

ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

NOVA EDIÇÃO AMPLIADA

ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

NOVA EDIÇÃO AMPLIADA

Manual da ciência popular

WALTERCIO CALDAS

WALTERCIO CALDAS

NOVA EDIÇÃO AMPLIADA

Manual da ciência popular

WALTERCIO CALDAS

Texto de Paulo Venancio Filho
Prefácios e comentários do artista

COSACNAIFY

O que mais deve ser dito de um livro que reitera suas premissas multiplicando-se outra vez, que justifica seu original contemplando sua nova cópia? Concebido originalmente para desaparecer no cotidiano, este pequeno tratado de faíscas sobreviveu à própria sombra. Vê-lo agora revisto e ampliado me leva a percorrer um caminho ao revés lembrando Heráclito: "Transformando-se, repousa".

Nestes 25 anos (o *Manual da ciência popular* foi publicado em 1982 pela Funarte) surgiram sobre este livro opiniões variadas, algumas fazendo crer que tratava de objetos encontrados casualmente. No entanto o prefácio original já trazia uma advertência a esta visão ligeira. O senso comum, negligente com suas dúvidas, exorbita desconfianças sem dar atenção aos benefícios das situações inesperadas. Por isso confunde os materiais com os objetos que foram construídos deliberadamente com a intenção de apresentar sem rodeios uma "casualidade natural das superfícies". O teor de evidência destas imagens é, portanto, sua poética explícita.

Numa hipótese divertida um poeta se referiu à exaustão dos deuses na criação compulsiva de acasos – divindades se justificam em tarefas intermináveis –, mas isto não nos impede, huma-

nos que somos, de decidir pelos riscos. Objetos como *Convite ao raciocínio* e muitos outros deste *Manual* não são, definitivamente, encontráveis, e só é possível construí-los quando acreditamos na capacidade inicial que têm de aparecer.

Aprendemos com o otimismo que o melhor das dúvidas é quando submetem nossa expectativa a dimensões improváveis.

Neste *Manual* acrescentei alguns objetos que, por limitações de orçamento, não foram utilizados na primeira edição. Estes trabalhos encontram agora o espaço para o qual foram concebidos, e é surpreendente que os negativos fotográficos tenham sido preservados para esta publicação. Inclui também novos objetos que impuseram sua presença pela perfeita harmonia com os interesses da orquestra. Esta reunião, além de dar ao livro uma nova dinâmica, sugere um mecanismo de imagens que produzem uma pele gráfica nos objetos: estados-de-imagem.

Quem faz um livro inventa um lugar impresso e é por ali que segue. Terão estes objetos algum dia suficiente autonomia para duvidar de suas versões impressas? No momento, nada me parece mais estimulante do que a possibilidade de melhorar a qualidade do desconhecido.

cópias antes dos originais

Prefácio da primeira edição

Rio de Janeiro, 1982

Caro leitor: todos os prefácios se assemelham. Insinuam alguma ironia, resumem rapidamente o que vai acontecer e desaparecem antes do assunto principal. Este não é uma exceção. Tudo o que aqui é dito pode ser lido em outros preâmbulos, introduções etc. O prefácio é um não-lugar, espécie de estágio acima das orelhas. Por isso pensava, de início, transcrever preguiçosamente o magnífico prólogo do livro *Maravilhas modernas*, do Prof. Dr. Du Plandolit, autor de várias obras de espantosa coerência, assinado por alguém que se faz passar por Dr. Fortuna e diz, além de outras coisas, "... puro ilusionismo é este conjunto de relações que ligam na sociedade os homens com outros [...] tudo se reduz a um rápido gesto estando o mérito em cobrir as aparências, em realizar a obra apresentando como verdadeiro o que é falso, de forma que essa falsidade não se descubra..." E continua: "Todos nesta vida fazemos jogos, uns de uma forma, outros de outra, uns bem, outros mal". Mas deixemos de lado essas considerações, que talvez levassem ao ceticismo muitos espíritos, e concentremo-nos no livro de arte que o leitor tem em suas mãos.

Estamos diante da reprodução impressa, este hábito contemporâneo, superfície onde se passa grande parte da arte de nossa época. Aqui, em nosso caso particular, o que vai acontecer? Serão utilizados objetos do conhecimento de todos para apresentar significados estéticos em circulação no cotidiano ou, em outras palavras, passearemos pelos campos do sentido. É nesta superfície, neste volume chamado *Manual da ciência popular*, que suas dúvidas jamais serão esclarecidas, pois gostaria o autor que estivéssemos em um livro sem fundo.

Jogos? Sim, mas de outro tipo e com outras regras, que agora desconfiam de suas funções normativas, sorrindo nos limites do útil, e que sabem que a arte não está pronta, que a arte ainda se faz. Preservemos o humor, continuando, por-

tanto, com essa estranha atividade, pois foi com os olhos voltados para tal objetivo que adotamos a prática de desorientação didática, operação do tipo "inesperada" que torna possível a construção de um abismo funcional no espaço da publicação de arte, sobre o qual se instalam as "coisas inadequadas", os objetos comuns.

Não se quer afirmar, entretanto, que os objetos aqui mostrados contêm em seus corpos a alma de arte. Com sua missão cumprida, depois de reproduzidos como arte, lá vão eles outra vez, dissolvendo-se no dia de 24 horas, desaparecendo novamente no hábito, lugar onde sempre estiveram e de onde jamais sairão. De tempos em tempos e a contragosto, o civilizado volta a ver o Nada outra vez.

Não nos entenda mal, leitor. Necessitamos demasiado de tua paciência e compreensão nesta aventura pelos delicados limites da linguagem, pois bem mais claras foram a esse respeito outras publicações, e não queremos fazer tolices. Conhecemos um único universo, e mesmo este começa a cada instante. Temos como condição de produção a adversidade; enfrentemos, portanto, as dificuldades do caminho, nunca nos esquecendo de que uma das mais curiosas características da arte é que sua aparência, em muitos casos, tende a ser transparência. J. Johns, um artista americano, diz que não suporta usar óculos pois não consegue abstrair os aros, atitude típica de quem não ignora o que é "olhar intermediário!".

Sendo assim, não queremos entreter-te um minuto mais. Deves estar curioso para começar tuas experiências, para penetrar na rede dos sentidos e exercitar tua desconfiança. A palavra "popular" no título deste livro não pressupõe o leitor que não pensa, portanto... apressemos-nos. Devemos mais à monotonia do hábito do que à curiosidade a formulação da pergunta: Isso é Arte? A resposta que sorri diz que arte é isso.

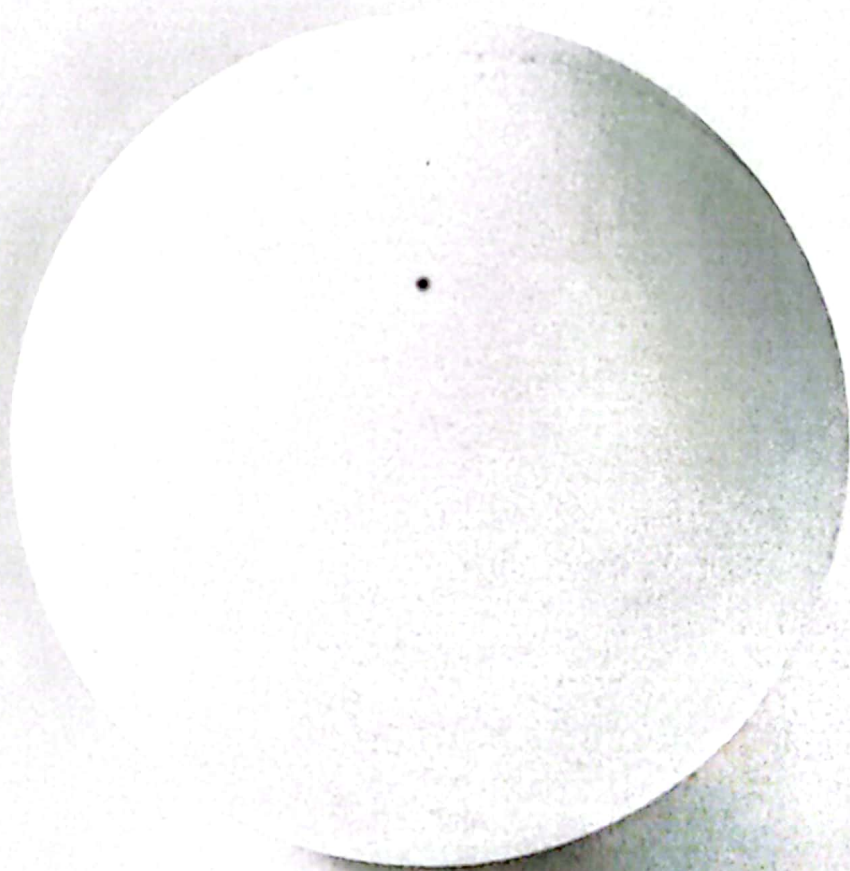
Ter a ver com o risco de esquecer a linguagem que todas as coisas falam sem metáfora

1

A imagem é cega

Aplicação de mertiolate incolor, com a ajuda de uma seringa hipodérmica, no interior de uma bola de pingue-pongue.

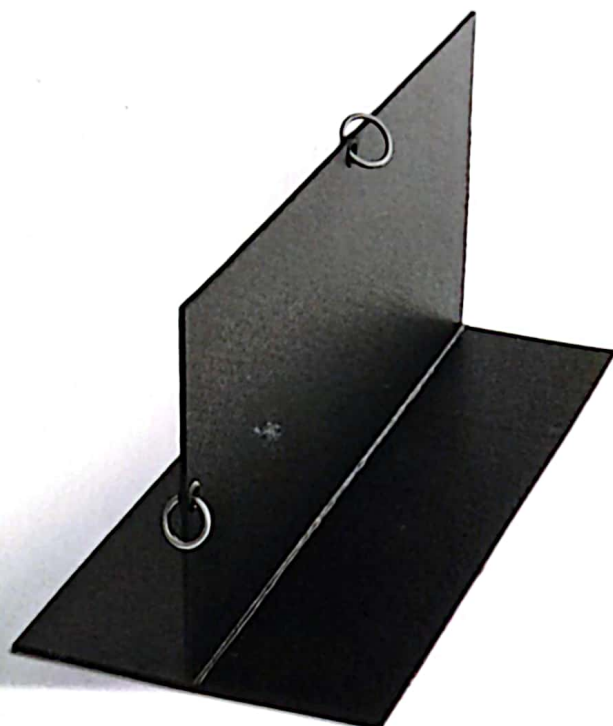




2

Objeto de arte sobressalente

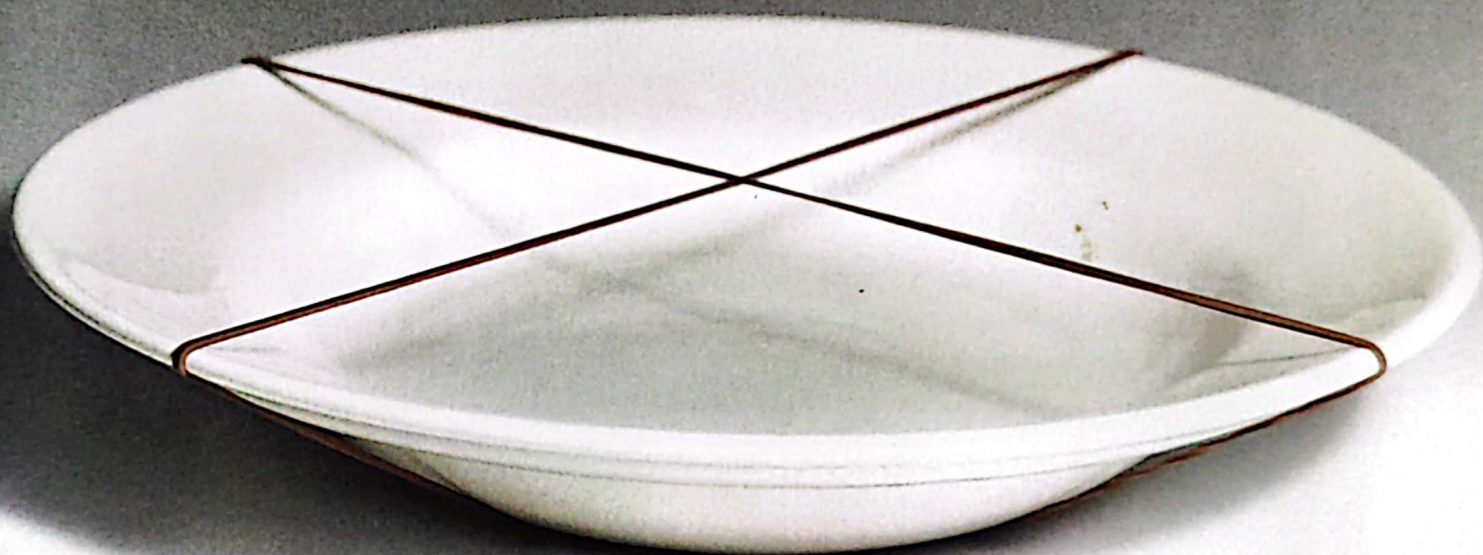
As fotos mostram o objeto concebido especialmente para esta finalidade. Em tempo: todo objeto é sobressalente.



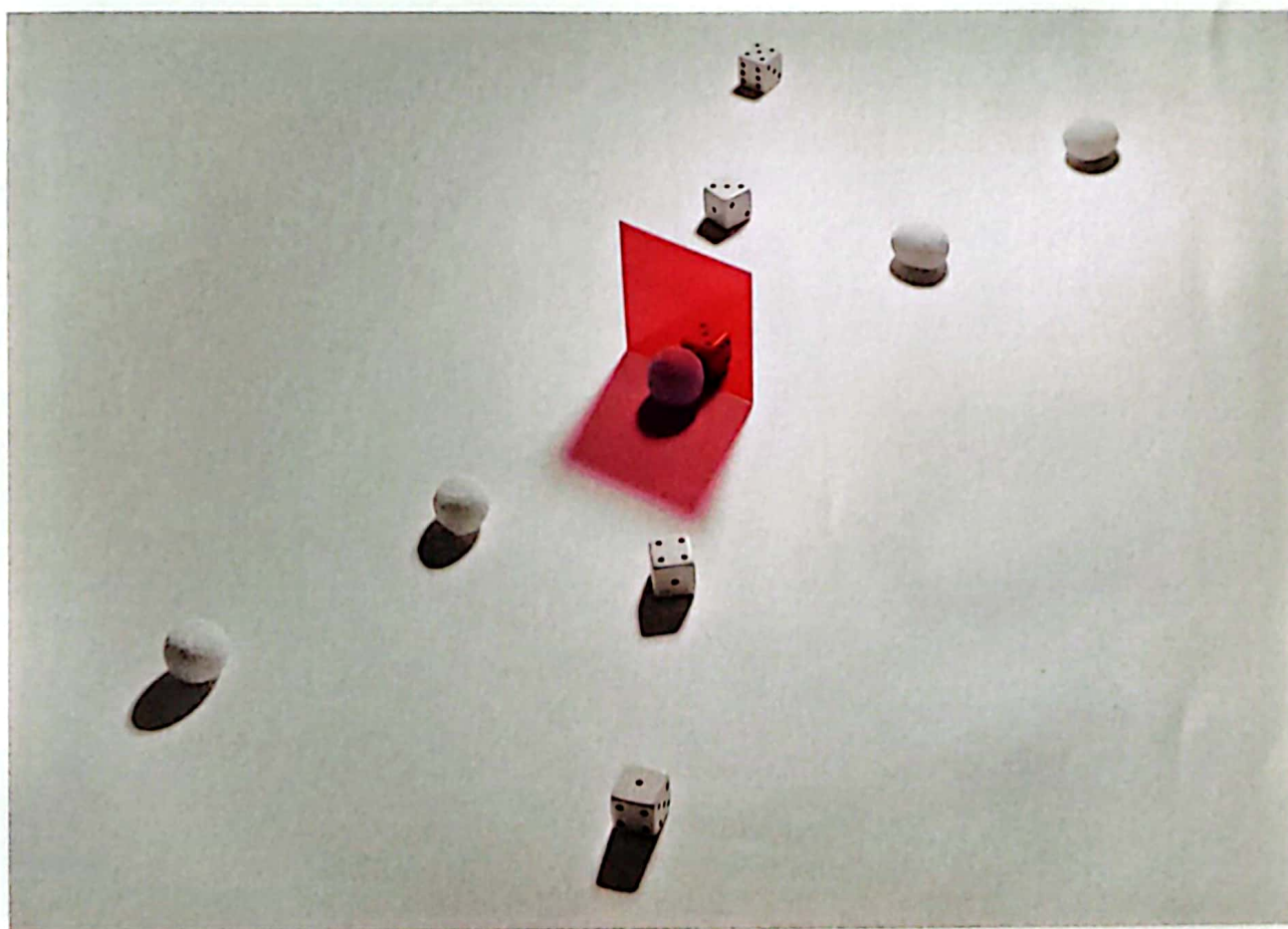


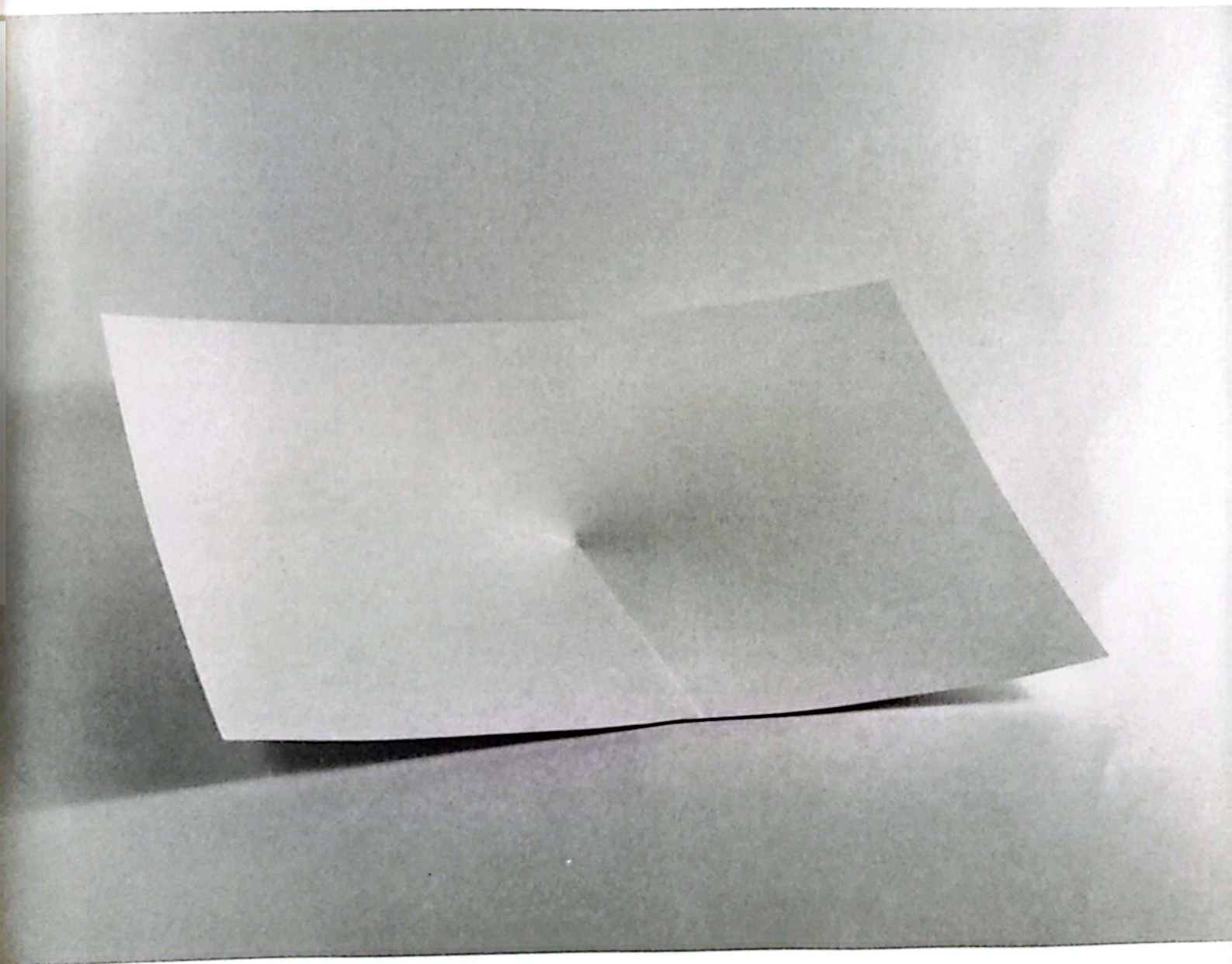
3

Prato comum com elásticos







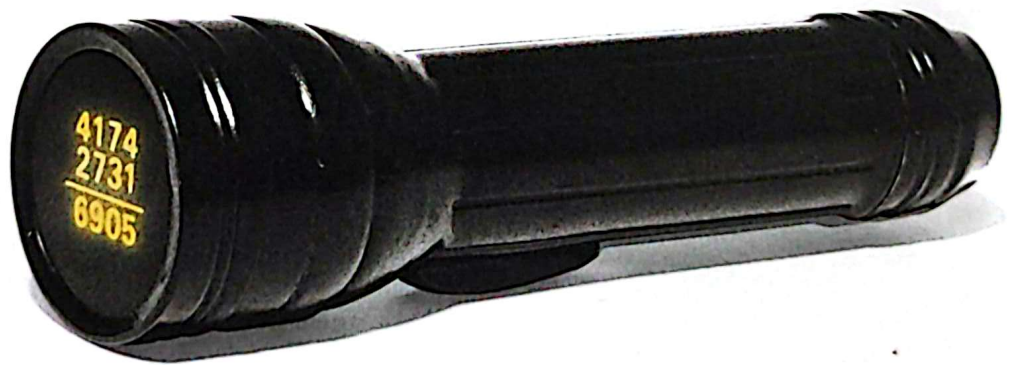


6

Soma de lanternas

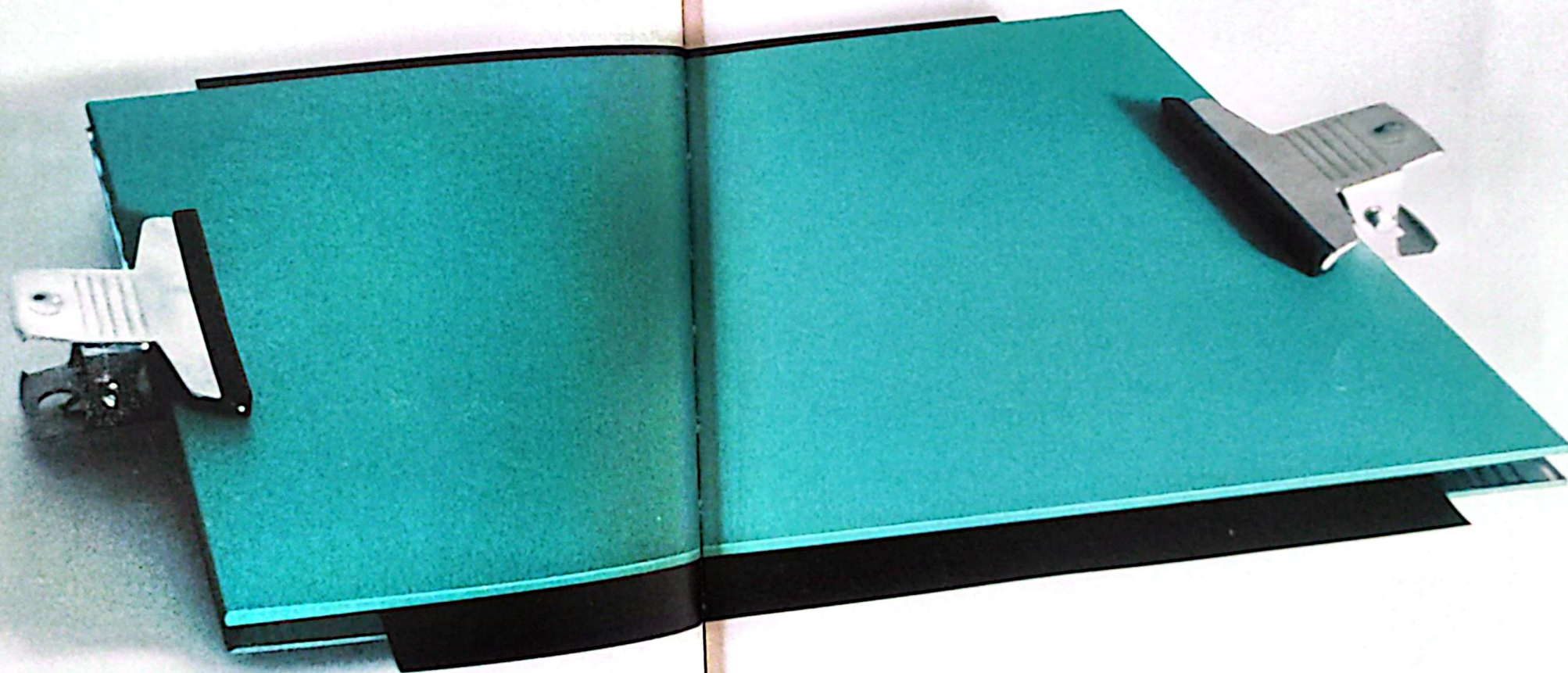
Ferramentas como estas podem alterar os produtos.











10

Disco

Não somos obrigados a acreditar inteiramente
no que vemos, não é verdade?
Há uma dúvida que pertence à clareza.



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



12

Aquário completamente cheio

... um objeto antes do nome.

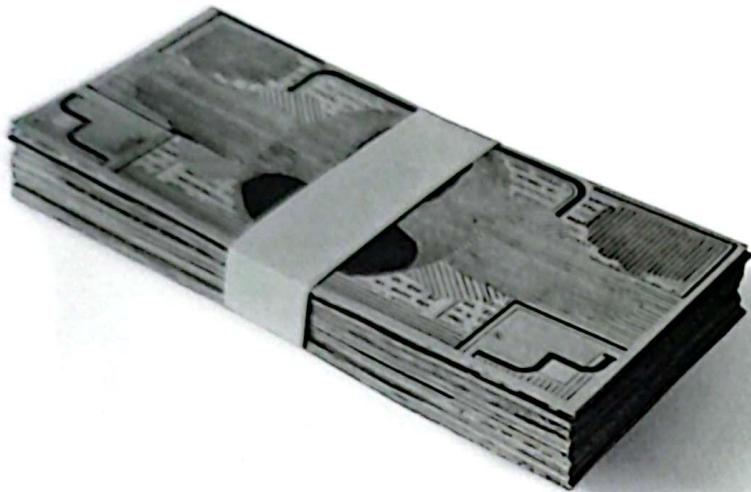


13

Pausa ou frase sólida



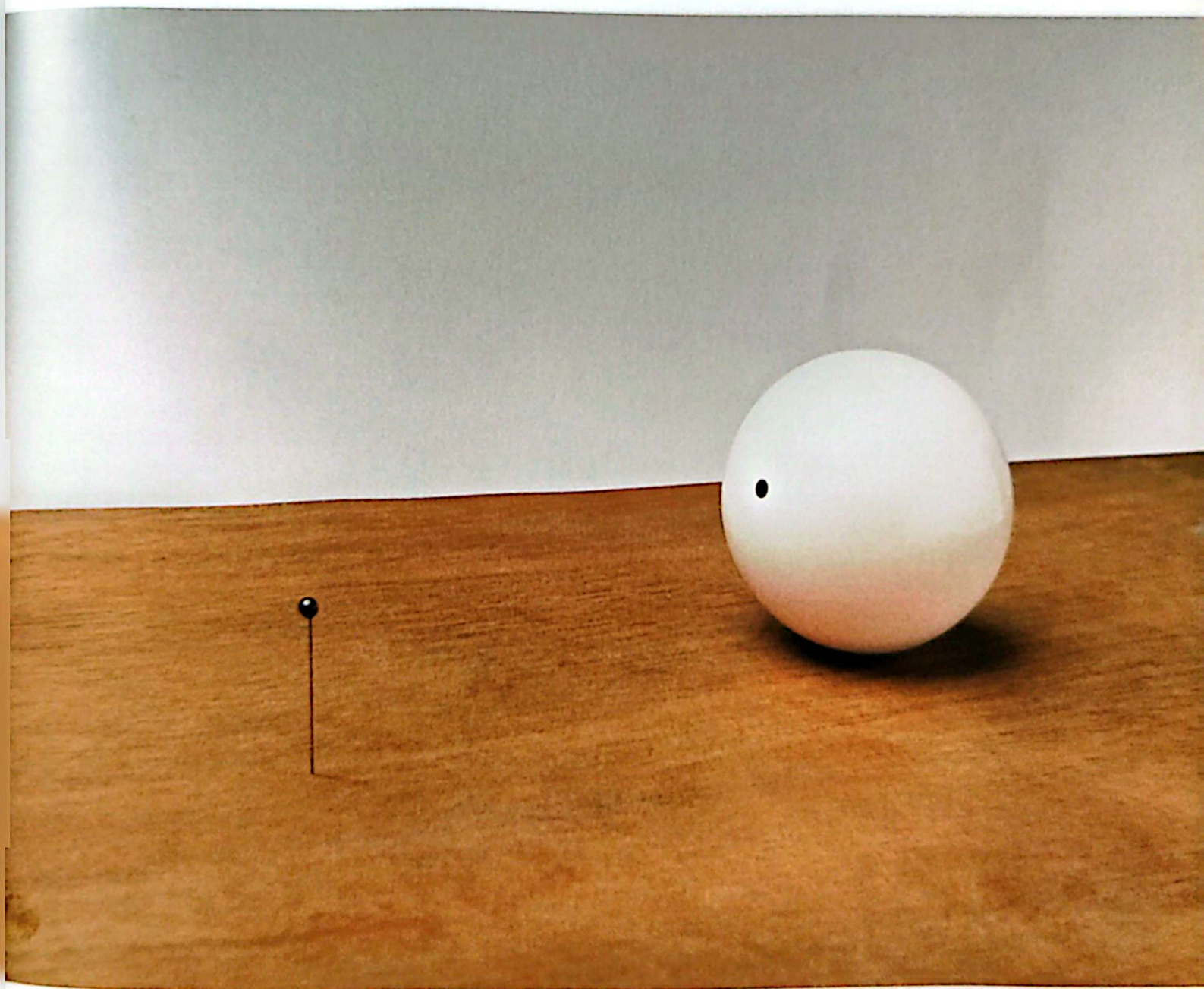
A prática: utilize estas cédulas feitas com papel recortado para aperfeiçoar-se em qualquer atividade ou tarefa.
A teoria: o Valor é a simetria entre os valores.











18

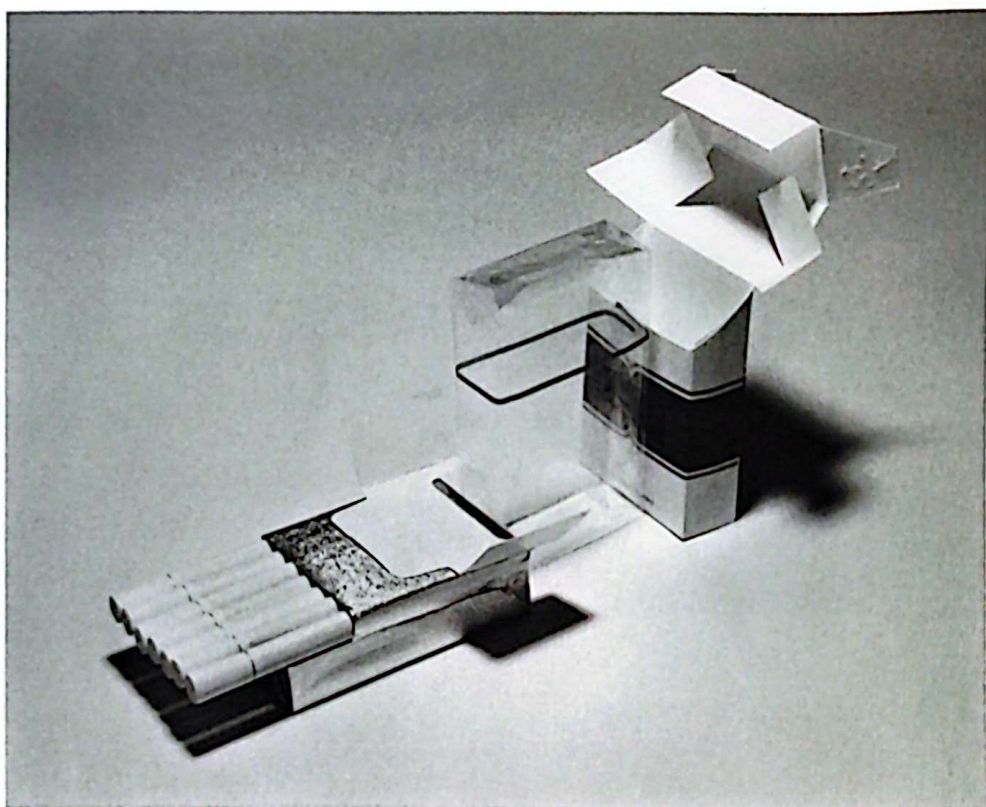
Convite ao raciocínio

Não se deixe enganar pela sugestão do título.
Observe com atenção esta imagem e compreenda por quê.





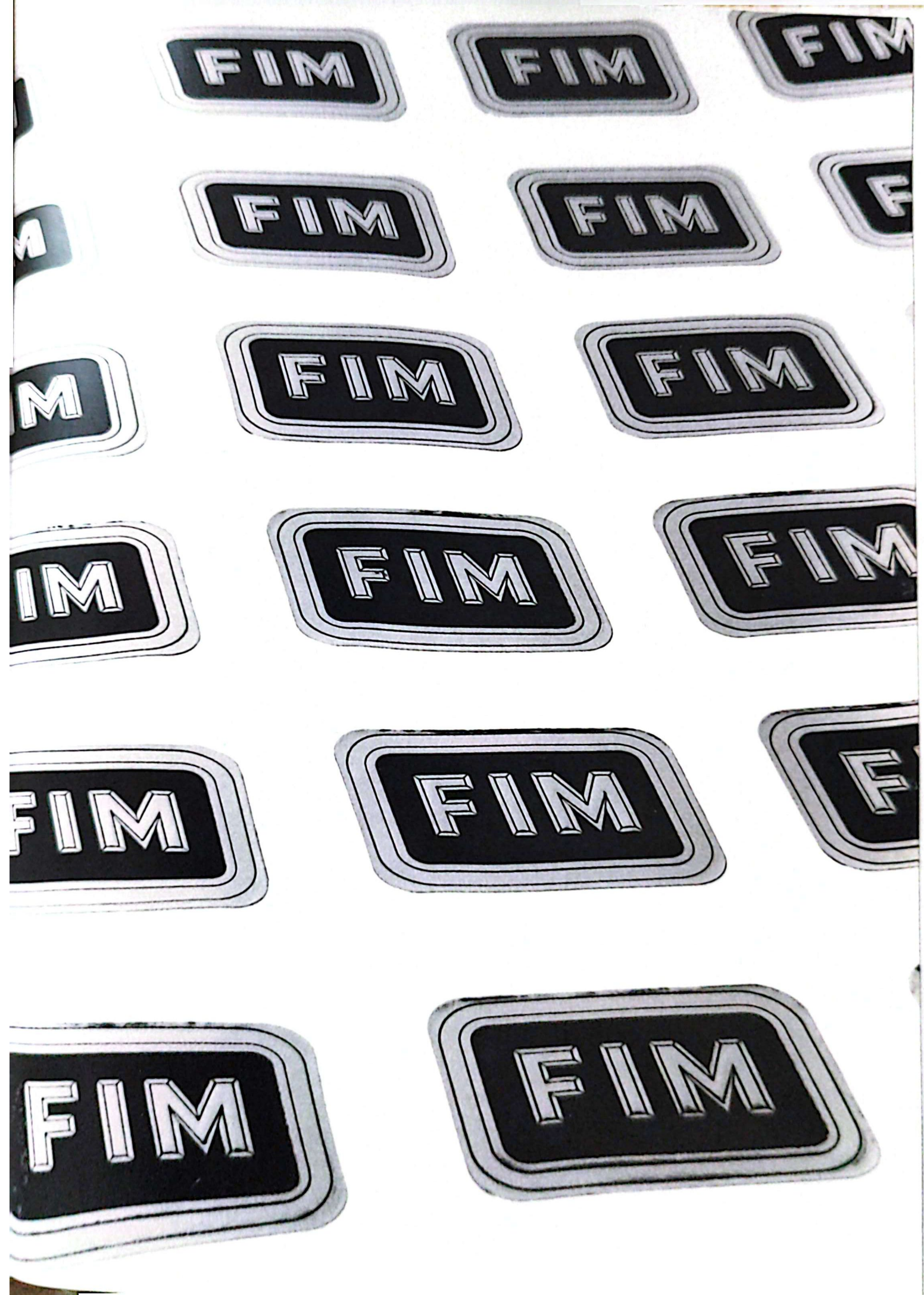
Objeto adormecido na função utilitária, a embalagem de cigarro não poderia passar despercebida por este manual. Aqui estão dois exemplos que demonstram ser tantas as superfícies quantos são seus conteúdos.





RODIN

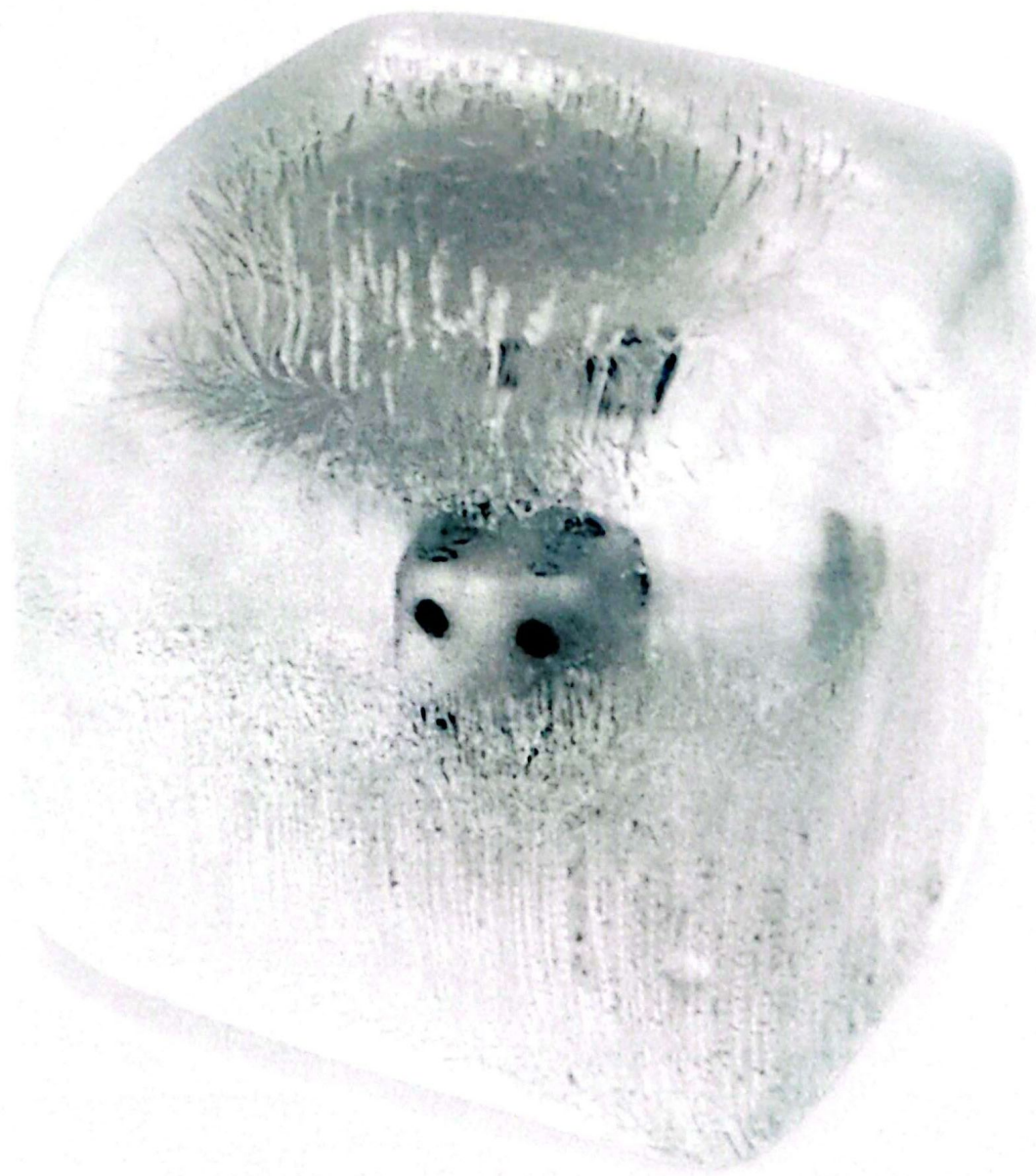




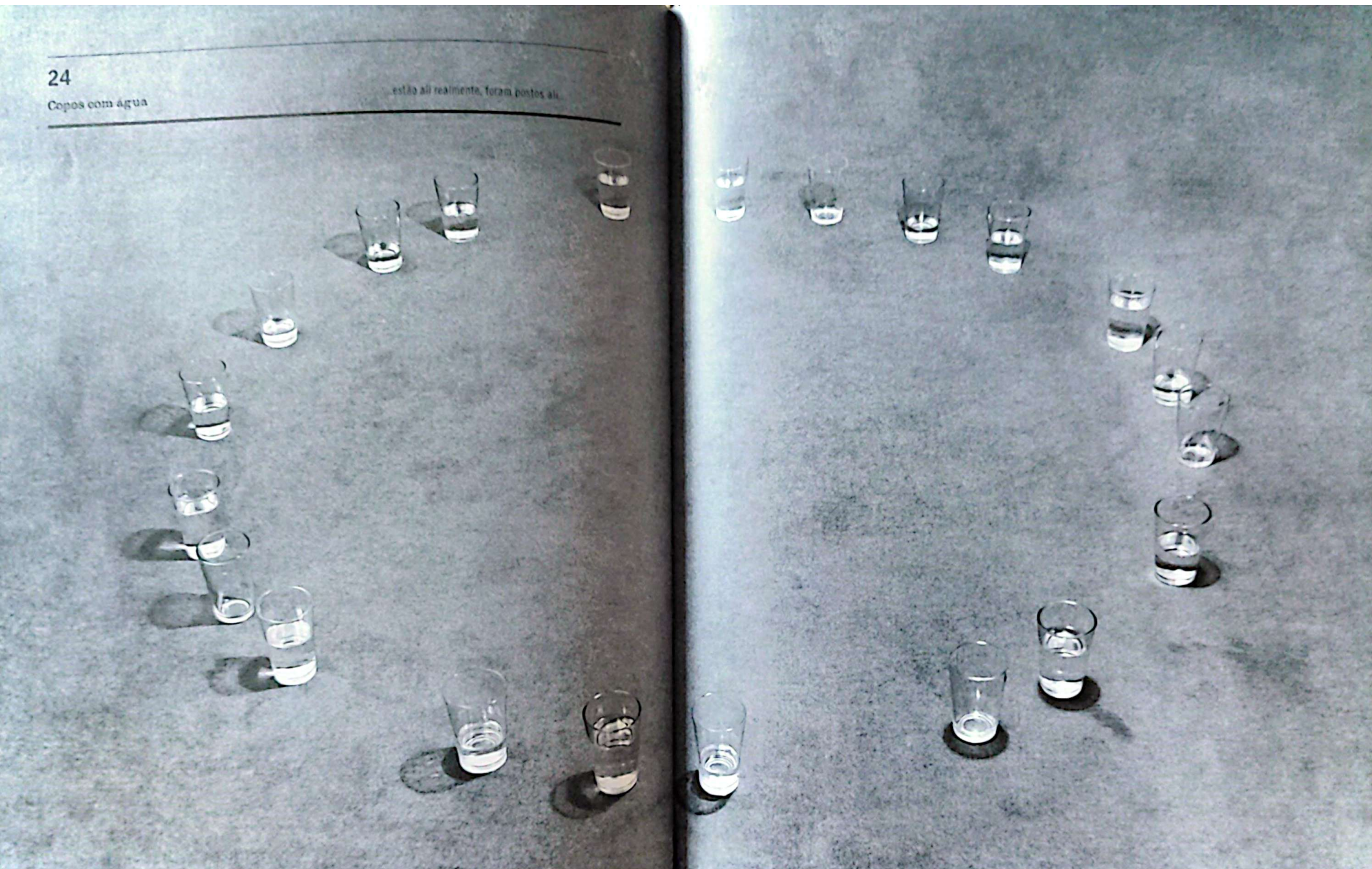
23

Dado no gelo

Inútil observar por mais tempo, esta imagem será sempre a do exato instante em que foi vista pela primeira vez.



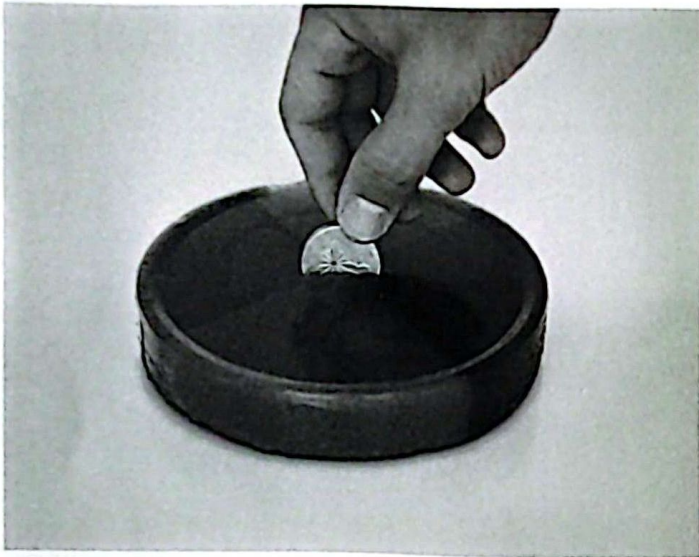
estão ali realmente, foram postos ali.



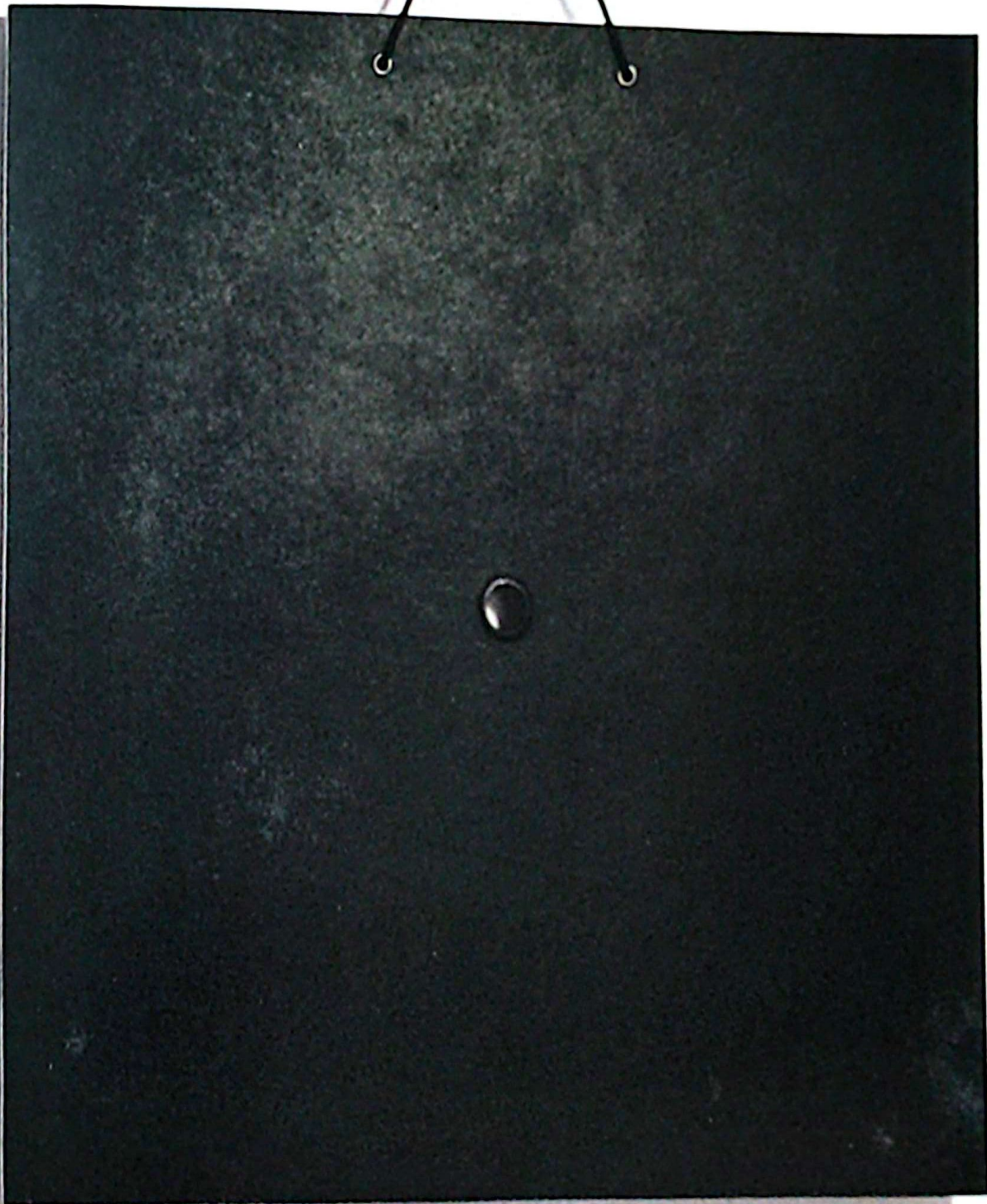
25

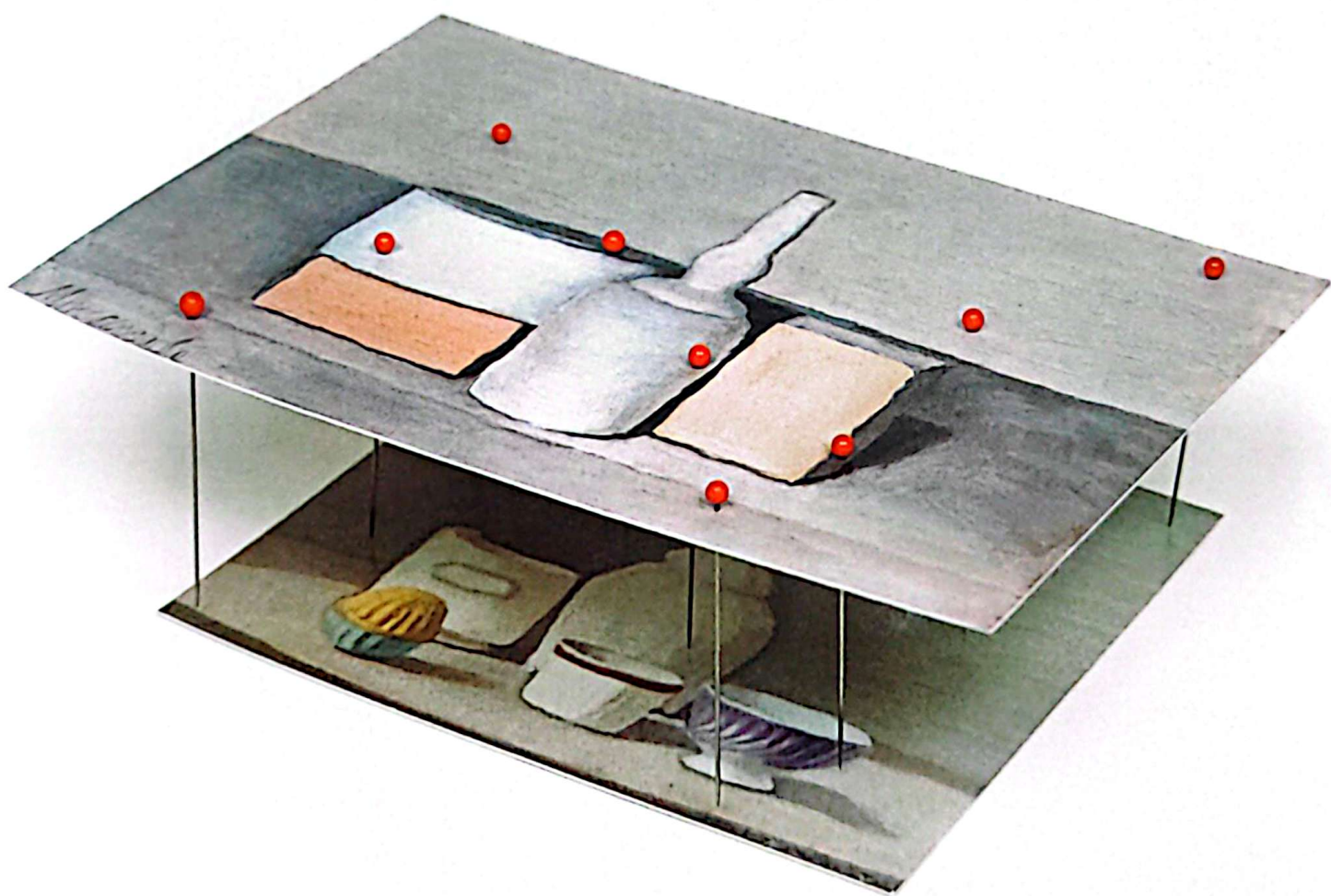
4 em 1 / chocolate

A alma de um objeto é sua presença inequívoca.







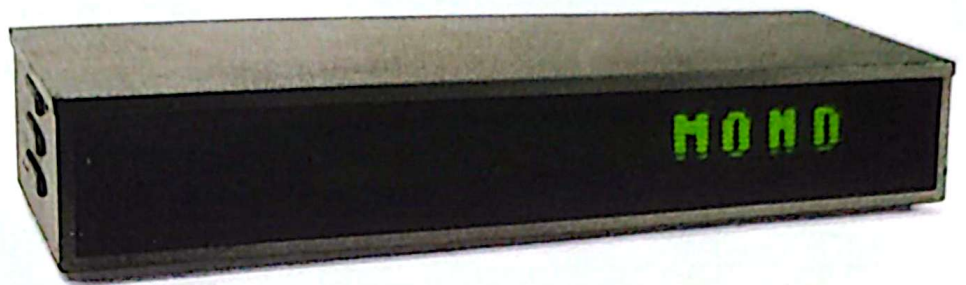


28

A experiência Mondrian

Conhecida máquina giratória luminosa circula a palavra
Mondrian aproximadamente três vezes por minuto.
Dia virá em que o silêncio será uma lenda (cf. Arp).







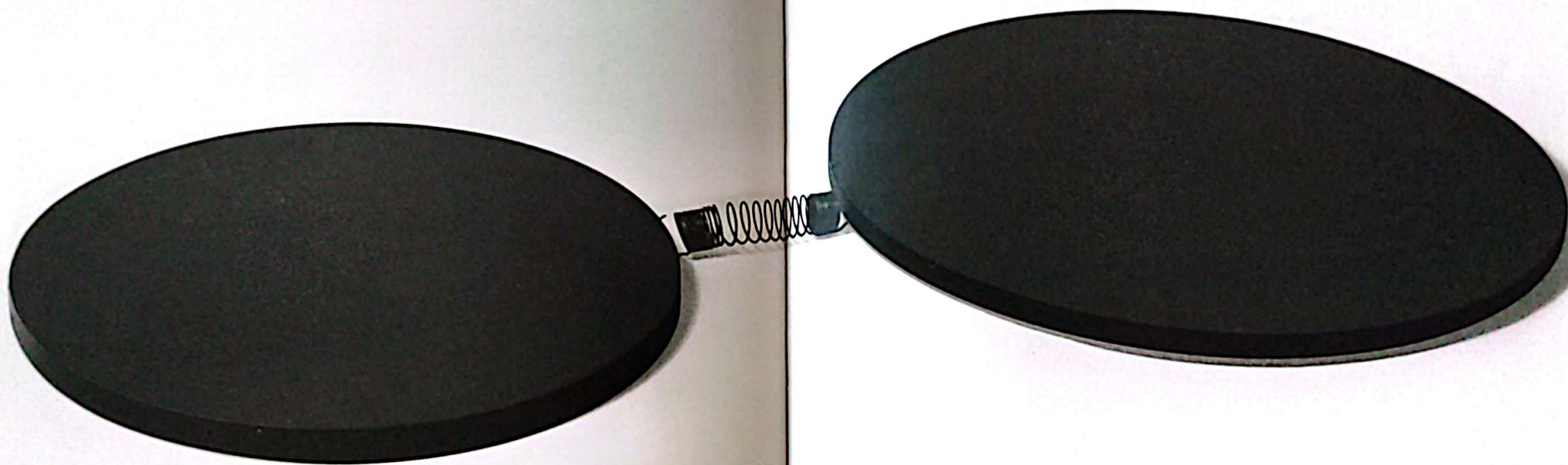
30

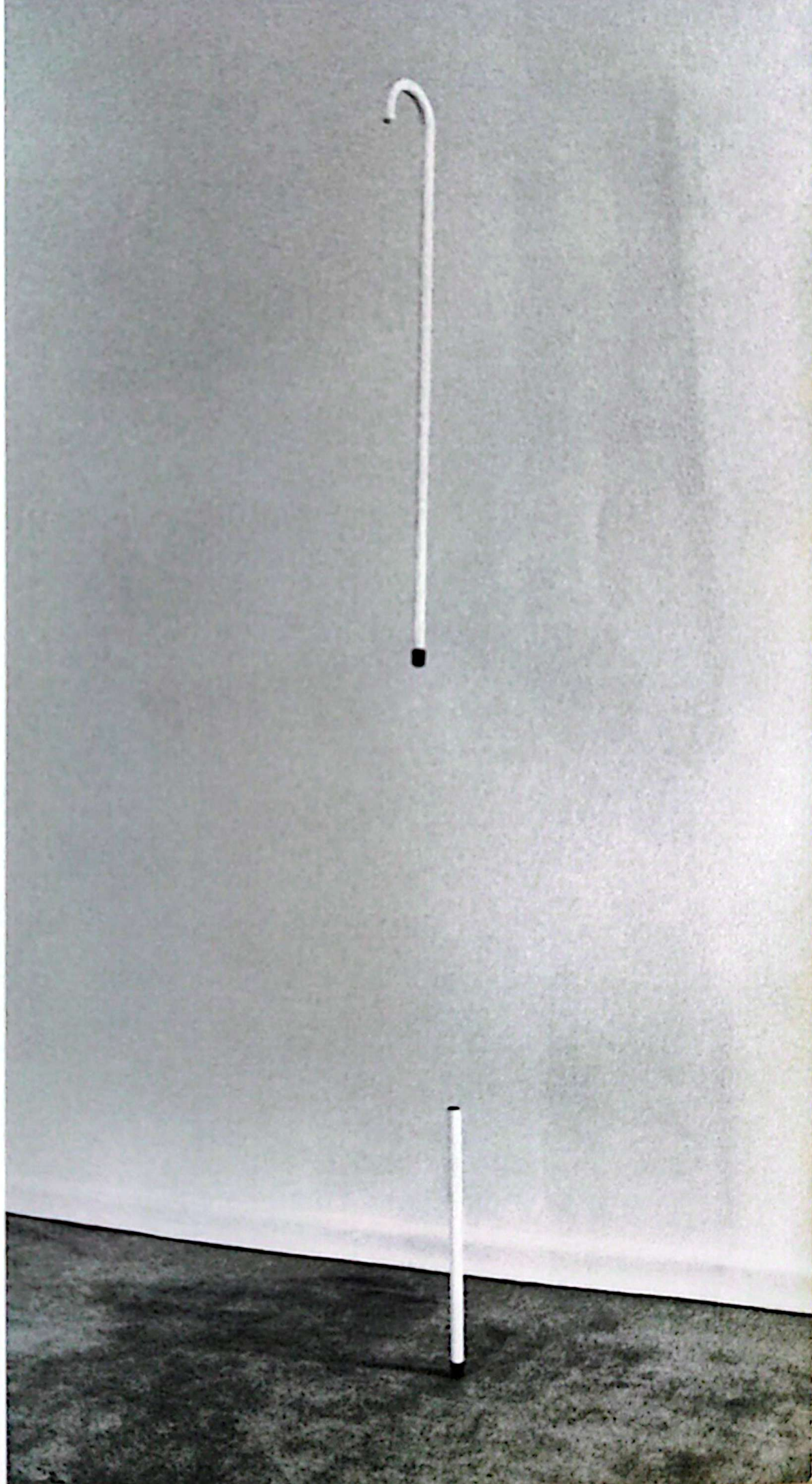
Tubo de ferro / copo de leite





Ampliados ou reduzidos, estes discos de ferro não possuem necessariamente um tamanho original. São objetos sem escala.

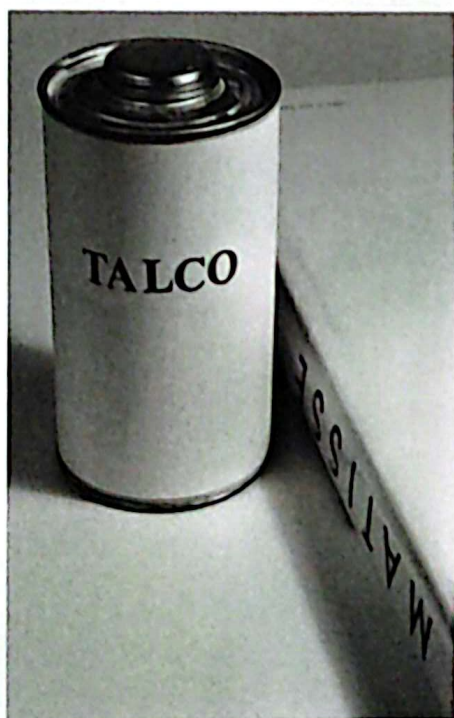




33

Matisse [o talco]

Talco pulverizado sobre livro ilustrado de H. Matisse
(ver figura 1).



**PINK STUDIO
(THE PAINTER'S STUDIO, L'ATELIER)**

The first of the two rooms in the studio is a large, high-ceilinged space with a vaulted ceiling and a large window on the right wall. The room is filled with various objects, including a large easel, a table, and a chair. The second room is a smaller, more intimate space with a lower ceiling and a large window on the left wall. It is also filled with various objects, including a large easel, a table, and a chair. The overall atmosphere of the studio is one of a working artist's space, with a focus on the creative process.



O que é isso: *Manual da ciência popular*? Título intrigante para um livro que fala de arte. O que vem a ser essa ciência popular, o que formula, quais seus métodos, em que se fundamenta? Talvez estejamos, já de saída, aproximando-a demasiadamente da ciência quando nada dos seus procedimentos o justifica: eles a princípio nada têm de científicos. Serão populares? Corremos o risco de, indagando separadamente, ir a um, voltar a outro, e continuar nada sabendo tanto de um quanto de outro. É ciência popular esse composto, união de pólos aparentemente distantes, que se apresenta.

Nem ciência, nem popular, mas tanto ciência quanto popular, esses trabalhos são portadores de uma ciência popular. Múltiplos, fragmentados, dispersos, os procedimentos aqui apresentados à primeira vista carecem de qualquer unidade: nada fazem permanecer, ações puramente de passagem, sem nada deixar, vão assim no popular construindo sua ciência. Mas ainda nada foi dito sobre essa ciência. Dela pode-se dizer apenas isto: nada? Assim, sem rosto, anônima, faz com que esses objetos tranqüilamente e quase por acaso se tornem arte. Mas será preciso dizer da precisa materialidade desses procedimentos, da complexa apropriação do fluxo anônimo que realizam? Esse tudo presente imediato que fazemos de conta que não nos damos conta só para depois nos intrigarmos com a arte e sua permanente atenção.

De fato, os objetos que aqui estão, os objetos sobre os quais são realizadas determinadas operações, são, por assim dizer, populares. Só isso, porém, não é suficiente para se aplicar o adjetivo popular. Digamos que a situação apresentada pelo *Manual* seja popular. Estamos longe da exposição restritiva da ação criadora, menos ainda das autoritárias popularizações da arte. Trata-se de uma inteligência posta em ação, uma inteligência sem nome.

O *Manual* já de início reverte a expectativa tradicional que se tem em relação à arte. De espectador sou deslocado a uma situação de produtor, convidado a produzir determinados objetos. Significa dizer que qualquer um pode produzir esses objetos, basta seguir as instruções. Toda a distância que me separava do trabalho, a distância da contemplação, é anulada: tenho agora um poder sobre o trabalho, mas um poder que esvazia o meu raciocínio e a minha sensibilidade. Nem um nem outro são exigidos, são antes suprimidos. Ele requer um mínimo de intervenção, um eu qualquer tendendo a zero.

Digamos que só esse estado de quase nada absoluto nos faz compreender o *Manual*. Um nada que não é tábula rasa, mas o momento em que todas as

tensões comparecem. Espécie de experiência didática pelo trabalho e não sobre o trabalho, só nos suprime para nos colocar em interrogação. É na situação da reprodução que nos coloca. Na verdade eu não produzo os trabalhos aqui presentes, eu *reproduzo*. É isso que eles demandam. Mas isso, enfim, não é nada de novo. Trata-se do que correntemente se diz em relação ao trabalho de arte contemporâneo: *isso eu também posso fazer*. Exprime um desejo de reproduzir, ou seja, de suprimir o sujeito e aniquilar o caráter único do trabalho de arte. Essa operação é esquematicamente a mesma que a máquina realiza. O que o sujeito realiza subjetivamente, a máquina realiza objetivamente quando reproduz um trabalho de arte. A máquina é um *nada* que pela reprodução aniquila a unicidade da obra. Essa experiência só se faz na reprodução.

Tomemos um espelho. O que é um espelho? É um aparelho reprodutor. Diante do espelho eu me reproduzo, tenho imediatamente presente a minha reprodução. Ela só se apresenta quando eu me apresento, quer dizer, sou sujeito e objeto da reprodução, produzo minha reprodução, tenho um poder sobre ela. Devo preservar-me para me reproduzir — a reprodução não existe para além da minha presença. Trata-se de uma reprodução natural. Nada disso acontece na reprodução técnica.

O caso do cinema, por exemplo. O ator vive de sua ausência, ou seja, do que ele não é. De fato, ele só existe no pedaço de celulóide. Se sua existência não se devesse à sua ausência, o cinema estaria em perigo. O ator que conheço, que não é luz nem sombra, é uma realidade sem nenhuma mediação; no entanto, sua existência não desmente o que vejo na tela; pelo contrário, ela é perfeitamente aceitável. Nada menos estranho. Na reprodução natural suprimo a minha reprodução — saio da frente do espelho. No cinema a reprodução me suprime para me ter enquanto reprodução, torna-me ausente para me ter presente. O cinema é essa técnica de reprodução que destrói o original mantendo o original, a reprodução.

Reconhecemos então o caráter negativo da reprodução técnica. Antes, porém, é preciso estabelecer uma distinção. O cinema é uma técnica de reprodução, mas uma técnica de reprodução que se funda numa técnica de produção industrial. Não existe original no cinema, nenhuma cópia é um original, todas são cópias e originais ao mesmo tempo, ou seja, o objeto do cinema é ele mesmo enquanto reprodução. Ainda assim, o cinema reproduz alguma coisa: o que a câmera filmou. Mas o que a câmera filmou, o original do qual o filme é a reprodução, só tem existência para o cinema enquanto

cinema, enquanto reprodução. Essa dupla supressão do original só é possível porque no cinema técnica de produção e técnica de reprodução coincidem perfeitamente, uma não é exterior à outra, ambas fazem parte do mesmo processo. A dupla negação que o cinema realiza de forma perfeita torna-se uma positividade, a reprodução não é para ele um problema, é a sua própria possibilidade. Nada disso acontece quando a arte é reproduzida.

A crise que a reprodução técnica apresentava para a arte na verdade não era uma crise específica da arte. Era um aspecto da crise geral entre produção e reprodução. Ela tem início quando os tradicionais meios de produção foram substituídos pelos novos meios de produção. Mas o que nos interessa é, sobretudo, o fato de que as novas técnicas de produção são também técnicas de reprodução. Daí por diante não é só a arte que é abafada, mas tudo que pode ser reproduzido tecnicamente. Trata-se da reprodução de tudo e de uma coisa só: do capital.

A partir desse momento a reprodução é um problema para a arte. Os futuristas, por exemplo, pressentiam as transformações que a reprodução anunciava. Mas o que faziam? Tentavam impor aos objetos o que a técnica realizava no mundo, a sua aparência. Submetiam os objetos às torções da máquina, da velocidade da reprodução, traziam para a obra os choques produzidos pela técnica, mas sem uma *inteligência* da máquina, da velocidade, da reprodução. Tentavam de todas as maneiras manter a “aura” da obra como coisa natural, e compreendiam a técnica como um fenômeno irracional, ou seja, não a compreendiam. Para eles o mundo podia sucumbir na destruição da “aura” desde que os destroços revertissem para a arte. Dessa maneira encontravam uma solução: substituíam o mundo pela arte.

O problema podia ser colocado da seguinte maneira: a técnica perturbava o mundo, a arte que mantém relações com o mundo, que de alguma forma reproduz o mundo, encontra-se reproduzida no mundo, desencontra-se de si mesma. Quando o mundo não se presta mais à reprodução que a arte realiza é porque todo o caráter da reprodução foi modificado, num mundo que é todo reprodução.

Tradicionalmente, o que garantia a obra de arte era o fato de ela ser única, o fato de ser um original — uma única reprodução —, o que permitia reproduzi-la tecnicamente. Mas a reprodução destrói a “aura” da obra, o que ela tem de único. Já nada pode existir de único. O que significa isso? Uma radical inversão: não é mais o fato de ser única que funda atualmente a existência

da obra, mas justamente o fato de ser reproduzível. Não se concebe nenhuma obra tradicional que não tenha sido reproduzida: tal obra não existe.

A técnica de reprodução do cinema não se identifica com a reprodução técnica da arte — esta não tem o poder de suprimir o original, a obra. Nela não se realiza a dupla negação executada pelo cinema, não há a coincidência entre técnica de produção e técnica de reprodução. Assim, o fato de ser única só se manifesta por meio da reprodução. A reprodução teve de suprimir a “aura” para mantê-la.

Ninguém mais pode fazer uma obra da tradição, por isso mesmo ela é da tradição. Nenhum homem pode produzi-la, só a máquina pode, só a máquina pode reproduzi-la. Ela, a obra da tradição, resiste não tanto no que ela é, a sua realidade exponível, mas na magia da técnica que a realizou, o “como foi possível” impossível de reviver, isso que hoje *ninguém* faz: só esse *ninguém* que é a máquina. Estão aí conciliados o mundo industrial e a tradição: identificam-se no anônimo. O produto industrial é isso que *ninguém* produziu, nele se reconhece o substrato presente na obra da tradição. Assim, a reprodução destruiu a “aura” da obra somente para criar outra. É verdade, podemos dispor de uma obra de arte — de sua reprodução — como nos convém, mas ainda de maneira fetichista. A reprodução destruiu a unicidade preservando o original, mas o que era antifetichista na reprodução não resistiu à fetichização da arte. Não fosse isso a contemporaneidade não poderia colocar um bigode na Mona Lisa deixando intacta a Mona Lisa. Nenhum gesto radical e todo ele radical.

O que é na verdade o gesto de Duchamp? É uma inteligência que se faz na dinâmica da técnica, da máquina, da reprodução. É Duchamp quem liquida o original, com ele surge conscientemente um original sem “aura”, um original previamente suprimido. Traz para a arte isso que *ninguém produziu* — o *ready-made* — incompatível com qualquer aura. Hoje sabemos não só da insuficiência da *ação duchamp* frente aos mecanismos fetichizantes da arte, como da sua disseminação incompreendida. Mas a *situação duchamp*, onde a sua inteligência interviu, permanece ainda problemática.

Reconhecemos que o contemporâneo se faz no tempo da reprodução. Ele se faz na época da reprodução, e também na multiplicidade do tempo da técnica. Ao mesmo tempo, sentimos na reprodução de um trabalho contemporâneo um vago desconforto, uma problemática situação. A inadequação à reprodução é da própria natureza constitutiva do trabalho. Trata-se da

impossibilidade de um espaço ideal onde possa estar. Inútil querer uma tranquilidade para o que é essencialmente intranquilo. Não correspondendo a nenhum espaço, é corrosivo em relação aos espaços estabelecidos. Espacialidade não da continuidade e da linearidade, o tempo todo é descontinuidade e multiplicidade. Aqui a reprodução revela sua impotência. O que há para fixar? Um resíduo, um rastro, um traço indicativo.

Afinal, não importa tanto que a "aura" tenha desaparecido, contanto que o fetiche da obra permaneça, agora que o sentido da tradição aparece tão próximo e a técnica que a realizou tão distante. Movimento inverso parece ocorrer na arte contemporânea: seus objetos não poucas vezes nos surpreendem pela facilidade com que podem ser feitos, e às vezes basta encontrá-los. Tão próximos estão que podemos dizer: *isso eu também posso fazer*, ao mesmo tempo em que o sentido aparece inapreensível. Esse desejo pleno de sentido só é compatível com essa unidade acabada e conclusa da tradição: aí o sentido que não precisa se fazer. Ao contrário, o sentido do contemporâneo está em vertigem, se construindo e desconstruindo, traindo conscientemente a si mesmo.

O *isso eu também posso fazer* surpreende por não enunciar nada do que tradicionalmente está associado à arte. Nenhum julgamento estético, nenhum julgamento de gosto, agora que não é possível gostar ou não gostar e, além do mais, de que serviria? Exprime mais uma espécie de antiacolhida, um recuo diante do trabalho. Para aquilo que lutou para não ser arte e ainda assim continua a ser, trata-se de um julgamento aparentemente adequado. Mas o que nega, pretende negar, é o que afirma. Em suma, reclama que não há trabalho na arte contemporânea. O que equivale a dizer: no mundo recortado pela especialização, a arte ocupa o último lugar. Virtualmente todos podem fazer arte, pois o específico da arte é agora inferior no mundo do trabalho especializado. Saber que ninguém sabe.

Mas por onde passa esse saber que ninguém sabe e a todos pertence? A todos, sem exceção. O esforço de compreensão da arte é o mesmo de qualquer saber; entretanto, ninguém sabe, ninguém quer saber, tão acostumados estamos ao que já supomos saber. A arte enquanto transformação exige um sujeito transformado. Experiência vertiginosa. Expor-se à inquietude do nada saber, da dispersão radical de todos os saberes, tal a experiência contemporânea da arte.

Rio de Janeiro, 1981

Trabalhos reproduzidos nesta edição

- 1 **A imagem é cega, 1981**
foto Miguel Rio Branco
- 2 **Objeto de arte sobressalente, 1981**
foto Miguel Rio Branco
- 3 **Prato comum com elásticos, 1978**
foto Miguel Rio Branco
- 4 **O que é o Raio Laser, 1977**
foto Miguel Rio Branco
- 5 **Cinema, 1981**
foto Miguel Rio Branco
- 6 **Soma de lanternas, 1972**
foto Miguel Rio Branco
- 7 **Garrafas com rolha, 1975**
foto Miguel Rio Branco
- 8 **Para Rilke, 1992**
foto Wilton Montenegro
- 9 **Papel carbono entre espelhos, 1975**
foto Miguel Rio Branco
- 10 **Disco, 1973**
foto Miguel Rio Branco
- 11 **Perpetuum mobile, 1973**
foto Miguel Rio Branco
- 12 **Aquário completamente cheio, 1981**
foto Miguel Rio Branco
- 13 **Pausa ou frase sólida, 2002**
foto Vicente de Mello
- 14 **Dinheiro para treinamento, 1977**
foto Miguel Rio Branco
- 15 **Parábola das superfícies, 1981**
foto Vicente de Mello
- 16 **A emoção estética, 1977**
foto Miguel Rio Branco
- 17 **Einstein, 1987**
foto Sergio Zalis
- 18 **Convite ao raciocínio, 1978**
foto Miguel Rio Branco
- 19 **Algodão negativo, 1982**
foto Romulo Fialdini
- 20 **A embalagem do cigarro, 1978**
foto Miguel Rio Branco
- 21 **A estória da arte, 1995**
foto Wilton Montenegro
- 22 **Cinco mil etiquetas auto-adesivas, 1974**
foto Miguel Rio Branco
- 23 **Dado no gelo, 1976**
foto Miguel Rio Branco
- 24 **Copos com água, 1977**
foto Miguel Rio Branco
- 25 **4 em 1 / chocolate, 1979**
foto Miguel Rio Branco
- 26 **Os espelhos, 1975**
foto Miguel Rio Branco
- 27 **Com Morandi, 2005**
foto Vicente de Mello
- 28 **A experiência Mondrian, 1978**
foto Miguel Rio Branco
- 29 **Como funciona a máquina fotográfica?, 1977**
foto Miguel Rio Branco
- 30 **Tubo de ferro / copo de leite, 1978**
foto Miguel Rio Branco
- 31 **Princípio de realidade, 1981**
foto Miguel Rio Branco
- 32 **Três respostas para cegos, 1980**
foto Miguel Rio Branco
- 33 **Matisse [o talco], 1978**
foto Miguel Rio Branco

© Cosac Naify, 2007
© Waltercio Caldas, 2007
© Paulo Venancio Filho, 2007

Edição original

Coleção Arte Brasileira Contemporânea
Funarte / MEC, 1982

Projeto da coleção
Afonso Henriques Neto
Eudora Augusto Macieira de Sousa
Vera Bernardes

Nova edição

Revisão
Regina Pereira

Projeto gráfico
Danowski Design Ltda
Sula Danowski
Adriana Cataldo
Joana Filizola

Foto da capa
Sergio Araujo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Caldas, Waltercio
Manual da ciência popular / Waltercio Caldas ;
texto de Paulo Venancio Filho ; prefácio e comentários
do artista. -- 2. ed. ampl. -- São Paulo : Cosac Naify,
2007.

ISBN 978-85-7503-672-3

1. Arte - Brasil 2. Artes plásticas - Brasil
I. Venancio Filho, Paulo. II. Título.

07-8032

CDD-730.0981

Índices para catálogo sistemático:
1. Artes plásticas brasileiras 730.0981
2. Brasil : Artes plásticas 730.0981

COSAC NAIFY
Rua General Jardim, 770, 2º andar
01223-010 São Paulo SP
Tel [55 11] 3218 1444
Fax [55 11] 3257 8164
www.cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor
[55 11] 3218 1473

Fontes Trade Gothic e Clarendon **Papéis** couchê fosco 170gm² e Color Plus 120gm²
Pré-impressão Danowski Design (scans e tratamento de imagens)
Davanzo Soluções Gráficas (scans) e RRDDonnelley Moore (provas digitais)
Impressão Ipsis tiragem 3 000

O artista plástico carioca Waltercio Caldas nasceu no Rio de Janeiro em 1946. Fez sua primeira exposição individual em 1973 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Desde então tem participado intensamente do cenário das artes plásticas. Representou o Brasil diversas vezes nas bienais de São Paulo, Mercosul, Havana e Veneza, e na IX Documenta de Kassel. Possui esculturas públicas no Rio de Janeiro, em São Paulo, Itapiranga (fronteira do Brasil com a Argentina), Punta del Este, Leirfjord (Noruega) e em Santiago de Compostela na Espanha (a ser inaugurada em 2008). Suas esculturas, objetos e desenhos integram importantes coleções no Brasil e no exterior.

Os livros sempre fizeram parte de sua obra. Seu primeiro livro-objeto, *Vão noturno*, data de 1967. O *Manual da ciência popular*, editado pela Funarte em 1982, foi seu primeiro livro de grande tiragem. Publicou *O livro Velazquez* (Editora Anônima, 1996) e *Notas, () etc.* (Edições Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2006), uma seleção de seus escritos e anotações que acompanham a reflexão de suas obras desde os anos 1960.

Sobre seu trabalho foram publicados *Aparelhos*, com texto de Ronaldo Brito (GBM Editora, 1979), e *Waltercio Caldas*, com texto de Paulo Sergio Duarte (Cosac Naify, 2003).

Estamos diante da reprodução impressa, este hábito contemporâneo, superfície onde se passa grande parte da arte da nossa época. Aqui, em nosso caso particular, o que vai acontecer? Serão utilizados objetos do conhecimento de todos para apresentar significados estéticos em circulação no cotidiano ou, em outras palavras, passearemos pelos campos do sentido. É nesta superfície, neste volume chamado *Manual da ciência popular*, que suas dúvidas jamais serão esclarecidas, pois gostaria o autor que estivéssemos em um livro sem fundo.

ISBN 978-85-7503-672-3

