HUCHET. A instalação em situação. In: *Arte & Ensaios*, p. 68.



O jardim instantâneo | 1989

Quando Waltercio Caldas oferece ao público a obra *O jardim instantâneo* é diferente do que ele propõe em seus livros-objeto, por exemplo. As formas e cores dessa obra conduzem a um estado imediato de sinestesia, o espectador se sente impelido a vivenciar sensações ópticas e táteis. No processo de fruição, percebo a obra e seu universo inusitado, os quais convocam o espectador a penetrar em seu território. A obra promete uma nova experiência se entramos no mundo dela. Nesse jogo não há um objetivo final, e também não sinto que seja prioridade falar sobre o sentido que dou a essa obra. Sinto que ao tentar verbalizar essa percepção, não consigo articular “a primeira emoção” a ela. “Só depois, já afastado, de novo distanciando, poderei restituir às palavras a memória desse encontro. E estas, incorporando o sentido da experiência, já não serão as mesmas”¹⁰⁷. Quais palavras seriam equivalentes a forte sensação que sinto ao olhar as belas cores desse jardim? Como posso interpretá-lo a partir das palavras? Como escrever, ler ou falar sobre ele? Como transportar o visual para o verbal sem perda substancial? Mas, entre o mundo tangível dos sentidos e o mundo intangível das intuições, só posso recorrer às palavras.

¹⁰⁷ DUARTE. *Waltercio Caldas*, p. 8.

As cores de *O jardim instantâneo* extravasam os limites em que o artista as encerrou. Quentes e pulsantes, em contraponto com o verde do parque, criam uma ambiência que convida seu espectador. No limite, inquieta: ao mesmo tempo que seduz, encoraja e provoca, também detém, incita à vigilância. Tanto o vermelho quanto o amarelo me remetem a alerta, aviso, o que pode parecer contraditório, pois ao invés de proibir, a obra me convida, e quando considero esse convite, o jogo diz respeito à transgressão desses avisos, uma entrega ao desconhecido. No centro dessa ambiência outro objeto se impõe: as escadas que levam a nenhum lugar. Ou levam? Elo das idas e vindas entre a obra e o espectador, um movimento infinito. O simbolismo da ascensão está presente, remete a subida, progresso, uma ligação entre o céu e a terra, entre o espectador e a obra. A poética sutil do artista se revela até no título da obra. A palavra jardim nos conduz a uma ambiência imaginária de cores e beleza e, com poucos elementos – como é sua característica –, Caldas nos oferece num instante rápido e instantâneo um belo jardim de possibilidades.

Qual seria a intenção de Caldas ao propor tal obra? Meu ponto de partida é a própria obra, pois não tenho conhecimento do que inspirou o artista ou qual é a sua proposta nesse caso específico. Jogo a partir das minhas próprias referências, criando para a obra uma linguagem que pode servir para revelá-la, ou não. Crio sentidos a partir de outras fontes, e só posso confiar no meu próprio senso do que é certo ou errado nesse diálogo com a obra. Penso que essa obra solicita do seu espectador uma ação contemplativa, mas também uma ação corporal e direta com possibilidades táteis e cinestésicas. *O jardim instantâneo* não se caracteriza apenas pela contemplatividade, não se limita a isso, é algo que solicita permanentemente uma troca com o espectador. É um desvendar da obra pelo espectador que através do seu comportamento estabelece relações perceptivas. Com *O jardim instantâneo* Caldas propõe a incorporação do entorno ao espaço da obra e ao espaço produzido por ela e pelo espectador. Subvertendo a lógica da cadeia de transmissão sugerida por Umberto Eco (transmissor-mensagem-receptor¹⁰⁸), o artista favorece a ação

¹⁰⁸ De acordo com Umberto Eco, o processo de emissão e recepção da mensagem acontece da seguinte forma: “a cadeia comunicativa pressupõe uma Fonte (ou Emissor) que, por meio de um transmissor, emite um Sinal através de um Canal. No fim do Canal, o Sinal, através de um Receptor, é transformado em Mensagem para uso do destinatário. Essa cadeia normal de comunicação prevê obviamente a presença de um Ruído ao longo do Canal de modo que a Mensagem deve ser redundada para que a informação seja transmitida de modo

do espectador como transmissor de sua própria mensagem, porque mistura obra e espectador num mesmo espaço, tempo e lugar. Com essa proposta, o artista coloca o espectador como elemento da própria obra. Aqui o ato do artista denota algumas semelhanças com o que ocorre nos *Environments*, como a caracterização cenográfica e o favorecimento da participação do espectador em um jogo no qual ele usa toda sua percepção em uma relação prazerosa e sensual com a obra.

É um jogo instituidor de lugar, que envolve o corpo, prioritariamente. [...] Muitas vezes, quem critica a arte contemporânea não entende isso. O corpo, preso e embutido na espessura de si mesmo, é espesso por encarnar a instância e o lugar de contato de um interior sempre mais problemático e de um horizonte amplo e infinito. Talvez as pulsões estejam fora e as razões ou configurações culturais dentro.¹⁰⁹

Com essa proposição o espectador é solicitado, convidado a interagir com o objeto artístico. Isso significa que o espectador terá que se valer de alguns recursos sensoriais e perceptivos para realizar seu jogo com essa obra. Portanto, *O jardim instantâneo* está aberto a leituras e prazeres diversos, não será apenas contemplado, mas construído pelo espectador a partir da sua percepção, do seu sentir, do seu corpo, e também do seu intelecto. Essa idéia da ação do espectador na construção da obra remete ao conceito de “Obra Aberta”. A obra apresenta-se inacabada, “aberta” a intervenção do seu intérprete.

Nesse contexto faria sentido apenas observar “a uma distância segura” *O jardim instantâneo*? Apenas contemplá-lo? Nessa situação a obra seria uma carcaça vazia, um corpo sem alma cuja vida foi retirada. Poderíamos falar em esvaziamento de sentido, pois não houve continuidade na intencionalidade da obra. Interpreto a proposta dessa obra como uma interação do espectador com o objeto de arte, o indivíduo agindo livremente sobre a obra, o livre uso da obra, como defendido por Barthes. A relação de autor como transmissor, obra como mensagem

claro. Mas o outro elemento fundamental dessa cadeia é a existência de um Código, comum tanto a Fonte quanto ao Destinatário. Um código é um sistema de possibilidades prefixadas e só com base no código estamos aptos a determinar se os elementos da mensagem são intencionais (desejados pela Fonte) ou consequência do Ruído”. In: ECO. *Viagem na irrealidade cotidiana*, p. 168-169.

¹⁰⁹ HUCHET. O friso do Inconsciente: jaculações contemporâneas. In: *Sobre arte e psicanálise*, p. 131.

e espectador como receptor é quebrada a partir do momento em que o espectador dá vida e sentido à obra de arte ao “jogá-la” e interpretá-la de acordo com a sua própria visão de mundo. *O jardim instantâneo* é barthesiano por excelência porque decreta a morte do seu autor e restitui o lugar do espectador como parte essencial da sua existência. Nesse jogo o espectador sente, percebe, pensa a obra e se torna parte da mesma.

Outra obra de Waltercio Caldas que também se caracteriza por esse princípio de criação de uma ambiência é *Escultura para o Rio*. A obra se constitui em dois “caules”, ligeiramente inclinados, feitos em pedra e concreto, com dimensão de 1000 x 1000 x 600 cm e que são a continuação do calçamento da Avenida Beira-Mar no centro da cidade do Rio de Janeiro.



Escultura para o Rio | 1996

No processo de fruição, percebo um apelo visual que solicita o espectador a permanecer por mais tempo que o habitual na fruição do objeto artístico. É diferente das imagens que vemos no nosso cotidiano que já não têm mais esse poder de sedução, porque foram tão assimiladas pelo nosso sistema perceptivo que não têm mais a condição de despertar a nossa atenção. Vemos as pedras portuguesas do calçamento todos os dias, aquilo já não nos desperta, não nos solicita, mas no momento em que a arte entra em cena e o artista faz com que o chão se rodopie em direção ao céu, essa imagem cria relevo, se desprende do cotidiano e impregna nossa retina e nossa percepção. Aquilo nos atrai, nos intriga, nisso reside o poder de desalienação e atração que o objeto de arte exerce sobre nós, espectadores.

Essa obra é, a meu ver, mais do que “escultura” como o próprio artista a batizou. Ela é também “ambiência”, pois cria um novo ambiente dentro do ambiente urbano, onde espectador e obra co-existem num dado espaço, num dado momento. Situada em um encontro de ruas, a obra acaba por criar um “lugar”, institui, estabelece outro lugar, demarcando um território de sentidos ao erigir duas hastes que usam a calçada da cidade. As formas atraem, brincam com os sentidos do seu espectador e nessa relação com o sujeito as duas hastes se completam. As diferentes posições do olhar do espectador proporcionam diferentes percepções da mesma imagem; ela se torna múltipla. Renova-se e transforma-se a cada novo olhar do espectador, conforme a posição do sujeito no espaço. Múltiplos olhares, imagens e interpretações.

O jardim instantâneo e *Escultura para o Rio* solicitam de seu espectador atitudes diferentes do que obras como *Tube de ferro*, *copo de leite* ou *O livro Velázquez*. Como já mencionei anteriormente, cada obra solicita uma ação/recepção do seu público, e cada obra tem sua intencionalidade.



Tubo de ferro, copo de leite | 1978

A obra *Tubo de ferro, copo de leite* causa-me uma sensação de estranheza. As palavras fogem, ou melhor, não sei explicar o que de fato me intriga o olhar. É o inesperado, algo se impõe e requer minha atenção. Ao mesmo tempo a obra também me atrai. Inusitado paradoxo de estranhamento e sedução que termina em suspensão. Nesse jogo também não há término, a obra me frustra, e essa frustração residiria na desorientação causada pela estranheza da obra. Vejo o copo, o leite, o tubo de ferro, um furo circular no fundo do tubo... Reconheço esses elementos, mas não faço a conexão entre eles. Aqui convém recuperar um apontamento de Mora acerca da apreensão do mundo que nos cerca, onde aponto as idéias desse autor como uma maneira da abordar as obras de arte contemporâneas. Mora afirma que:

Nosso cérebro maneja idéias e, quanto mais claras forem essas idéias, maior é a clareza na classificação dos nossos perceptos e no processo de pensar sobre o que vemos e seus significados. Nosso pensamento torna-se lento e trabalha com dificuldade quando se trata de conceitos que rompem a classificação aprendida anteriormente. ¹¹⁰

¹¹⁰ MORA. *Continuum: como funciona o cérebro?*, p. 24.

Nesse sentido, como pensar essa obra de Waltercio Caldas? O artista rompe com conceitos pré-estabelecidos ao criar relações inusitadas e estranhas entre objetos e materiais que no cotidiano ocupariam outros lugares. A ruptura da expectativa é um procedimento buscado pelo artista e um dos elementos de sua produção, pois sua obra surpreende e, por isso mesmo, é mais (ou menos) aceita pelo espectador. A obra desorienta o meu olhar, mas sempre me convida. Interpreto essa proposta do artista como uma atitude oposta à da obra *O jardim instantâneo*, isto é, algo que não requer uma participação direta do espectador ou apenas uma ação contemplativa e sensitiva, mas uma fruição mais voltada para o pensamento crítico, para o intelecto. Nessa obra a ação está mais voltada para uma junção entre a sensação e o pensamento reflexivo, se mostrando mais como um enigma para o olhar do que um convite. Essas observações me remetem a outro texto de Didi-Huberman “O interminável limiar do olhar”¹¹¹, em que o autor faz algumas analogias usando a “porta” como elemento. Ele nos diz que:

Pois essa porta permanece diante de nós para que não atravessemos seu limiar, ou melhor, para que tenhamos atravessá-lo, para que a decisão de fazê-lo seja sempre diferida. E nessa *différance* se mantém - se suspende - todo o nosso olhar, entre o desejo de passar, de atingir o alvo, e o *luto* interminável, como que interminavelmente antecipado, de jamais ter podido atingir o alvo. Permanecemos à orla [...] Nessa situação somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientado diante de cada porta, diante de cada signo da orientação. Estamos de fato *entre um diante e um dentro*. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos.¹¹²

Tubo de ferro, copo de leite é como uma porta fechada diante de mim, mas tenho a chave, ou seja, tenho os elementos da obra que me são signos de orientação para o jogo, mas não sei como manejá-los para que essa abertura aconteça.

¹¹¹ DIDI-HUBERMAN. O Interminável limiar do olhar. In:_____. *O que vemos o que nos olha*.

¹¹² DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 232-234.

O acesso do desejo a seu objeto, o acesso do olhar à “sua” coisa enfim desvelada - permanecerá virtual e, num certo sentido, interdita. Pois é preciso primeiro o *tempo* para recompor todas as correspondências das chaves às fechaduras, e é fácil imaginar o aspecto propriamente labiríntico, infinito, de tal trabalho. ¹¹³

Ainda nesse mesmo texto o autor comenta o penúltimo capítulo de Kafka em *O processo*¹¹⁴, cujo relato transponho para a relação entre o espectador e a obra e compreendo que na verdade a porta já está aberta e que eu não consigo entrar, e mais ainda, que ninguém além de mim pode entrar porque nesse jogo apenas dois jogam. A obra me convida e me repele. *Tabo de ferro, copo de leite* e outras obras permanecem ainda fechadas para mim, mas eu aspiro ver.

Anteriormente propus o papel do autor como mediador de sensações, um facilitador de experiências sensíveis e racionais, afirmando que o espectador não é depositário das intenções do autor e sim co-produtor da obra. Nesse sentido percebo que Waltercio Caldas se aproxima do papel fundador de Marcel Duchamp ao propor obras como *Tabo de ferro, copo de leite; A emoção estética; Convite ao raciocínio*, dentre outras, onde o artista estabelece outras relações entre os elementos dessas obras e o espectador, buscando um novo olhar, uma nova percepção para esses objetos. Ao deslocar um objeto de seu ambiente natural e incorporá-lo a uma idéia – que é a obra –, Caldas reforça o gesto duchampiano de deslocar um objeto de seu lugar convencional, propiciando outras interpretações sobre ele. Esse ato está também relacionado ao que Arnheim diz sobre as imagens do cotidiano onde muitas vezes a percepção ocorre abaixo do nível da consciência por não solicitar de outra forma o olhar do espectador. As imagens do cotidiano já não nos despertam o interesse ou a motivação do continuar observando ou indagar o seu sentido. Mas, não se trata apenas de deslocar um objeto qualquer, situando-o fora de seu cotidiano, trata-se, também, da realização de uma pesquisa que leva a descoberta de um objeto adequado e eficaz no jogo proposto pelo artista. Uma vez encontrado, esse objeto junta-se a uma proposta estética e adquire a condição de elemento de uma obra de arte. Nesse contexto determinadas produções de Caldas

¹¹³ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 236.

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN. *O que vemos o que nos olha*, p. 237-238.

se aproximam de Duchamp nessa relação da arte e do cotidiano. Quando Marcel Duchamp pega um simples urinol, coloca-o dentro da galeria e o intitula *A fonte*, ele arranca nosso olhar do ostracismo e solicita um novo olhar sobre esse objeto, assim como também o faz Waltercio Caldas. O próprio termo “obra de arte” se torna obsoleto no caso de certos trabalhos de Caldas. Ultrapassado, esse termo reduz a obra a um objeto artístico único, acabado, fechado e esteticamente aceito. Quando, na verdade, o artista questiona o que é um objeto de arte¹¹⁵, lançando-se a experimentações e novas propostas em torno dessa questão. As obras de Waltercio Caldas expandem o campo do olhar, propondo uma revisão dos valores estéticos convencionais. “Os limites aqui explorados seriam o de fazer aparecer arte onde menos se espera”¹¹⁶.

É possível estabelecer diversas aproximações entre a produção de Caldas e Duchamp, mas, ao mesmo tempo, Waltercio Caldas se distancia de Duchamp, pois o objeto proposto pelo artista é colocado (de forma consciente) como um “objeto de arte” e não “antiarte”. Podemos fazer aproximações com relação ao uso de objetos do cotidiano e a forte ironia presente em ambas as produções artísticas, mas segundo o crítico de arte Tadeu Chiarelli, Caldas também se distancia de Duchamp no sentido de superação dos questionamentos desse artista. Obviamente, não caberia aqui discutir todas as implicações que essas aproximações e distanciamentos provocam. Movida por minha leitura pessoal, pretendi ressaltar essa proximidade que percebi em ambas as produções artísticas.

Há outras obras de Caldas que também se caracterizam por esse jogo com elementos do cotidiano, como, por exemplo, *Como funciona a máquina fotográfica?* e *Dado no gelo*.

¹¹⁵ “Segundo Duchamp a pergunta não seria ‘o que é arte’ e sim ‘quando é arte’, propondo o questionamento não apenas do objeto de arte, mas também do público, da instituição e demais esferas que constituem o universo da ‘Arte’”. Comentário feito no seminário conduzido pela Prof. Dr^a. Sandra Abdo durante suas aulas da disciplina “Arte e Ontologia: Arte, verdade e interpretação”, na Fafich/UFMG, em 2003.

¹¹⁶ DUARTE. *Waltercio Caldas*, p. 117.



Dado no gelo | 1976

São obras em que o artista apropria-se de elementos comuns e potencializa tanto os estímulos sensoriais e perceptivos quanto o pensamento crítico e intelectual do seu espectador. Uma experiência muitas vezes inédita para o espectador, acostumado a sentir e relacionar-se com esses elementos de forma tradicional. Na obra de Waltercio Caldas há:

A reconstrução do prazer de olhar, por isso mesmo, pela integração do silêncio e pela forma enigmática. E, enfim, o enigma se desfaz, apresentado-se desse modo porque lança o observador a extremos: ou estamos diante daquilo que sempre vemos, e é como se o víssemos pela primeira vez, ou diante de algo que realmente nunca havíamos visto.¹¹⁷

¹¹⁷ DUARTE. *Waltercio Caldas*, p. 85.

Esse jogo acarreta interpretações diversas, uma multiplicidade de possibilidades e significações, o que me remete novamente a pensar em uma espécie de “jogo aberto”, cujo fio condutor é a intencionalidade da obra aliada à expectativa do espectador. Determinadas obras de Caldas evidenciam seu caráter inovador na medida em que proporcionam outras experiências ao espectador além da visual, pois solicitam também o seu intelecto.

Quando Caldas coloca um dado no gelo, inverte a cor do algodão, etc., ele utiliza procedimentos de descontextualização.

O jogo com o contexto pode ser uma maneira de burlar a expectativa do espectador surpreendendo-o, chocando-o ou divertindo-o. Colocar uma roda de bicicleta em um museu e erigi-la à categoria de “obra de arte”, promover a “imagem” de um político com os mesmos instrumentos usados para lançar um novo detergente, colocar personagens “nobres” em situações “burguesas”, todos são procedimentos de descontextualização familiares para nós e que deslocam o sentido de um campo a outro, brincando com o nosso saber e nossas expectativas.¹¹⁸



Algodão Negativo | 1982

¹¹⁸ JOLY. *Introdução à análise da imagem*, p. 63.

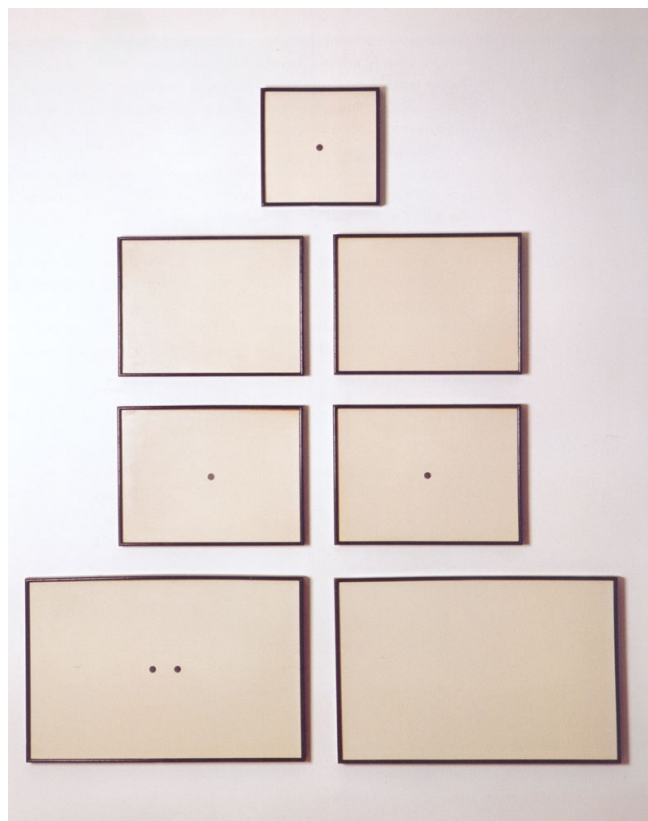
Caldas promove esse deslocamento em determinadas obras, onde o sentido circula entre um campo e outro, a obra joga com o saber implícito do seu espectador de cuja mente é solicitado, também, um trabalho de associações. Cabe a cada espectador dotar de sentido essa proposta oferecida à nossa atenção e à nossa emoção. Caldas privilegia o olhar perspicaz que aprecia e analisa. Como artista, coloca as coisas do modo mais claro possível segundo suas intenções. Cabe ao leitor descobrir as suas próprias.



Como funciona a máquina fotográfica? | 1977

Para refletir um pouco mais sobre a interpretação de um espectador leigo (sem formação específica sobre arte em geral) e uma das perguntas do início desta dissertação: “A obra de arte contemporânea frustra seu espectador?”, apresento três obras: *Pontos*, *Espelho com Luz* e *Matisse, talco*.

A obra *Pontos* constitui-se de uma série de sete quadros, de três tamanhos diferentes, dispostos de forma harmônica, três deles contendo um ponto no centro do quadro, outro contendo dois pontos também centralizados e três quadros vazios. Arnheim comenta que “não se percebe nenhum objeto como único ou isolado. Ver algo implica em determinar-lhe um lugar no todo: uma localização no espaço, uma posição na escala de tamanho, claridade ou distância”¹¹⁹. Portanto, ver é uma interação de tensões, é a reorganização dessas tensões que co-habitam no mesmo espaço e tempo. Diante disso, penso que o trabalho de Waltercio Caldas é uma tensão constante entre opostos, que o olhar do espectador luta para reorganizar e dar-lhe sentido.



Pontos | 1976

¹¹⁹ ARNHEIM. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, p. 19.

De acordo com o crítico de arte Ronaldo Brito a obra *Pontos* explora a temática sobre o que transforma um objeto em objeto de arte¹²⁰. Continuando no raciocínio proposto por Brito, “o que é um ponto?”, de uma forma simplificada posso dizer que é o resultado do primeiro contato de um material qualquer (lápis, crayon, pincel com tinta, etc.) com uma superfície qualquer (tela, papel, etc.). O ponto dessa forma é o primeiro ato, o mínimo, o início. Nesse sentido Caldas trabalha com o mínimo possível, extraindo como resultado o máximo possível. Com esse mínimo consegue saturar o olhar do seu espectador, sua reflexão, tencionar ao máximo sua percepção.

Diante da obra *Pontos* sinto um desconforto e uma curiosidade que se estabelecem de imediato. Sinto necessidade de torná-lo significativo, estabelecer conexões de sentido entre as partes que compõem o todo. A obra solicita esforços de análise.

Deve se reservar muita atenção à questão da “proporção” entre a nossa percepção e as visualidades artísticas contemporâneas. De certa maneira, à primeira vista, muitos dispositivos artísticos contemporâneos nos deixam sem saber que tipo de semelhança ou dessemelhança eles veiculam. [...] Aqui, uma vez a questão transportada para o campo da arte, está em jogo à questão de saber ao quê a arte contemporânea procede: a estranhamentos do familiar; a uma certa volta hermenêutica sobre sua própria história; a um trabalho de metamemória [Aqui o autor se refere a obra *O Livro-Velázquez*]; ao trabalho de produção de cenários relacionais tentando recriar diálogos intra-sociais; a confirmações ou perturbações da fé perceptiva etc.? ¹²¹

Em minha leitura da obra *Pontos* percebo a insistência do número 3, percebo a disposição dos quadros que lembra vagamente um triângulo. Lembro que o número 3 exprime o intelectual e o espiritual, e por coincidência é o que julgo ver na obra de Caldas, ou seja, a constante luta entre os opostos. Inicialmente não fiz nenhuma relação com o que propõe Brito. Penso no espectador leigo, pois não é o “Belo” que se apresenta, embora o olhar o busque. A obra não é mais o “Belo”, e

¹²⁰ BRITO. *Waltercio Caldas Jr. Aparelhos*.

¹²¹ HUCHET. O friso do Inconsciente: jaculações contemporâneas. In: *Sobre arte e psicanálise*, p. 134.

esse conceito não parece suficiente para uma aproximação com a obra. A idéia de Belo, aqui, remete à concepção que o senso comum possui do que uma obra de arte deve ser: uma imagem bela, um mundo idealizado. Vítima de um engodo, o espectador se vê diante de algo que brinca com sua intuição e sua razão. Busca uma ordem significativa, mas frustrado recorre a idéia de enigma, se lança ao jogo, buscando adentrar nessa obra que não se rende ao primeiro olhar.

A negação desse exterior, motor de seu esclarecimento, quanto mais acelera a realização de sua autonomia, paradoxalmente, mais apresenta, a forma como enigma para o olhar. E esta se entrega como enigma porque conserva a esperança da permanência de inteligência poética naquele que a observa. A forma não realiza nenhum milagre nesse encontro, e a comunhão com a obra não será metáfora da incorporação do Corpo Divino no ritual religioso. Não pede esforço de fé nem revelação. Sua fruição exige um processo que se apresenta como desafio, em contraste com a entrega fácil das coisas no universo da sociedade de consumo. Então, o apelo à cultura não se faz pelo contrabando de idéias nem pela alfândega dos bancos de informações e referências, tão cara aos acadêmicos da arte contemporânea, mas no convite para que, junto à percepção, venha a exigência de uma construção no pensamento. Descobre-se que o enigma não está ali como esfinge a ser decifrada: é o estado de arte do trabalho. Sua forma não mascara, não esconde, é apenas índice de estranheza. Esse momento de identidade construída do sujeito da fruição com a obra é o centro do acontecimento poético: fusão necessária do sujeito perceptivo com o sujeito reflexivo.¹²²

A sensação e a percepção estão em cena, e o espectador imagina, intui, aposta, joga. Penso no espectador leigo, que possuiria uma expectativa mais tradicional no que tange à obra de arte, uma conduta mais próxima àquelas três atitudes descritas anteriormente por Martine Joly. Esse espectador faria conexões entre a obra *Pontos* e as questões ligadas ao que transforma um objeto em objeto de arte, ou sobre o conceito de arte, ou, ainda, sobre as relações entre arte, artista e instituição? Certamente, quando esse espectador hipotético, com essa expectativa

¹²² DUARTE. *Waltercio Caldas*, p. 80.

de jogo, se defronta com determinadas propostas de Waltercio Caldas, há um choque entre a expectativa do espectador e a intencionalidade da obra. Mas, suas interpretações movidas por juízos pessoais ou imaginação não seriam válidas e legítimas?

As conseqüências ontológicas do sistema da obra de Waltercio Caldas e sua visão da modernidade nos abrem um caminho mais amplo. Os significados não se entregam de uma só vez por inteiro. Nem os significados, capazes de ser compreendidos pelo historiador, são qualitativamente diferentes dos significados entendidos pelo leigo. Sem dúvida, o especialista terá muito mais informação. Mas, quem pode afirmar que no ignorante não haverá mais imaginação? ¹²³

Voltando à pergunta anterior: a obra de arte contemporânea frustra seu espectador? Sugiro que sim, muitas vezes e por diversos motivos. Algumas vezes o próprio espectador não se propõe a um jogo com a obra e insiste em atingir seu “significado oculto”. Outras vezes algumas obras necessitam de determinados comportamentos e/ou conhecimentos prévios, ou não conseguem sair delas mesmas, outras são excessivamente herméticas. O comentário do Prof. Dr. Stéphane Huchet, que dá como exemplo as Instalações, nos permite refletir sobre isso:

Com efeito, toda Instalação almeja alçar-se ao nível do símbolo. Pode consegui-lo numa forma laica de epifania —, mas pode também se manter letal, achatado, sem relevo, de-pressivo, por não ter conseguido alcançar no observador um estatuto de símbolo manifesto. Trata-se sempre, nos dispositivos espaciais da arte contemporânea, da capacidade fundamental de produzir um lugar. Como Didi-Huberman escreve, a partir do Fort/Da e do exemplo das instalações escultóricas de Tony Smith, “a espessura, a profundidade, a brecha, o limiar e o habitáculo — tudo isto obsidia a imagem”. Trata-se, no final das contas, de uma inquietação do ver, preso entre jogo e lugar. É a própria dynamis da simbolização. ¹²⁴

¹²³ DUARTE. *Waltercio Caldas*, p. 190.

¹²⁴ HUCHET. O friso do Inconsciente: jaculações contemporâneas. In: *Sobre arte e psicanálise*, p. 130.

Há obras, onde se coloca o trabalho de Caldas, que lidam (dentre outras coisas) com a frustração como elemento do jogo. As obras de Waltercio Caldas causam estranhamento, desorientação, prazer, sedução, deleite e também frustração. E essa frustração do espectador é apenas uma das faces do jogo. O não-entendimento, – origem dessa frustração – , também pode ser produtivo, dependendo das questões que se levanta.

Nessa ordem de consideração, a obra que “nos olha” pode nos intimidar, nos rechazar, nos cansar, nos atrair, nos provocar etc. A variação das atitudes receptivas tem o mérito de demonstrar que a obra é corpo que se dá a nós ou esse “bloco de sensação” — *objogo*, não nos esqueçamos disso — que cria uma rede com seu receptor. Muitas vezes nossa atitude frente a uma obra de arte deságua em declarações de opinião ou juízos, mas essas declarações são traduções de uma recepção que é uma forma de partilha corpórea. Aquilo que dizemos a respeito de tal ou tal obra é algum corpo que fala. Ele (se) pronuncia e este pronunciar atesta a natureza de sua realidade.¹²⁵

No universo artístico obras são direcionadas para objetivos claros e específicos, ou não. No primeiro caso podemos citar, por exemplo, as encomendas por parte do mercado, exposições temáticas, projetos de exposições coletivas. No segundo caso, o artista desenvolve um processo onde ao longo de sua produção cria sua obra, muitas vezes não considerando, em princípio, sua inserção no mercado da arte. Mas, em ambas as situações a obra poderia ou não satisfazer as expectativas de seus espectadores. O hermetismo em que certas obras contemporâneas se encontram frustram muitas vezes o espectador, muitas dependem de um discurso específico para o seu entendimento e outras jogam com essa frustração. A arte contemporânea oferece um imenso leque de emoções e interpretações, ela não está diante do seu espectador exclusivamente para ser apenas contemplada ou admirada. O contemporâneo lida com o afeto do seu espectador, na medida em que lida com seus desafetos. Diante da obra *Pontos* o espectador não recebe significado algum, não há uma mensagem ali para ser lida. A

¹²⁵ HUCHET. O friso do Inconsciente: jaculações contemporâneas. In: *Sobre arte e psicanálise*, p. 132.

obra é produtora de sentido, provoca significações, isto é, interpretações. Entretanto, a demanda do espectador é de criar uma relação de entendimento com a obra, e muitas vezes a obra de arte contemporânea frustra esse objetivo. Em Caldas podemos ver essa intenção de lidar com a frustração como elemento da obra de arte, por exemplo, nas obras *Espelho com luz* e *Matisse, talco*.



Espelho com luz | 1974

Espelho com luz é um espelho emoldurado, no qual há um dispositivo que induz o espectador a apertá-lo no intuito de ver “a obra”. O objeto solicita o gesto do seu espectador, e na ação, a obra se realiza(ria). Convite ao movimento, ao toque, a obra joga com o impulso de transformação provocado pelo ato e desejo do espectador. A obra vive no fluxo das possibilidades, na iminência do acontecer. Então, aí a surpresa! O que se espera revelar na luz do quadro não é revelado, a expectativa do espectador é frustrada. Essa obra nos remete também a pensar sobre “o conceito que o senso comum possui do que uma obra deve ser: um

‘espelho’ ou um ‘espelho ideal do mundo’ ”¹²⁶. Como já assinali anteriormente, mais uma vez não é o “Belo” que se apresenta. *Espelho com luz* frustra as expectativas do espectador de “ver” a obra e questiona, dentre outras coisas, a ato de ver e de ser visto. O crítico Tadeu Chiarelli escreve sobre a obra:

O trabalho negava-se a qualquer tipo de empatia com o público, apesar de propor uma relação entre obra e espectador. *Espelho com Luz* [...] devolvia a imagem do espectador dentro do espaço institucionalizado da arte, frustrando-lhe qualquer desejo de ver confirmadas suas certezas da natureza da arte como representação de um ‘outro’ mundo, fosse ele figurativo ou não. ¹²⁷



Espelho com luz | 1974

O olhar do espectador suspenso, a espera do desfecho, que não acontece. Nessa obra Caldas ironiza a simples participação do público na obra e critica a arte

¹²⁶ CHIARELLI. Para que Duchamp?. In: BOUSSO. *Por que Duchamp?: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*, p. 27.

¹²⁷ CHIARELLI. Para que Duchamp? Ou: sobre alguns trabalhos de Waltercio Caldas. In: BOUSSO. *Por que Duchamp?: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*, p. 27.

participacionista que, segundo o artista, muitas vezes utiliza de forma gratuita essa interação entre público e obra, limitando-se ao puro experimentalismo¹²⁸.

Espelho com luz parece-me absolutamente frustrante e irônico, e nisso reside seu poder. A inquietação que domina o meu olhar é resultado da sensação de “inconcluso” que percebo na obra. É o não-entendimento, o estranhamento, o desconhecido, o enigma que se evidencia, e isso é a essência da sedução das imagens produzidas por Waltercio Caldas.

A obra *Matisse, talco* trata-se de um livro sobre Matisse aberto em uma página qualquer, cuja imagem está recoberta por uma camada de talco. O ato de Caldas em polvilhar talco sobre um livro de arte tem muitas implicações. Tal como outros objetos do artista, é uma provocação que revela uma atitude crítica diante da arte e dos livros de arte convencionais, uma atitude irônica, herdeira dos *ready-mades* de Duchamp. Para Caldas a maioria dos livros de arte fala superficialmente sobre os artistas e suas obras e não discutem questões referentes à percepção visual, fundamentais para a compreensão das artes visuais. Dentro dessa perspectiva ele produz, ainda, o livro sobre Velásquez, propondo uma outra leitura da obra de Velásquez, através da criação de um livro de artista.



Matisse, talco | 1978

¹²⁸ Segundo Tadeu Chiarelli, os trabalhos iniciais de Waltercio Caldas, realizados nas décadas de 60 e 70, podem ser analisados como uma crítica a arte “alternativa” que se fazia no Brasil nesse período.

Mas, o que pretendo apontar aqui é o sentimento de frustração do espectador diante dessa obra. Em *Matisse, talco*, o que deveria ser mostrado está velado, escondido. Em alguns pontos é possível visualizar alguma parte dessa imagem, mas isso não ajuda muito, apenas reforça o desejo de ver. A ação do artista que provoca uma dificuldade do “olhar”, que faz com que o espectador não fique diante de nenhuma imagem. No entanto, a imagem está presente. O espectador é impedido de ver. A situação é aflitiva, na minha leitura sinto uma irresistível curiosidade. A obra é propositadamente ininteligível, privilegia a ilegibilidade. Se pensarmos que o olhar é o elemento fundamental desse jogo entre o espectador e a obra, como explicitarei através do pensamento de Didi-Huberman, podemos refletir sobre a dimensão desse ato de Waltercio Caldas. O artista deliberadamente frustra seu espectador, que é forçado a se voltar para o objeto como um todo (ou seja, não apenas o conteúdo vedado) ficando diante de uma circunstância enigmática onde o indivíduo joga com os seus próprios referenciais para reconstruir o sentido. Mesmo que um espectador frustrado (e ousado) soprasse o talco isso de nada adiantaria, talvez ele ficasse surpreso ao perceber que a “obra em si” estava lá todo o tempo, diante de seus olhos, e agora, desvelada, não está mais.

(...) talvez seja isto que cria o medo perante a arte contemporânea: que ela desempenhe a função de perfurar o mundo e que, pelos dispositivos que propõe, o mundo se probabilize, fazendo-nos perder nossa fé perceptiva. Tratar-se-ia ainda de uma arte que, ao probabilizar o lugar “num gargalhar de coisa”, trabalha algo que, no homem, experimenta a deriva ou a perda — em si mesmo e no mundo. [...] Hoje, parece que muitos artistas consagram suas energias a investir no campo dessas coordenadas existenciais dentro do contexto das exposições para reinstaurar certos acordos relacionais entre obra e público.¹²⁹

A partir da relação estabelecida entre o espectador e a obra de arte, (seja ela de prazer, interpretação ou de frustração e não-entendimento), o espectador fomenta a criação artística, podendo o artista valer-se da iniciativa do seu espectador para provocar novas intervenções e até mesmo criar outras propostas

¹²⁹ HUCHET. O friso do Inconsciente: jaculações contemporâneas. In: *Sobre arte e psicanálise*, p. 134.

estéticas. A questão não é se a arte contemporânea frustra o espectador, mas o que ela provoca e como provoca e, a partir daí ampliar o jogo entre autor, obra e espectador.

Em várias obras de Waltercio Caldas o objeto é colocado como um enigma, um jogo, onde entendo que a significação deve ser formada pelo espectador do modo que puder, quando puder e se quiser. A vontade, o desejo do espectador preenche, habita o vazio existente entre ele e a obra. Cada elemento funciona como um veículo de vivências, significados e possibilidades. Uma escultura, um objeto ou uma instalação de Caldas tem como objetivo ser um estímulo, um provocador de ações e reações, um mediador da relação entre o homem e o mundo, um aguçamento dos sentidos. Cada obra é um convite, uma proposta ou desafio que solicita um olhar do seu espectador. Algumas vezes satisfazem a expectativa do espectador e em outras frustram o desejo e o entendimento, e tudo isso faz parte do jogo.



Para Rilke | 1992

CONCLUSÃO

Todo o conhecimento do homem passa antes pela sua percepção, o conhecimento construído sobre o mundo percebido e as experiências sentidas. A percepção e a sensação agem como instrumentos de relação e interpretação do homem com o mundo. Na relação com o objeto de arte o espectador constrói a percepção com o percebido e realiza a re-criação da obra. E ao recriá-la, as demandas do espectador são no sentido de poder criar uma relação de entendimento com a obra. Nesse jogo de interpretação, o espectador usa sua vivência, seu conhecimento, sua memória, enfim, tudo aquilo que existe em sua mente e no seu corpo. Propus pensar na possível existência de uma “expectativa do espectador” como algo que precederia a obra sugerindo que é na mente do espectador que acontece o início do jogo do diálogo. O objeto de arte existe como coisa no mundo, e o espectador, como consciência, capaz de perceber, refletir e agir sobre essa coisa. Portanto, o jogo interpretativo teria seu início no espectador.

Porém, essa “expectativa do espectador” existe apenas como potência, e a obra de arte atuaria como deflagradora do jogo porque possibilitaria o desejo, a motivação e o interesse do espectador. A partir desse encontro, ambos são colocados em funcionamento, são deflagrados jogos de diálogo através de um “olhar que pensa”.

Ao tentar responder à pergunta inicial dessa pesquisa – se toda interpretação de uma obra de arte é válida –, o estudo iniciou-se na análise da capacidade sensorial e perceptiva do indivíduo. Essa análise utilizou-se da teoria da neurociência, na qual afirma que a percepção do mundo que nos cerca é uma interpretação individual. Dessa forma, a relação de apreensão e interpretação do objeto artístico poderia ser considerada única, assim como é cada indivíduo. Nesse sentido, sugeri que essa singularidade de cada percepção poderia apontar para a legitimidade da interpretação do indivíduo. Essa possibilidade nos levaria a pensar nas interpretações de espectadores leigos como possibilidades plausíveis, interessantes e produtivas de interpretação de uma obra de arte.

Apresentando a idéia da interpretação da obra como um jogo, foi necessário reconhecer a interdependência entre espectador e obra. Portanto, outro ponto levantado nesta pesquisa foi a questão do olhar do espectador sobre a obra. A interpretação do objeto de arte depende do espectador e da capacidade da obra

deflagrar esse jogo. Além de sugerir que ambos, obra e espectador, existem apenas como potência (dentro da idéia de jogo), propus também a idéia de que a obra, a princípio, não possuiria nenhum significado único e fechado. Ela atuaria como produtora de sentido. Essa idéia é fundamentada na teoria barthesiana de contestar o autor como fonte fixa e única do significado da obra de arte, o espectador também agiria como fonte de significados da obra. Isso, portanto, reforça a idéia de que a obra não possuiria *a priori* nenhum significado, (único ou pré-determinado), pois é capaz de produzir inúmeros sentidos. Há também, dentro da idéia de jogo, o reconhecimento da intencionalidade da obra, que agiria como um condutor da percepção e da interpretação do espectador, mas isso não significa dizer que a obra possui um sentido único.

Ao ressaltar a singularidade da interpretação de cada espectador e propor que toda interpretação é legítima e válida, isso pode gerar argumentos de que há diferenças entre uma interpretação e outras. Há o direito de liberdade interpretativa do espectador, baseada na singularidade do indivíduo, mas há também a existência da obra.

A questão da superinterpretação é complexa e deve ser analisada com cautela. No primeiro caso, se o espectador levar em consideração a intencionalidade da obra, uma superinterpretação pode estabelecer ligações ou implicações ainda não percebidas ou sobre as quais ainda não se refletiu. Nesse caso, a interpretação lançaria novas luzes sobre a obra, dialogaria com outras interpretações e não se fecharia em si mesma. No segundo caso, poderia acontecer o contrário, se a interpretação não tivesse nenhum respaldo na obra ou não favorecesse o diálogo (com o próprio objeto de arte ou com outras interpretações), poderia cair nos exemplos dados por Umberto Eco de uma interpretação ruim. Podemos considerar que há jogos mais produtivos e outros menos produtivos. Os jogos menos produtivos seriam aqueles limitados a uma análise apenas sensorio-perceptiva, e também, aqueles descritos no segundo caso acima. Os jogos mais produtivos seriam os descritos no primeiro caso, e principalmente, aqueles onde há a junção da intuição e do intelecto. Mas, em ambas as situações estão presentes o sentir e o perceber. Não há jogos puramente intelectuais, e como afirmou Arnheim, um espectador não lida com algo intelectualmente sem antes apreendê-lo

intuitivamente. Nesse caso nossa interpretação é limitada apenas pelos nossos sentidos e nosso intelecto.

Ao privilegiar a princípio a análise no campo do sentir e do perceber, procurei defender a interpretação livre, intuitiva e poética, mas isso só é construtivo se caminarmos na direção de uma interpretação não só válida, mas também cognitivamente fundamentada. Uma união da razão e da sensibilidade no jogo com a obra. O esforço de interpretação do objeto artístico é sempre sensível e racional porque, como já demonstrou Arnheim, essas duas dimensões co-existem no espectador e uma não pode atuar sem a outra. O sensível e o racional não são ações separadas. Se fosse possível uma interpretação que privilegiasse apenas o sensível ou uma interpretação somente intelectual, tal ato produziria jogos de diálogo limitados e pouco produtivos.

A obra de arte contemporânea, muitas vezes propõe uma nova “experiência”, algo novo e inusitado, por vezes complexo e quase impenetrável. Surge a dúvida: o espectador pode se frustrar diante de determinadas obras? Pode interpretá-las? Sugiro que a frustração seja também um dos elementos presentes na arte contemporânea. Dentro da idéia de uma “expectativa” que dialoga com as experiências passadas, é possível pensar na frustração como um procedimento que provoca rupturas e promove no espectador a criação de outras estratégias de apreensão da obra. Essas rupturas possibilitam que o trabalho seja construído conforme o olhar de cada espectador. Assim, a frustração torna-se um elemento fundamental e necessário, que ultrapassa a intenção do artista. Penso que determinadas obras necessitam de um conhecimento prévio, e sem a incorporação de determinados comportamentos específicos, poderíamos dizer que um leigo seria capaz de perceber os diversos elementos formais da obra, mas pela impossibilidade de alcançar outros níveis de entendimento, ele teria interpretações pouco produtivas ou limitadas, mas válidas e legítimas. Se não há reação reflexiva do indivíduo, poderíamos dizer que houve apenas uma percepção em seu nível mais elementar, ligada ao sistema sensorio-perceptivo, mas isso também é uma interpretação. Porém, muitas vezes essa interpretação não consegue sair de si mesma ou dialogar com outras interpretações, como propõe Martine Joly. Essa limitação a coloca como um jogo menos produtivo, mas não necessariamente sem

validade ou ilegítima, pois, como já vimos, todo conhecimento do mundo passa antes pelo sentir e pelo perceber, portanto a sensação e a percepção são patamares para o entendimento do indivíduo com a obra de arte.

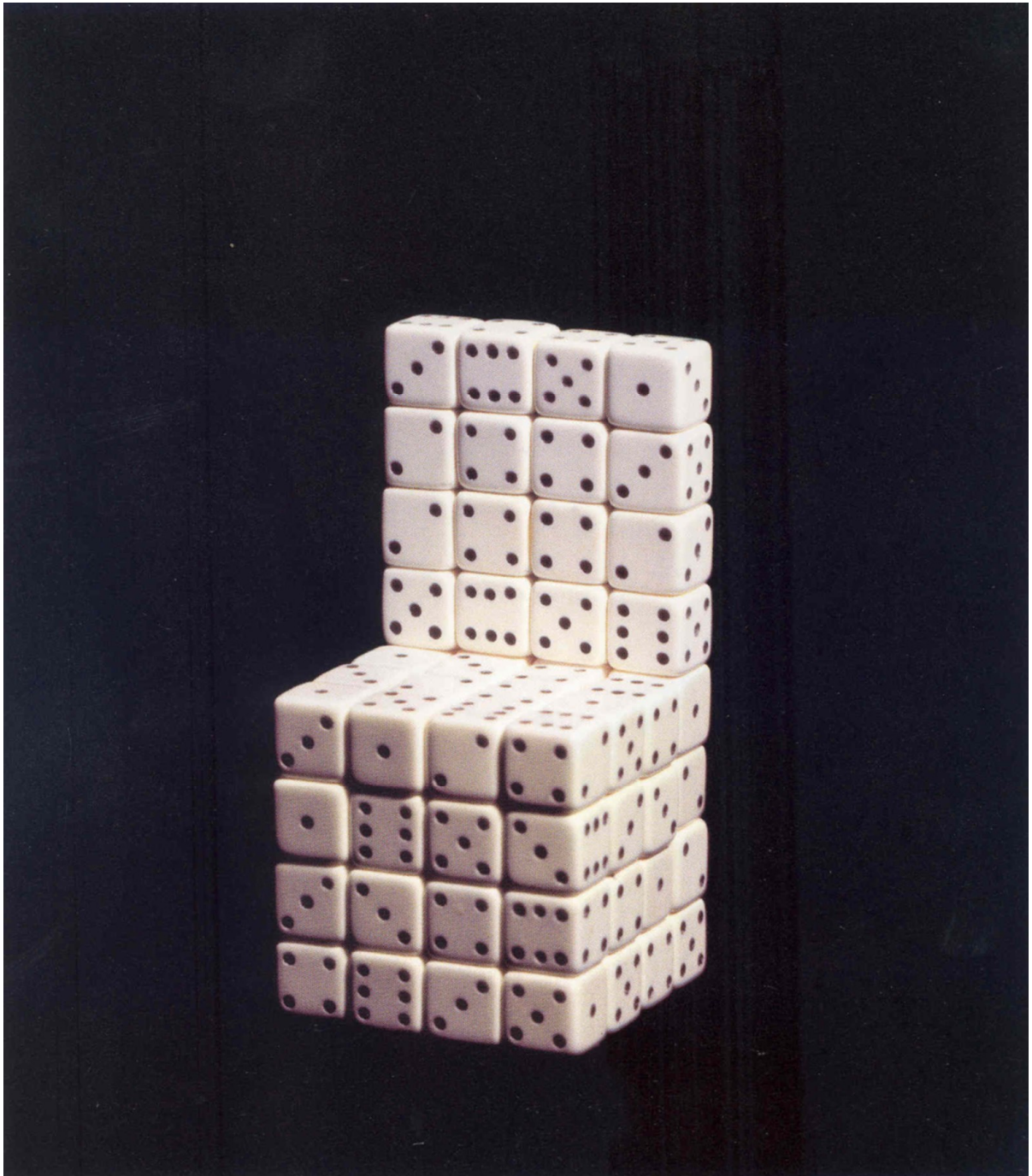
Na relação espectador-obra eu concordo com a idéia do livre uso da obra, defendida por Barthes, pois acredito que seria ideal não haver limitação ao potencial de descobertas por parte do leitor, embora devemos refletir sobre a questão da superinterpretação abordada por Eco e levar em consideração que o ato de dotar de sentido o objeto está vinculado à intencionalidade da obra.

Procurando uma ligação entre as teorias apresentadas, parece-me pertinente afirmar que: todo e qualquer uso é válido, pois o espectador é livre, e não existe uma interpretação única, correta ou ideal. Mas, embora não haja critérios de certo ou errado, há, segundo Eco, critérios para interpretações ruins. Portanto, todas as interpretações e usos são válidas, mas dentre elas existem interpretações mais interessantes, que conduzem o espectador a jogos mais produtivos de diálogo com a obra de arte. E o que pode conduzir ou favorecer o espectador a jogos mais produtivos? Sua própria conduta, ou como Didi-Huberman nos fala, seu próprio desejo de se manter aquém ou além da cisão, ou, ainda, adentrar a cisão, e também, como nos ensina Arnheim, seu conhecimento e sua intuição. Essa junção da intuição e do intelecto é a proposta do “olhar que pensa”, o espectador ativo, reflexivo e intuitivo que interpreta a obra levado pelo seu desejo, seu sentir, sua intuição e também seu conhecimento, recriando a obra. Como já afirmei, não sugiro que exista um “espectador ideal”, pois cada espectador joga dentro de suas possibilidades, condições, desejos e percepções.

Outra questão levantada foi se é lícito dizer que é necessário que o espectador tenha um conhecimento específico sobre arte, ou sobre o próprio autor, para apreciar as obras de Waltercio Caldas, por exemplo. Bem, de acordo com os autores estudados, proponho que não é imprescindível um conhecimento específico para que se tenha uma relação válida, legítima ou prazerosa com o objeto artístico. Barthes, Didi-Huberman, dentre outros, defendem uma conduta livre entre o espectador e a obra, uma relação de interpretação baseada na vivência e no conhecimento particular do indivíduo. Entretanto, seria desejável, na interpretação de determinadas obras, um comportamento ou conhecimento prévio do

espectador. Mas, essa necessidade depende do objetivo do espectador, e representaria apenas algumas das possíveis interpretações da obra, pois não esgotaria as possibilidades que a mesma oferece. Uma obra pode ter vários sentidos e nenhum pode se impor como a referência correta, nem mesmo a do autor.

Buscando uma conciliação entre as teorias apresentadas nessa dissertação, concluí que o sujeito é livre na sua interpretação e que todo conhecimento que obtiver irá potencializar sua fruição da obra. No processo de interpretação a conduta ideal seria a junção do conhecimento com o prazer da apreciação. É por isso que é desejável e importante que aconteça o máximo de contato possível entre o objeto de arte e o espectador, pois isso aguça os sentidos, e quanto mais contatos ou mais conhecimento o espectador tiver, se estabelecem jogos de diálogo mais produtivos. Quando digo conhecimento, me refiro aos conhecimentos eruditos e teóricos, e também a experiência e ao conhecimento visual, acumulado através do contato com o objeto artístico e outras formas de arte. É a questão da aprendizagem, da aquisição de conhecimentos. Talvez seja possível para o espectador aprender a apreender a obra. E quanto mais experiências o homem tiver, mais aguçada será sua percepção. O homem cria e imagina, a partir do conhecimento que tem. A experiência, nesse sentido, é sempre válida.



Moto perpetuo | 1973

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1986.

_____. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BALZAC, Honoré. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comuniqué, 2003. p. 7-64

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira*. [texturas, dicções, ficções, estratégias]. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BASBAUM, Ricardo Roclaw; LUZ, Rogério. *Convergências e superposições entre texto e obra de arte* [manuscrito], Dissertação Mestrado - Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1996.

BRITO, Ronaldo. *Waltercio Caldas Jr.: Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas do século XX - Modernidade e Globalização*. Campinas: Unicamp, 1999.

BUREN, Daniel; DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). *Textos e entrevistas escolhidos 1967-2000*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)?. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ*, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. Para que Duchamp? Ou: sobre alguns trabalhos de Waltercio Caldas. In: BOUSSO, Vitória Daniela. *Por que Duchamp?: leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. p. 24-30.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

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

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ECO, Umberto. A estética da formatividade e o conceito da interpretação. In: _____. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. A obra aberta nas artes visuais. In: _____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. A poética da obra aberta. In: _____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. Cap. I. In:_____. *O que é um autor?* Porto: Veja, 1992. p. 30-71.

GADAMER, Hans-George. O jogo como fio condutor da explicação ontológica e o conceito do jogo. In:_____. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

GREGORY, R.L. *A psicologia da visão, o olho e o cérebro*. Porto: Editorial Inova Limitada, 1968.

HERCULANO-HOUZEL, Suzana. *O cérebro nosso de cada dia*. Rio de Janeiro: Editora: Vieira e Lent, 2002.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: *Arte & Ensaios*, n. 12, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2005.

_____. O friso do inconsciente: jaculações contemporâneas. In: RIVERA, Tânia; SAFACTE, Wladimir (Orgs.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta, 2006.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 2002.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Os prejuízos clássicos e o retorno aos fenômenos. In:_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 23-99.

_____. O sentir. In:_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 279-326.

- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark, obra- trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- MORA, Francisco. *Continuum: como funciona o cérebro?*. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLIVEIRA, Alda Mirian Augusto de. *Percepção visual do espaço: a importância da visibilidade da forma na expressão do pensamento visual*. Dissertação Mestrado - Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PENNA, Antonio Gomes. *Percepção e realidade: introdução ao estudo da atividade perceptiva*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1968.
- PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: *Revista ARS*, São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. Autor morto ou artista vivo demais? *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais!, 6 abr. 2003, p. 11.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Waltercio Caldas - O atelier transparente*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. (Coleção Circuito Atelier).
- SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Cap. I .In:_____. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

WOLFF, Janet. A interpretação como recriação. In:_____. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1986.

_____. A morte do autor. In:_____. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1986.

Catálogos:

BRUM, José Thomaz. *Esculturas - Waltercio Caldas*. In: Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2001.

CAMINHOS DO CONTEMPORÂNEO 1952/2002. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Paço Imperial, julho a outubro de 2002.

LIVROS. Catálogo de exposição. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) e Pinacoteca de São Paulo, 2002.

WALTERCIO CALDAS [1985-2000]. Catálogo de exposição. Curadoria Ligia Canongia. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro e Brasília, 2001.

Sites:

BALLONE, G. J. *Percepção e realidade*. Disponível em: <http://www.psiqweb.med.br/cursos/percep.html>
Acesso em: 07/05/06.

BRITO, Ronaldo. *Waltercio Caldas*. In: ARTEPESQUISA. São Paulo: MAC/USP, 1981. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3544&cd_item=15&cd_idioma=28555

Acesso em: 20/09/05

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999. p. 226-227. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3544&cd_item=15&cd_idioma=28555

Acesso em 20/09/05

DUARTE, Paulo Sérgio. *Interrogações construtivas*. In: CALDAS, Waltercio. Waltercio Caldas: 1985-2000. Coordenação Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p. 64-65. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3544&cd_item=15&cd_idioma=28555

Acesso em: 20/09/05

FARIAS, Agnaldo. *A Consciência do Intervalo*. Disponível em: <http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/paises/ppbr.htm>

Acesso em: 12/12/05.

HERCULANO-HOUZEL, Suzana. *Conheça seu sétimo sentido*. Disponível em: www.cerebronosso.bio.br/paginas/expsete.html

Acesso em 15/01/06.

KOBEL, Stefan. *Texto Crítico*. Disponível em: http://www.theodorlindner.com/Stefan_Kobel_desenhos_BR.htm.

Acesso em: 15/11/05.

LIMA, Felipe Scovino Gomes. *Waltercio Caldas em Escultura para o Rio - um convite para descobrir*. A Fonte - revista de arte, Curitiba, setembro, 2001. Disponível em: http://www.geocities.com/a_fonte_2000/waltercio_caldas.htm

Acesso em: 01/07/06.

MAMMÌ, Lorenzo. *Waltercio Caldas*. In: COCCHIARALE, Fernando. Panorama de arte atual brasileira/97. Texto Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela. São Paulo: MAM, 1997. p. 101 Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=3544&cd_item=15&cd_idioma=28555

Acesso em: 18/11/05

PAPADOPOULOS, Alexandros. *A virtualidade do concreto*. Disponível em:

<http://www.rioartecultura.com/walterciocaldas.htm>

Acesso em: 18/11/05

PROJETO ARTE/CIDADE - Grupo de Intervenção Urbana. *Waltercio Caldas*.

Disponível em: http://www.pucsp.br/artecidade/novo/txcurador_caldas.htm

Acesso em 10/11/05