

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**Janayna Araujo Costa Pinheiro**

**[pro]posições da narrativa na obra de Cildo Meireles**

Vitória  
2014

**Janayna Araujo Costa Pinheiro**

**[pro]posições da narrativa na obra de Cildo Meireles**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Angela Maria Grando Bezerra

Vitória  
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

Pinheiro, Janayna Araujo Costa, 1973-  
P654p [Pro]posições da narrativa na obra de Cildo Meireles /  
Janayna Araujo Costa Pinheiro. – 2014.  
131 f. : il.

Orientador: Angela Maria Grando Bezerra.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Meireles, Cildo, 1948-. 2. Arte moderna - Séc. XXI. 3.  
Artistas – Brasil - Narrativas pessoais. I. Grando, Ângela. II.  
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.  
Título.

CDU: 7

---

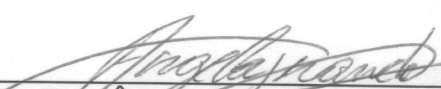
JANAYNA ARAUJO COSTA PINHEIRO

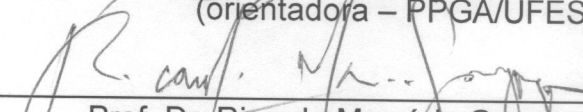
**"[pro]posições da narrativa na obra de Cildo Meireles"**

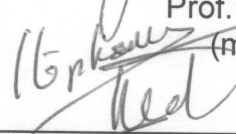
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 28 de maio de 2014.

Comissão Examinadora

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Ângela Maria Grandó Bezerra  
(orientadora – PPGA/UFES)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga  
(membro interno – PPGA/UFES)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet  
(membro externo – UFMG)



*Para Elton*

## **Agradecimentos**

*A Angela Grando, pela orientação e escuta, pelo incentivo à pesquisa e pela confiança na sua produção.*

*A Stéphane Huchet, pela leitura, pelas contribuições e composição da banca.*

*A Elton Pinheiro, pelo apoio e presença durante o período deste trabalho.*

*À família – pai, mãe, irmãos e sobrinhas – por estar sempre próxima, apesar das distâncias, por impulsionar as possibilidades de expressão e acreditar e apostar que a arte tem a transmitir.*

*Aos amigos Herbert Farias, Jorge Mies, Michele Marques, Melina Almada, Renata Perim, Simone Neiva e Tom Boechat por compartilhar experiências, leituras e avançar no debate reflexivo.*

*À CAPES, pelo apoio financeiro.*

*E àqueles que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes neste percurso,*

*Obrigada.*

“Eu registro minhas ideias na forma de um desenho, imagem, palavra ou um recorte. Juntando coisas, sensações, sentimentos e informações complementares vou criando paisagens mentais que se materializam.”

*Cildo Meireles*

## Resumo

Com a atenção nos escritos do artista, esta pesquisa se ocupou de investigar e analisar as narrativas recorrentes na produção do artista brasileiro Cildo Meireles. O artista diz ter a oralidade como suporte ideal para a obra de arte. Para a análise, escolhemos obras que se coadunassem com essa proposição, entre elas: *Estudo para Espaço* (1969), *Espaços Virtuais: Cantos* (1976-1977), *Malhas da Liberdade* (1976-1977) *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), *Através* (1983-1989), *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987) e *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002). As histórias narradas ecoam em entrevistas e comentários de críticos, como um prolongamento de seu trabalho artístico, sem serem explicativas. Nessas narrativas, a linguagem poética é diversa e funciona como: instruções, biografia das obras, textos, desenhos-projetos, inserções, história-conceito. A complexa relação entre o texto e o objeto de arte subverte e articula formas alternativas entre o sensorial e o conceitual com elegância formal. Com potência própria, e também como elemento no conjunto da produção do artista, as narrativas são de natureza diferente e incluem desde literatura até experiências vividas, fatos históricos e sociais. Mostramos como essas narrativas se conectam com a obra, e buscamos elementos que delas emergem e se exprimem em um universo multissensorial.

**Palavras-Chaves:** Cildo Meireles. Arte Contemporânea. Narrativa.

## **Abstract**

With attention on the writings of the artist, this research investigates and analyzes the recurring narratives in the production of Brazilian artist Cildo Meireles, as the artist claims orality as an ideal support for the work of art. For such analysis, we chose works that were consistent with this proposition, which includes: Study for Space (1969), Virtual Spaces: Corners (1967-1968), Meshes of Freedom (1976-1977), Insertions into Ideological Circuits (1970), Eureka/Blindhotland (1970-1975), Red Shift (1967-1984), Through (1983-1989), Mission/Missions (How to Build Cathedrals) (1987) and Disappearing Element/Disappeared Element (2002). The narrated stories echo in interviews and in comments from critics, as an extension of his artwork, without being explanatory. On such narratives, the poetic language is diverse and works as: instructions, biography of works, texts, drawings, designs, inserts and story-concept. The complex relationship between the text and the art object subverts and articulates alternative ways between the sensorial and the conceptual with a formal elegance. With its own power, and also as an element in the overall production of the artist, the narratives are different in nature and range from literature to life experiences, as well as from historical to social facts. Here we show how these narratives connect with the work, and seek elements that emerge from them and are expressed in a multisensorial universe.

**Key words:** Cildo Meireles. Contemporary Art. Narrative.

## Lista de Figuras

(autor, título, data, página)

- [Figura 1] Cildo Meireles, *I. Estudo para Espaço* (1969), p. 113.
- [Figura 2] Cildo Meireles, *II. Estudo para Tempo* (1969), p. 114.
- [Figura 3] Cildo Meireles, *II. Estudo para Espaço/Tempo* (1969), p. 115.
- [Figura 4] Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), p.116.
- [Figura 5] Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970), p.117.
- [Figura 6] Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970), p.118.
- [Figura 7] Cildo Meireles, *Information* (1970/1989), p. 119.
- [Figura 8] Cildo Meireles, *Tabela/Anotações* (1970-1975), p. 120.
- [Figura 9] Frederico Moraes, *A Nova Crítica/ Agnus Dei* (1970), p. 121.
- [Figura 10] Cildo Meireles, *Malhas da Liberdade Versão 1* (1976), p. 122.
- [Figura 11] Cildo Meireles, *Malhas da Liberdade Versão 3* (1977), p. 122.
- [Figura 12] Cildo Meireles, *Malhas da Liberdade* (1976), p. 122.
- [Figura 13] Cildo Meireles, *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), p. 123.
- [Figura 14] Cildo Meireles, *Espaços Virtuais: Cantos. Desenho de projeto* (1967-1968), p. 123.
- [Figura 15] Cildo Meireles, *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), p. 124.
- [Figura 16] Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo/ Elemento Desaparecido (Passado Iminente)* (2002), p. 125.
- [Figura 17] Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-1975), p. 126.
- [Figura 18] Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1975), p. 127.
- [Figura 19] Cildo Meireles, *Eureka/ Blindhotland* (1970-1975), p. 128.
- [Figura 20] Cildo Meireles, *Eureka/ Blindhotland: Expeso. Desenho do projeto* (1970-1975), p. 129.
- [Figura 21] Cildo Meireles, *Eureka/ Blindhotland: Inserções* (1970-1975), p. 129.
- [Figura 22] Cildo Meireles, *Através* (1983-1989), p. 130.
- [Figura 23] Cildo Meireles, *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987), p. 131.

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo I: “um sujeito que está no meio do processo de um pensamento”</b>	<b>11</b>
<i>pensamento construtivo</i>	<i>11</i>
<b>inserção do pensamento</b>	<b>11</b>
<b>pensamento materializado</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo II: “cada trabalho tem uma espécie de biografia”</b>	<b>11</b>
<i>registro híbrido</i>	<i>11</i>
<b>de longe e na obra</b>	<b>11</b>
<b>um e outro também</b>	<b>11</b>
<i>uma ideia [des]aparecendo</i>	<i>11</i>
<b>familiaridade simbólica</b>	<b>11</b>
<b>sensação de anestesia</b>	<b>11</b>
<b>intervalo para o consumo</b>	<b>11</b>
<b>plasticidade na narrativa</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo III: “a oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte”</b>	<b>11</b>
<i>história-conceito ou pano-de-roda</i>	<i>11</i>
<i>reflexões sobre um paradigma</i>	<i>11</i>
<i>outras histórias</i>	<i>11</i>
<b>Conclusão</b>	<b>11</b>
<b>Referência Bibliográfica</b>	<b>11</b>
<b>Anexo</b>	<b>11</b>

## Introdução

O presente trabalho foi feito no Centro de Artes da UFES, junto à linha de pesquisa Estudos em Teoria e História da Arte. Desde o início nos ocupamos de um estudo voltado para a arte contemporânea, com o cuidado em listar obras e bibliografia sobre o assunto, a saber, a produção de Cildo Meireles.<sup>1</sup> Entretanto os objetivos da dissertação não se restringem ao levantamento e organização de dados, mas abarcam uma análise que pretende contribuir para o pensamento e o enfrentamento de um campo problemático da atualidade, os escritos dos artistas. Sem a intenção de encerrar questões, pressupomos que o trabalho artístico fornece, de modo particular, condições para reflexão de situações impostas pelas mudanças sociais.

A questão imposta nesta pesquisa diz respeito à narrativa do artista e à posição que ela ocupa em relação à obra. Indagamos por que a fala do artista sobre o processo de elaboração e construção da obra ocuparia lugar relevante. Cientes da dificuldade em responder tal interrogação, podemos dizer que a produção artística se desenvolve em uma dialética incessante entre a prática artística e o pensamento teórico, e que tal relação processa-se de maneiras unilaterais, no sentido de que é a [pro]posição do artista que a define. Nessa perspectiva e com base em um sistema autônomo de códigos visuais, a incorporação do que chamamos “narrativas” – incluindo histórias, relatos, referências, memórias, lembranças – agencia a estratégia de argumento e construção do artista a partir da obra. Desse modo, buscamos nas seções Memórias, Entrevistas, Seleção do artista e Textos do artista dos livros e catálogos dados que permitissem investigar: a força poética dos escritos do artista Cildo Meireles e a maneira singular como constrói a obra; o arranjo das narrativas, suas articulações, tramas e inspirações; e o modo como a obra pode ser pensada a partir das narrativas e em que dinâmica estão em relação às obras.

---

<sup>1</sup> Artista nascido no Rio de Janeiro em 1948, onde vive.



Após definirmos o objeto de interesse, as narrativas na produção de Cildo Meireles, iniciamos a pesquisa pelos seus textos críticos e sua fortuna crítica, textos dos críticos de arte e das entrevistas disponíveis. A leitura desse material nos levou a observar a presença reiterada de histórias narradas (pelo artista), quando interrogado acerca de suas obras/conceitos por críticos e/ou entrevistadores, que variam desde acontecimentos políticos e sociais a narrativas religiosas e literárias, imaginário popular e experiências vividas. Nesses termos, optamos por priorizar a fala do artista já estabelecida como documento, em vez de buscar nesse momento uma nova entrevista. Os dados levantados estabeleceram uma série de caminhos e desvios os mais fascinantes, que nas primeiras observações apontam para conexões com áreas ainda a serem aprofundadas.

No que diz respeito ao contexto dos textos dos artistas nas artes plásticas, observamos que a circulação dessa produção em diversas localidades intensificou-se a partir da arte moderna. No Brasil, nos anos de 1950, os movimentos concretistas e neoconcretistas, são norteadores para uma livre experimentação na arte produzindo reformulações na linguagem artística. Nos anos de 1960 e 1970, a produção escrita do artista – suas discussões, considerações, [re]elaborações conceituais e experimentais da arte e sobre seu circuito – circula através de revistas editadas pelos próprios artistas. A particularidade de encadeamento da qualidade verbal e a abertura para um novo tipo de criação sugerem um suporte para os trabalhos de arte, com leis próprias. As publicações especializadas em artes visuais, mesmo com vida curta, indica o aumento da quantidade de profissionais implicados nas artes no Brasil e do público interessado no refinamento da formação e da informação artística. Num período em que a arte brasileira começou a ser reconhecida no cenário internacional pela força da liberdade experimental, a multissensorialidade compõe uma característica marcante na relação entre a obra e o espectador. Assim, julgamos importante investigar os vínculos entre o conceitual e o sensorial na produção de Cildo Meireles.

Como as narrativas são várias, enfrentamos a necessidade de estabelecer um procedimento na leitura: encontrar no seu discurso pontos de conexão com as obras, aprofundando-nos na relação entre ambos. Traçamos assim o início, no que tange à presença da escrita em relação à obra, da investigação de uma “distância” entre obra e pensamento do artista. Com isso, para intitular os capítulos, usamos

trechos de sua fala que nos nortearam a pensar na força poética presente em seus escritos e entrevistas.

Chamou nossa atenção a recorrência com que o tema da oralidade foi citado por Meireles e críticos de arte. O termo é usado pelo artista para tratar do uso que faz da linguagem em seus trabalhos, considerado (por ele) suporte ideal para os trabalhos de arte; além de comentar um grande projeto que abarca os trabalhos desencadeados pela oralidade, chamados de “fonômenos”, ele argumenta que, sem a necessidade de posse do objeto, o trabalho pode ser [re]criado a partir de explicações ou conversas, sendo de fácil transmissão e expansão social.

No primeiro capítulo, “um sujeito que está no meio do processo de um pensamento”, *Estudo para Espaço* (1969) abre a dissertação e é analisada a partir de sua narrativa, brevemente comparada a *Volátil* (1980-1994), que contrapõe a experiência do espectador à obra. Na sequência da análise, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-1975) é escolhida por surgir da necessidade de mostrar um texto para uma exposição e deflagrar um conceito de obra, no caso a inserção. Nesse processo de registros do pensamento, *Malhas da Liberdade* (1976-1977) é criada a partir de um “rabisco” e posteriormente construída, ganhando experimentabilidade. Nesse capítulo, buscamos na apresentação do livro “Escritos de Artistas”, escrito por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, uma perspectiva de como os textos de artistas ganham força poética nos anos de 1960 e 1970; com Alberto Tassinari, em “O espaço moderno”, apanhamos a entrada do signo verbal no espaço da obra como ponto de contato com o espaço do mundo em comum; para a articulação com a ideia de oralidade, recorreremos a Michel Foucault, que busca em Maurice Blanchot a aproximação da noção do Fora a fim de conceber “o pensamento do exterior”.

Para avançar, o segundo capítulo, “cada trabalho tem uma espécie de biografia” é uma leitura da narrativa a partir das tramas biográficas das obras. *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) e *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002) são o eixo dessa reflexão: a primeira obra é escolhida por cruzar datas no seu processo de elaboração, com *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1969), o que instiga uma sutil análise do trabalho do desenho e sua construção; já a segunda obra se impõe à escolha por trazer desde o título o movimento de narrativa e conectar-se com *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-1975). No processo de análise dessas obras recorreremos a alguns conceitos, dentre eles: a noção de distância, ideia

desenvolvida no livro *O que vemos, o que nos olha* de Didi-Huberman, e em “O tempo presente do espaço” de Robert Morris; a ideia de crise, em uma reflexão do filósofo Peter Trwany, sob o título “*How far is it now? Da superação da crise*”;<sup>2</sup> para a compreensão da sensação de anestesia incluída no sistema sinestésico, encontramos na reflexão de Susan Buck-Morss apoio no âmbito das artes; e aplicamos a noção de acontecimento a partir dos pensadores Deleuze e Guattari. Esses conceitos emergem para tecer a trama das narrativas com as obras e transitar entre o conceitual e o sensorial.

O terceiro capítulo, “a oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte”, tem como eixo uma segunda vertente das narrativas. Se nos capítulos anteriores elas transitam em paralelo à obra, aqui fortalecem o conjunto dos trabalhos. As narrativas pano-de-roda, a transmissão radiofônica de Orson Welles em “A guerra dos mundos” e o conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, compõem um repertório conceitual que estabelece conexão com as obras.

Os trabalhos escolhidos apontam para uma relação com a narrativa, no corpo, no título ou na origem do trabalho. São obras que incluem a oralidade, nos nossos termos, a narrativa, acompanhando a elaboração de determinada obra ou seguindo a própria expressão do artista, articulando assim a biografia da obra e assinalando o controverso suporte do objeto de arte. Assim, a ideia de narrativa como suporte para o trabalho de arte guiou a seleção de trabalhos de Cildo Meireles, permitindo uma leitura mais dirigida dessas obras. Vale reforçar, há outras tantas obras e conceitos a serem observados e aprofundados, contudo não foram objeto desta pesquisa, que se restringiu àqueles de nexos mais estreitos com o desenvolvimento do tema da narrativa, persistente no curso de seu trabalho.

Evitamos, nesse primeiro momento, definir categoricamente o termo narrativa, apostando na riqueza e na diversidade com que essa ideia nos atraiu no conjunto das entrevistas e trabalhos de Cildo Meireles. De todo modo, a narrativa não foi assumida aqui como conceito, no sentido rigoroso do termo, mas como ideia reiterada na sua produção artística, e apostamos que, na qualidade de elemento artístico, poderia contribuir para a reflexão do processo artístico contemporâneo.

---

<sup>2</sup> Apresentação feita no Seminários Internacionais Museu Vale. Realizados em Vila Velha/Espírito Santo, no Museu Vale, nos dias 3 a 7 de março de 2010. Conferir em: <<http://www.seminariosmv.org.br/2010/?>>. Acesso em: 29 mar. 2014.

## Capítulo I: “um sujeito que está no meio do processo de um pensamento”

Cildo Meireles, que recebeu o principal prêmio do Salão, juntamente com obras anteriores, realizadas com materiais diversos, concorreu com três desenhos. Estes eram simplesmente folhas de papel contendo sugestões, escritas a máquina, para que os espectadores realizassem vários tipos de experiência, como por exemplo, determinar uma área na praia. Não há mais obra.<sup>3</sup>

Frederico Morais, no artigo “Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra” (1970), destaca a participação de Cildo Meireles na exposição no Salão da Bússola<sup>4</sup> (1969), que deu visibilidade aos processos experimentais de artistas ligados à prática conceitual e de potencial e conteúdo crítico comprometido com a arte. Essa exposição levou alguns artistas, entre eles Hélio Oiticica e Cildo Meireles, a participar da exposição *Information*, em Nova Iorque, considerada a primeira grande exposição de arte reunindo artistas de diversas nacionalidades.

Os “desenhos” a que Morais se refere são *Estudo para Espaço, Estudo para Tempo e Estudo para Espaço/Tempo* (1969) [Figuras 1, 2 e 3, respectivamente], e se constituem de textos escritos a máquina sobre papel. Do suporte na parede o texto leva o espectador a experimentar o espaço no qual está lendo a obra. Nas palavras de Cildo Meireles, seu interesse é pela “[...] possibilidade de redefinir o espaço não pela percepção visual, mas pelo contato muscular, pela consciência corporal”.<sup>5</sup>

Porém, segundo Cildo Meireles, em 1968, pouco antes dessa mostra, ele abandona o eixo “expressionista” de seu desenho em benefício do diálogo com desenhos

---

<sup>3</sup> MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. In: *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1970, p. 49.

<sup>4</sup> A mostra contou com a apresentação de trabalhos não exibidos com a censura e o boicote à Bienal de São Paulo. Dos trabalhos de Cildo Meireles, foram apresentados a série *Espaços Virtuais: Cantos* (1968-1969) e *Volumes Virtuais* (1968-1969). O evento permaneceu entre 5 de novembro de 1969 e 5 de dezembro de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<sup>5</sup> HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 24.

relacionados com as coisas que queria construir. Percebe-se que o desenho no papel constitui-se suporte para comunicar uma ideia. Mas até que momento o papel permanece como suporte para o artista? Em *Estudos...*, identificamos questões que começam a romper com esse material, como a subversão própria da ideia de desenho,<sup>6</sup> de obra e do próprio espaço da galeria, como por exemplo, o uso de uma narrativa seguida de certo envolvimento do espectador para o centro da obra. *Estudos para espaço* consiste em um pequeno texto datilografado sobre papel, que diz, no desenho: “Estudo para área: por meios acústicos (sons). Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos”.<sup>7</sup> Em outras palavras, no depoimento do artista, trata-se de, “num lugar qualquer, fechar os olhos e estabelecer uma área delimitada pelos sons que os ouvidos possam alcançar”.<sup>8</sup> Os outros dois desenhos apresentam a mesma estrutura e, a partir da instrução, o espectador pode experimentar a obra.

A leitura do texto conduz o espectador a confrontar suas percepções, parado em um local qualquer a escutar os sons próximos e distantes. Para dar consistência à cena proposta pelo desenho é preciso disposição para a leitura e atenção do espectador para ouvir o que está ao seu redor. Com isso, tem-se uma consciência espaço-temporal da obra. Nesse caso, o retiniano é menos solicitado, apesar da leitura, e o contato com a obra acontece na compleição de um espaço que se constitui pela sonoridade de toda a vizinhança. Pelo som, é possível se localizar em um ambiente. Mas a situação não deixa de ser inquietante, por exigir do espectador atenção para além do visual, pois o texto sobre o papel sugere concentração nos sons extra-muro. O texto provoca a percepção de um espaço ordinário e solicita ao espectador que comungue de uma temporalidade ampliada e de uma experiência sensorial corporal. Da narrativa, ou o conjunto de palavras, articula-se de modo objetivo a ideia para obter a sonoridade e imagem que dura na “presentidade”.<sup>9</sup> Os “três estudos sobre

---

<sup>6</sup> Vale dizer, as letras são também produtos de traços marcados sobre uma superfície, no entanto o termo latino *ludere* que significa “desenhar” significa também “descrever, expressar”, o que nos aproxima da ideia de narrar ou de expressar uma percepção.

<sup>7</sup> MEIRELES, Cildo. *Babel*. Texto de Moacyr dos Anjos. Vila Velha: Museu Vale, 2006. p. 23.

<sup>8</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b p. 18.

<sup>9</sup> Termo usado por Michael Fried, “[...] que equivale, por assim dizer, a uma perpétua criação de si mesma, que se experimenta como uma espécie de instantaneidade: como se, para alguém infinitamente mais perspicaz, um único instante infinitamente breve fosse suficientemente longo para que ele tudo visse, [...]”, sobre o assunto conferir em FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. In: *Arte & Ensaios #9*. PPGAV-EBA/UFRJ: Rio de Janeiro, 2002, p. 144.

tempo e o espaço, em forma de instruções datilografadas, acabam consagrando o espaço como estrutura mental”.<sup>10</sup>

Muitas vezes, a questão da palavra escrita no conjunto da obra remete ao seu diálogo com a figura. Desse nexos, quando um se posiciona em relação ao outro, algumas correlações são reconhecidas como a legenda, o título, a ilustração, o texto crítico e o discurso em torno da obra. Na formação do espaço moderno, as palavras penetram o espaço da tela, incorporadas ao discurso plástico. O espaço da obra permite a interação e um “[...] jogo espacial entre palavras e coisas em vários níveis: irrealidades, mas também literalidade, ironias, mas também algo de sisudo, e, sobretudo, ambiguidades”.<sup>11</sup> O texto passa a interferir e funcionar como elemento plástico no espaço da obra, como da mesma forma propicia a dimensão não verbal daquilo que compõe o espaço que ocupa, assim como um objeto, que por consequência carrega consigo o significado de seu nome. O significado do nome também é coisa, absorve sonoridade e tem aspecto visual, associando a linguagem a uma estrutura do mundo exterior. A escrita dotada de visualidade revela-se não apenas como meio de reprodução da fala, mas também como realidade dupla.

E é nesse eixo que podemos pensar a obra de Cildo Meireles, a partir dos jogos de linguagem, versando ora no título, ora em um elemento específico (cor, objeto, palavra, texto) no seu trabalho artístico, mas também na construção da ideia, no seu discurso e textos críticos de sua autoria e na sua fortuna crítica, através das entrevistas e dos textos dos críticos de arte. A palavra escrita e/ou falada, no conjunto de sua produção, parece dar borda aos seus trabalhos, mas se faz necessário verificar em que medida as palavras estão em relação ao conjunto da obra do artista e qual o uso possível desses dados para análise de um trabalho de arte. Pois há uma rica variação de materiais, estruturas e ideias em sua produção artística. Por exemplo, se em *Estudo para Espaço* (1969) a palavra está no corpo da obra, em *Volátil* (1980-1994), de duas décadas adiante, a palavra está apenas no seu título e não encontramos instruções ou texto do artista no corpo da obra. No entanto, quando diante dela, seu cenário remete a certo discurso.

Vale citá-la, brevemente: *Volátil* é instalada em ambiente fechado com o piso cheio

---

<sup>10</sup> Texto de Cécile Dazord, conferir em MAMCS, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p.102.

<sup>11</sup> TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 103.

de talco, onde o espectador entra descalço e na sequência sente forte odor de gás de cozinha; ele então encontra, no ambiente, uma vela acesa que por meio do olfato o leva a uma sensação familiar de perigo iminente de explosão; o gás, volatilizável, se espalha no ambiente imprimindo o próprio sentido. A obra se conecta com a vida doméstica comum, pelo odor de gás, mas também pela experiência singular do artista quando conta que o trabalho nasceu da memória de sua infância (Anápolis, GO):

A biografia do trabalho começa com a primeira fase, em que há vela sob uma campânula e o espaço sendo preenchido com gás. Foi como primeiro veio a obra. [...] Para mim funcionaria também como a brincadeira de sentar-se à beira de uma cisterna, quando você é criança, e colocar as pernas para dentro dela e ficar olhando o fundo. [...] Para mim, isto representa a utopia que, ao longo da vida, nós vamos incorporando. [...] Interessava-me discutir a questão central da metafísica: ser ou não ser. [...] *Volátil* tenta associar duas coisas: sensação e emoção [...].<sup>12</sup>

Ao falar desse trabalho, Meireles então se reporta a essa história de infância, como possível origem de sua elaboração. Uma narrativa que corre independente, mas é associada à concepção. *Volátil* é uma situação e funciona como jogo, brinca-se com vida, fica-se “entre” o risco de cair e o de permanecer à margem da cisterna. No entanto, o artista relaciona outro fator à *Volátil*, relatado em uma entrevista concedida a Len Berg, em 1997.

Havia muitas ruas de terra e carroças com roda de raio da madeira presas por um arco de ferro. Eram moinhos itinerantes. Havia ruas em que a terra estava tão refinada que se podia esconder uma bola. Com uma leve pressão ela desaparecia naquele chão em suspensão, desmaterializado.<sup>13</sup>

Em *Volátil*, com os pés cobertos de “cinzas”, no primeiro passo para dentro do espaço da obra, o espectador é estimulado, pelo forte odor de gás de cozinha, a uma reação física e emocional; tem-se uma percepção premonitória de que algo está acontecendo ou que pode vir a acontecer, a alteração do comportamento se manifesta subjetivamente por sensação de medo e fisiologicamente, com o corpo respondendo de acordo com o estímulo. Essa reação se coaduna com a ideia central na sua história de origem, quando diz: “a brincadeira de sentar-se à beira de uma cisterna [...] e colocar as pernas para dentro dela e ficar olhando o fundo”. Essa narrativa sobre o trabalho traz uma sensação inquietante, como na cena de *Volátil*, o que nos leva à percepção de algo a mais: a história contém o conceito da obra. Nas

<sup>12</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009b, p. 284.

<sup>13</sup> BERG, Len. O espaço em Cildo Meireles. In: *Arte 21*. Ano 1, Janeiro, n.º 2. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1997, p. 14.

duas narrativas que dão origem ao trabalho há sugestão de uma dimensão obscura da reação humana diante do limiar entre vida e morte. Diante do dilema hamletiano, a dúvida se equilibra e aspira à presença sensorial, quando “ao longo da vida nós vamos incorporando” encontros com a morte.

Na recorrente leitura de sua fortuna crítica, notamos que as histórias do artista são usadas para responder questões relacionadas às suas obras, mas também a seus conceitos, ligados a diversos tipos de situação, como acontecimentos políticos, narrativas religiosas e literárias, imaginário popular e experiências vividas. No seu discurso, as repetidas histórias indicam uma memória da própria obra, ou uma ‘biografia do trabalho’, com pretensões formais da ideia. Assim, investigamos qual a relevância desse discurso que nasce junto com a obra: seria um suporte de articulação com a produção, que além de oferecer um contorno para a obra, tenta agenciar seus sentidos?

## ***pensamento construtivo***

Nos anos de 1960 e 1970, uma quantidade de artistas fizeram circular suas ideias por meio de textos, marcando presença categórica no debate crítico e no alcance dessa formulação estética. Através de manifestos, textos funcionais, entrevistas, cartas, críticas, catálogos e ensaios, os artistas ingressam no domínio do discurso da crítica e da história da arte.<sup>14</sup> Assim,

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte.<sup>15</sup>

A palavra faz-se constitutiva da materialidade da obra e por vezes apresenta-se como obra. A reflexão sobre a prática artística não data de hoje. Em cada época descobrimos os diversos modos de escrita. De acordo com Glória Ferreira, no século XVI, os tratados de Alberti, as notas e formulações científicas de Leonardo da Vinci já assinalam a presença de reflexão sobre a *práxis* e o destino da arte. Ainda

---

<sup>14</sup> Conferir em FERREIRA Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 10.



em sua observação, em meados do século XVII, com a instituição de academias, cresce a literatura artística como disciplina específica detentora de teoria própria.

A presença do pensamento do artista é parte intrínseca no processo de produção artística, podendo ser percebida de modo mais espontâneo em entrevistas e também em textos teóricos e escritos do artistas, que fornecem acesso a um pensamento mais apurado. Dando um salto temporal, para os anos de 1960 e 1970, as entrevistas proliferaram, sendo editadas e então publicadas, e permitiram acesso a um pensamento quase inatingível pelos interessados. Na América do Norte, como na Europa, a circulação e a contribuição de artistas para o debate no campo das artes despontaram de modos distintos, contudo sustentaram um crescimento definitivo do discurso do artista. Tais questões estariam presentes de igual modo nos países da América Latina. As ideias artísticas foram (e são) apresentadas em diversas modalidades e com propostas diferentes, e tendem a reflexão e debates no âmbito da história e crítica da arte contemporânea, sem serem necessariamente transmitidas com a mesma precisão da escrita crítica. De acordo com os pesquisadores Guy Brett, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramirez e Moacir dos Anjos, as propostas latino-americanas enfatizam a materialização da ideia, o que estabelece diferença qualitativa com o conceitualismo anglo-americano, ou seja, nesse conceitualismo a obra está envolvida em um processo de “desmaterialização” e tende a substituir o objeto artístico por uma proposta linguística, enquanto naquele (América Latina) essa proposta reintera e afirma o objeto. “A ideia ganha formana materialidade”<sup>16</sup>.

A influência duchampiana e os *ready-made* elevados à categoria de obra de arte instauraram um debate entre o verbal e o visual com repercussões na poética da arte contemporânea. Duchamp parte da escolha de produtos industriais, oferecidos com finalidade prática e não artística, apropria-se do que já está feito, e os insere no circuito artístico. Com esse conceito ele inverteu os princípios e técnicas estabelecidos pela ideia de modernidade, negando a própria noção de objeto de arte e preconizando a arte como ideia.<sup>17</sup> Com Duchamp, o uso da linguagem e de todo tipo de trocadilhos verbais e visuais – como a própria figura e gestos, elementos triviais e efêmeros – torna-se elemento de grande diversidade nas tendências da

---

<sup>16</sup> SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*. Zürich: Hatje Cantz Pub, 2006, p. 93.

<sup>17</sup> Conferir em CANONGIA, Lígia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

atividade conceitual.

A prática conceitual teve grande repercussão, talvez pela própria natureza de apoiar-se na linguagem, na imagem reproduzível e nos meios de comunicação, de fácil transmissão. Na Europa, como nas Américas do Norte e do Sul, encontra-se algum tipo de manifestação na extensa área de atividades e manifestações conceituais, com desdobramentos diversos, conforme o uso de linguagem, fotografia, tema, grau e espécie de material. Segundo Víctor Zamudio-Taylor,

Convém referir que, embora no conceptualismo anglo-americano a obra incorra num processo de “desmaterialização” e substitua o objeto artístico por uma proposta linguística, na América Latina ela afirma e reitera o objeto. A ideia ganha forma na materialidade.<sup>18</sup>

A palavra impressa, passando pelo uso da cor como matéria e objetos diversos, foi uma das manifestações e características mais frequentes quase em toda parte, sendo apresentada como matéria, ferramenta, tema, textos de reflexão, livros, cartazes, em combinação com fotografias e em manifestos.

Essa manifestação de ruptura com o fazer artístico tem estreito debate com a constituição do objeto de arte e relação com o espaço das instituições artísticas, revelando brechas da interação entre o espaço da arte e do mundo em comum e cotidiano, ainda por alcançar, e acarreta uma diversidade poética e uma metamorfose completa tornando viável pensar “[...] outra origem da obra além do ‘artista’ no sentido tradicional do termo”.<sup>19</sup> O paradoxo instalou-se no fato de um objeto qualquer, ao ser colocado em exposição em lugares artísticos, poder ser de algum modo arte, com isso “[...] o *ready-made* pôs à vista zonas de instabilidade, regiões mal exploradas e a serem investigadas, entre a arte e a vida em comum”.<sup>20</sup>

Rompe-se, então, com a ênfase artesanal e formalista do modernismo europeu diante da instauração de novos aspectos da linguagem artística, que emaranhou os meios sem restrição de experiência de contato com a obra e ampliou as atividades com outros domínios expressivos (fotografia, poesia, música, cinema, vídeo). Tem-se, nesse contexto, um avanço para a experiência de natureza sensorial e a mistura com áreas diferentes da cultura. Segundo Ligia Canongia:

<sup>18</sup> SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*. Zürich: Hatje Cantz Pub, 2006, p. 93.

<sup>19</sup> FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jor.e Zahar Editor, 2006, p.14.

<sup>20</sup> TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 85.

Assim, à noção moderna de ordem, substituíam-se a noção de conexões e justaposições de discursos, que podiam se estender do artístico ao científico, do político ao religioso [...], contagiando sua antiga ‘pureza’ com elementos do cotidiano.<sup>21</sup>

A relação do artista com a palavra (escrita e/ou falada) pode ser considerada um dos marcos da arte contemporânea, por fundamentar os diversos procedimentos técnicos. O acesso ao processo de criação do artista amplia a noção de objeto de arte, e esse discurso do artista, na qualidade de documento, desvela um campo a ser pesquisado. Com os novos procedimentos estéticos, as convenções e normas técnicas estabelecidas não se sustentam mais, eclodindo as categorias de desenho, pintura e escultura, já não dispendo de especificações para conter as amplas e heterogêneas práticas artísticas. Como nos termos de Rosalind Krauss, as novas experiências contemporâneas são chamadas de ‘campo ampliado’.

A produção artística brasileira, nos anos de 1960 e 1970, foi conhecida pelo experimentalismo, ou seja, pela utilização de temas, técnicas e materiais diversos, bem como a inclusão do corpo (movimentos, gestos, ações), além da interação/participação e do envolvimento do público para além do olhar. A arte experimental promovia um debate através das obras e textos, com ênfase no processo e no levantamento de indagações sobre o conceito estrutural de arte, escapando da forma como valor intrínseco da obra. Com um debate sobre a liberdade estilística em relação aos cânones modernos europeus, o lugar ou a situação da prática e o discurso artístico constituem-se elementos centrais para as estratégias poéticas, reconduzindo a um modernismo nas condições brasileiras. Os movimentos concretistas e neoconcretistas,<sup>22</sup> ao longo da década de 1950, favoreceram um debate em torno da tradição construtiva, o movimento neoconcretista fomentou ruptura com a forma geométrica de arte e também com o

---

<sup>21</sup> CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 18.

<sup>22</sup> O movimento concretista teve início, no Brasil, com a I Bienal de São Paulo quando houve premiação aos artistas estrangeiros e brasileiros com pesquisas orientadas para a arte concreta. Em São Paulo, o grupo concretista Ruptura, organizado a partir de 1952, “[...] realizou várias exposições de arte e poesia, no Brasil e no exterior, lançou a revista *Noi-grandes*, em 1952, e o *Plano Piloto para a Poesia Concreta*, em 1956 [...]” e nos anos de 1960 a revista *Invenção* e o programa de rádio *Invenção no Ar*. No Rio de Janeiro, o Grupo Frente, se reunia desde 1952, tem em Mário Pedrosa o grande teórico do movimento, “fundamentando o projeto concretista na teoria da gestalt. Em Minas Gerais, Belo Horizonte, a I Semana Nacional de Poesia de Vanguarda (1963), é marco para uma renovação da produção crítica e artística nesse contexto. O movimento neoconcretista, articulado a partir dos anos de 1957, no Rio de Janeiro, quando o poeta Ferreira Gullar norteou um outro grupo que incluía alguns poetas e artistas proveniente do Grupo Frente ou que trabalhavam no jornal do Brasil, entre eles: Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theo Spanudis, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Osmar Dilon, Aluísio Carvão e Décio Vieira. O Neoconcretismo desloca a discussão arte/ciência, com base na teoria da gestalt, para a relação existencial do homem com o mundo, valendo da fenomenologia de Merleau-Ponty. Sobre o assunto conferir RIBEIRO, Marília André. *Neovanguardas*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

projeto construtivo brasileiro, fundando um momento de articulação da neovanguarda no Brasil.

Os termos de um projeto de vanguarda para o país se solidificaram com a exposição *Nova objetividade brasileira*.<sup>23</sup> Através do texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de Hélio Oiticica (1937-1980) e disponível no catálogo da exposição, foi apresentada a concepção da Nova Objetividade. Oiticica se destaca com seus escritos, com reflexão, discussão e pensamentos quase diários sobre problemas da arte brasileira, como também elabora teorias, conceitos e considerações sobre a própria obra. Participante ativo nos anos neoconcretos, período intenso de produção da crítica, Oiticica contribuiu para conceituação de questões seminais, disparando um efeito fecundo entre obras e ideias, fundando um novo modo de ver e sentir a obra de arte.<sup>24</sup>

O conceito de obra de arte passou por uma restauração, assim como o seu espaço de exposição e relação com o público, sendo esse envolvimento do espectador com a obra uma das características marcantes na arte brasileira, compreendida pela significação da obra e pela participação corporal e intelectual. Nesse momento, há um estreitamento entre a arte e a vida, porém não com a pretensão de “controlar” a vida em nome da arte, mas “[...] centrando o debate entre a cultura erudita e a popular e o contato com o mundo cotidiano”.<sup>25</sup>

Ligia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Carlos Zilio (1944), Paulo Bruscky (1949), Artur Barrio (1945) e também Cildo Meireles (1948), entre outros, são alguns dos artistas brasileiros que, por meio das obras, exposições e ideias, refletiram sobre os problemas correntes da própria produção e sobre o circuito da arte brasileira. Essa reflexão mostra o suporte para os trabalhos de arte, assinalando o caráter encadeado do signo verbal e a abertura de um novo tipo de concepção, não submetido à literatura. As revistas especializadas e editadas pelos próprios artistas levavam ao público reflexão e decisão sobre o processo de criação, balizando um território de vanguarda e mantendo conexões com questões artísticas

---

<sup>23</sup> Realizada em abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e organizada por Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman, com a colaboração de Waldemar Cordeiro e Mário Barata e ainda de Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Carlos Vergara, Luiz Gonzaga Rocha Leite e Roberto Pontual.

<sup>24</sup> Conferir em OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

<sup>25</sup> FERREIRA Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 14.

internacionais.<sup>26</sup>

E nesse contexto, atraído pela possibilidade de pensar a arte em termos que não limitassem o retiniano, Cildo Meireles tem, a partir do neoconcretismo, uma abordagem multissensorial do objeto de arte, sem se limitar à materialidade que o reifica, ou ao lugar no espaço tangível. Meireles acompanhou a distância o grupo de artistas ligados ao neoconcretismo, quando estudante em Brasília, “lendo revistas de arte e arquitetura, como *Habitat*”<sup>27</sup>.<sup>28</sup> Ao se transferir para o Rio de Janeiro, já em 1967, ele passa a ladear o grupo do neoconcretismo, e mesmo que o desenho continue a ser sua técnica principal até 1968 – a singularidade de seu fazer artístico era então marcada pelo desenho de intensa carga expressionista –, nesse mesmo ano o artista começa a desenvolver uma série de trabalhos que poderiam ser construídos.

Com o transcorrer do tempo, entre 1967 e 1969, percebemos uma passagem para trabalhos projetados inicialmente sobre papel milimetrado. Os desenhos, croquis e/ou projetos de Cildo Meireles tanto poderiam ser construídos com desdobramentos para o plano tridimensional como seriam obras conclusas, mesmo depois de sua efetivação no espaço real. Nesse tempo Meireles assinou trabalhos como *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), e de certa forma, conduziria uma pesquisa experimental, por meio do desenho e no campo da geometria, como “artista

---

<sup>26</sup> Dentre as revistas de publicação especializadas em artes visuais, editadas e escritas por artistas no Brasil, estão a revista “Malasartes” (de setembro de 1975 a junho de 1976) editada no Rio de Janeiro por um grupo de artistas e críticos de arte do Rio de Janeiro e São Paulo; “[...] a revista ‘Vida das Artes’ (de maio de 1975 a junho de 1976), dirigida por José Roberto Teixeira Leite e editada também no Rio de Janeiro; a nova fase da Galeria de Arte Moderna, em 1976, relançada sob a direção de Alexandre Sávio e Duda Machado; a ‘Arte Hoje’ (1977), editada no Rio de Janeiro por Wilson Coutinho e Milton Coelho da Graça; e o relançamento da revista ‘Módulo’, que, embora dedicada à arquitetura, reserva espaço permanente para as artes plásticas. Ainda que diferenciadas em termos de projeto e orientação, e em geral com vida curta, as revistas criadas no período sinalizam a ampliação do número de profissionais envolvidos com as artes no Brasil e um público não apenas consumidor de produtos artísticos, mas também interessado no aprimoramento da formação e da informação artísticas”. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto&cd\\_verbete=4877](http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=4877)>. Acesso em: 26 nov. 2013.

<sup>27</sup> A revista *Habitat* começou a circular em outubro de 1950 e encerrou as atividades em abril de 1965; teve nomes importantes em sua direção, como Lina Bo Bardi, Flávio Motta, Pietro Maria Bardi e Geraldo N. Serra. “O periódico abordou desde as artes populares até a arquitetura, sendo que neste último campo preocupou-se em enfatizar as inovações, principalmente as condizentes com o ambiente sócio-cultural brasileiro. Foram publicados também textos sobre teatro, música, cinema, além de conter ensaios sobre história da arte brasileira, cujo objetivo era buscar um melhor entendimento da atualidade e fugir das eventuais classificações, que dividem o antigo do assim chamado moderno. Posteriormente (a partir do número 25), é dado um maior enfoque para a arquitetura e o urbanismo”. Disponível em: <<http://www.urbanismobr.org/bd/periodicos.php?id=59>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

<sup>28</sup> Conferir em HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

construtivo”.<sup>29</sup> Nesse período conheceu Helio Oiticica e Lygia Clark, e também o trabalho de Lygia Pape, que nas palavras de Meireles: “existe um sentido das relações entre escalas diferentes, de permanente interesse para mim. A emissão radiofônica que Orson Welles fez de *A guerra dos mundos* também exerceu similar fascinação”.<sup>30</sup> No ano de 1975, participou da produção e edição da revista *Malasartes* (1975-1976), integrando o grupo de editores, inclusive com um texto publicado na primeira revista, sob o título “Inserções em Circuitos Ideológicos” (1975).<sup>31</sup> Esse trabalho o vinculou à prática conceitual, e podemos dizer mais, norteou a construção de outras tramas relacionadas com objetos do cotidiano e com a ideia de obra.

Apesar da declaração do golpe militar de 1964, a produção artística brasileira permaneceu profícua. O país viveu sob o regime repressivo da ditadura até 1985, quando as “Diretas já” ocuparam o cenário político. Os anos de chumbo,<sup>32</sup> com efeitos significativos para a população, incluíram consequências para o meio das artes, como a suspensão da exposição que exibiria obras brasileiras para a representação do país na Bienal em Paris e o boicote nacional e mundial à X Bienal de São Paulo, além do exílio de críticos conceituados na época, como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Não sem reflexo, alguns artistas assumiram uma postura conceitual e/ou política com a arte. Nas palavras de Guy Brett:

O ambiente de vanguarda brasileiro daquele período se caracteriza também por sua atitude voltada para a natureza do “pensar” e do “intelectual”. Isso pode ser “intelectualmente” caracterizado como uma disposição de aceitar o dualismo cartesiano entre mente e corpo [...] Essa postura, ao mesmo tempo, estava implícita em uma experiência de vida, uma percepção do corpo impregnada na cultura popular brasileira.<sup>33</sup>

Assumindo os paradoxos e sem a preocupação de estabelecer estilos, Cildo Meireles passa por questões políticas e conceituais e afirma que separa seu trabalho em aspectos formais e sociais, e se vê mais preocupado com os aspectos

---

<sup>29</sup> Expressão usada por Frederico Morais para se referir ao artista Cildo Meireles. Conferir em MEIRELES, *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 217.

<sup>30</sup> HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 10.

<sup>31</sup> *In: Malasartes* nº1, Rio de Janeiro, set/nov 1975, p.15 *apud Ibid.*, p. 116.

<sup>32</sup> O regime militar passou a usar a tortura para os opositores, amparado pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), que lhe deu poderes absolutos, com consequências importantes para a população, tais como a suspensão de direitos políticos e liberdade vigiada, além de outras ações: o recesso do Congresso Nacional, a censura nos meios de comunicação e a “oficialização” da tortura.

<sup>33</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental: Arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 186.

formais. Ele diz:

Quando falo de aspectos formais, falo sobretudo de uma ideia. Com isso me refiro não apenas à materialização do trabalho, mas à formalização do próprio conceito. Busco elegância formal até mais no conceito do trabalho do que em sua manifestação física.<sup>34</sup>

Meireles, ao consolidar as questões de ordem formal em seu trabalho, enfatiza, na construção do conceito, sua “elegância formal”, que seria, até mesmo, mais importante para ele do que “sua manifestação física”. Isso aponta para uma sutil contradição, com a supremacia do sensorial na economia da obra. O predomínio caberia ao sensorial ou ao conceitual? Se ambos detêm domínio equivalente, como Meireles estabelece essa relação?

A prática conceitual no Brasil tem intensa participação do espectador, e a experiência sensorial tem formas diferentes de manifestação, segundo Hélio Oiticica: “[...] uma envolve a ‘manipulação’ e ‘participação sensorial corporal’, e a outra que envolve uma participação ‘semântica’”.<sup>35</sup> Entre o corpo e o cérebro, o intelectual e o sensual, há um relacionamento que tem sido submetido, na tradição ocidental, a um dualismo determinante. Os trabalhos de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape são implicados e atravessados por esse debate. Segundo Guy Brett,

Apesar do que é vagamente denominado como o caráter ‘conceitual’ de trabalhos como os de Lygia Pape, ela própria, ao falar de sua instalação *Eat me: gula ou luxúria* (1975), não a descreveu como “um discurso ou uma tese. Desdobro o projeto ao nível de uma epidermização de uma ideia: o sensorial como forma de conhecimento e de consciência”.<sup>36</sup>

O sensorial, situado à superfície do corpo do espectador, oferece dado contorno à obra e pode proporcionar certa dinâmica em relação à obra, produzindo movimentos ou variando a percepção sensorial. O conceito da obra se comunica com o seu corpo para então orientá-lo no meio desse processo. Nesses termos, Meireles diz:

Toda a minha atuação como um trabalhador de arte está orientada por essa ideia: a de que não existe um observador, mas um sujeito que está no meio de um processo de pensamento, que deve acompanhar esse processo, vivê-lo, manipulá-lo, e não somente observá-lo.<sup>37</sup>

Como exemplo, retomamos os trabalhos *Estudos para espaço e Volátil*. O primeiro

<sup>34</sup> HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 12.

<sup>35</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 91.

<sup>36</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental: Arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 142.

<sup>37</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 26.

com informação “desenhada” e o segundo com uma cena do cotidiano familiar “sem script” levam o corpo receptivo do espectador a um contexto rico em estímulos. O enredo de *Estudos para espaço* ou o cenário de *Volátil* convida a uma experiência sensorial. A palavra em *Estudos...* não prioriza a comunicação intelectual, antes se oferece por meio dos sentidos. Pode ser informada a qualquer pessoa e efetivada em qualquer momento; enquanto em *Volátil*, o cheiro de gás leva a sentir que algo estranho está no ar. Conceitual e sensorial se relacionam. Mas como estabelecer essa dinâmica? Talvez por isso, a escolha dos elementos para a apresentação do trabalho exija distinção apurada para a exposição e percepção do conceito. Mas se é assim, como materializar essa ideia? Acaso estaria o artista estendendo esse rigor formal aos sentidos multissensoriais (olfato, tato, visão, paladar, audição)? Em que medida os escritos e discurso do artista se situam em relação a essa dinâmica?

## **inserção do pensamento**

Quando Cildo Meireles foi convidado por Kynaston McShine para a exposição *Information*, no Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque, *Inserções em circuitos Ideológicos* (1970-1975) ainda não havia sido pensada.<sup>38</sup> Como era necessário o envio de algo para o catálogo da exposição, o artista escreveu e enviou o texto “Cruzeiro do Sul” (1970)<sup>39</sup> e posteriormente escreveu outro texto com o título “Inserções em Circuitos Ideológicos” (Abril de 1970)<sup>40</sup> [Figura 4]. Sobre as *Inserções...*, Meireles afirma: “O trabalho mesmo surgiu da necessidade de mostrar esse texto”.<sup>41</sup> O texto original foi apresentado no debate “Perspectivas para uma arte brasileira”, em 1971, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, e reeditado para a revista *Malasartes* (set/nov 1975).<sup>42</sup> Nele, Cildo Meireles discute a definição filosófica dos trabalhos de Marcel Duchamp, em particular o objetivo de libertar a “arte do domínio da mão”. Contra o gradativo entorpecimento do artesanato

---

<sup>38</sup> McShine o convidou a partir de outras obras que viu: *Cantos* (1967-1968), *Volumes Virtuais* (1968-1969), *Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira* (1969) e os desenhos datilografados – *Estudo para Espaço, Estudo para Tempo e Estudo para Espaço/Tempo* (1969).

<sup>39</sup> Segundo o artista, esse texto não se refere à obra *Cruzeiro do Sul*, obra produzida no mesmo ano. Conferir em MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 219.

<sup>40</sup> Outros textos recebem o mesmo título, coincidindo ou não as datas – que variam de 1970 a 1989 – com o ano de exposição da obra. Consideramos todos relativos à obra, e os distinguimos a partir do que oferecem como diferencial: a própria narrativa e, quando possível, o título e a data aposta pelo artista.

<sup>41</sup> MEIRELES, *op. cit.*, p. 100.

<sup>42</sup> Com a participação, entre outros, de Mário Pedrosa, Jorge Romério Brest, Frederico Moraes, Carlos Vergara e Raimundo Colares.



manual, luta-se mesmo contra a lógica desse fenômeno, pois o risco é também o “artesanato cerebral”, e diz ainda: “[...] o estilo, seja das mãos, seja da cabeça (do raciocínio), é uma anomalia”.<sup>43</sup>

A noção de “inserção” é o conceito presente nesse escrito, na verdade o próprio debate proposto pela obra, cabendo mesmo considerar que a ideia é mais importante que sua efetivação posta em circuito, já que *Inserções...* pode permanecer como pensamento crítico, “[...] uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte”.<sup>44</sup> Contudo, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) se desdobra em dois outros projetos: o *Projeto Coca-Cola* (1970) [Figura 5] e o *Projeto cédula* (1975) [Figura 6]. Apresentados pelas garrafas de Coca-Cola e cédulas de dinheiro com mensagens subversivas, esses objetos, quando expostos nos museus e galerias, levam consigo uma carga simbólica, a intervenção do artista, o título e a data de elaboração. Com esses dados obtém-se alguma explicação histórica, política, econômica e social, por meio de associações. Intervindo diretamente na cultura (indústria e Estado), e diríamos, indiretamente na experiência estética, quando a percepção se solta dos objetos, e estes imputam ao espectador uma “situação”.<sup>45</sup> Essa situação é o meio, o modo como funciona essa inserção gerada pelo sujeito no circuito, de acordo com Meireles:

Com as *Inserções em Circuitos Ideológicos* ficou claro para mim que o meio é sempre o circuito e o modo de operar é sempre inserção. Jornais, rádios e televisões são circuitos emissores com um alcance muito grande, mas vulneráveis, isto é, facilmente controláveis.<sup>46</sup>

Nos dois projetos de *Inserções...*, o uso da palavra se apresenta em diferentes planos, com a escrita de um texto crítico e estrutural, seminal para sua elaboração conceitual e com as opiniões críticas impressas e carimbadas no corpo do próprio trabalho. As duas formas escritas inserem questões políticas e estéticas, por encaminharem o conceito da obra e por inocularem um tom subversivo no contexto político brasileiro da época. Além disso, é uma ação pensada a partir da constatação de duas práticas populares: as correntes de santos (cartas que circulam de uma

<sup>43</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 22.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>45</sup> A situação pode ser balizada pelos objetos dispostos, o que permite criar uma dinâmica de integração e participação com o espectador ou fazer da situação oca uma situação de plena subjetivação. Na ausência da arte no lugar em questão, a situação é gerada pelo espectador na categoria de “um sujeito”. Conferir em HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

<sup>46</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 219.

pessoa a outra por meio de uma cópia) e as garrafas de naufragos lançadas ao mar. Esse último aspecto traz uma peculiaridade, que, além de constituir um circuito de comunicação, assim como o jornal, o rádio, a televisão e a internet, é analisado como recurso alternativo e descentralizado. Apropriando-se de um meio de informação impregnado na cultura popular, *Inserções...* se comunica em um tempo e velocidade próprios do seu circuito.

Sobre a ideia de inserção, Cildo Meireles explica, no texto denominado *Information* (1970/1989) [Figura 7]: “Na inserção é a velocidade que me interessa especificamente. Trata-se de verificar a real velocidade do processo”.<sup>47</sup> Em tom mais descritivo, nesse texto, ele relata como foi o processo de elaboração e apresentação de *Inserções em Circuitos Ideológicos* e a “presunção” de “fazer o caminho inverso ao dos *ready-mades*”, ou seja, “o objeto de arte atuando no universo da arte”.<sup>48</sup> Nessa exposição de ideia, Meireles lista três pontos de intervenção da obra: (1) a realidade política, social e econômica brasileira; (2) a filosofia hegemônica política e cultural norte-americana; (3) a necessidade de um objeto de arte que pensasse produtivamente. Esse projeto, constitui-se como a primeira inserção: a noção de circuito.

Todo circuito, de acordo com o seu modo de funcionamento, permite inserções. Qualquer pessoa, em qualquer lugar, pode dar início a uma inserção em um circuito, o que significa dizer, as Inserções são também manuais de inserções para, nas palavras de Meireles, “reproduzir a mesma ação. Esta obra aborda uma grande quantidade de temas como a questão do individualismo e o papel do autor (*authorship*)”.<sup>49</sup> O que admite voltarmos à observação de Frederico Morais sobre o contexto artístico nos anos de 1970 no Brasil:

A obra é hoje um conceito estourado em arte. [...] Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma *situação*, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra,

---

<sup>47</sup> O texto está disponível no catálogo da exposição levada a efeito em Valência, no Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM) Centre del Carme, 1995, Conferir em IVAM Centre del Carme, *Cildo Meireles*. Valencia: Alias, 1995, p. 154-155, e em HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 113.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>49</sup> MAMCS, Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p. 127.

mesmo multiplicada, mas a vivência.<sup>50</sup>

Nessa perspectiva, em uma tabela/anotações [Figura 8], ainda sobre a ideia de inserção,<sup>51</sup> Meireles mostra a combinação de elementos que podem provocar a recombinação de elementos, e opõe arte a indústria. Dessas combinações identificamos a relação proposta para os dois projetos de *Inserções...* Para o trabalho Meireles apropriou-se de objetos (o vidro das garrafas de Coca-Cola e o papel das notas bancárias), utilizando-os no próprio circuito industrial, que funcionou como um *ready-made* invertido. Isto é, ao invés de o objeto intervir no circuito das artes, *Inserções...* incluiu mensagens (contra-informação) no objeto que circulavam de modo clandestino no próprio circuito do objeto-suporte.

O *Projeto Coca-Cola* constituiu-se em gravar nas garrafas de refrigerantes (embalagens de retorno) informações e opiniões críticas, e devolvê-las à circulação. Para a gravação nas garrafas de Coca-Cola, foi utilizado o processo de decalque (*silk-screen*) com tinta branca vitrificada, de modo que a inscrição só aparece quando a garrafa está cheia. Já no *Projeto Cédula* a intervenção foi feita com carimbos de frases críticas nas cédulas em circulação.

Sobre o *ready-made*, Meireles diz: “Há um critério que Marcel Duchamp queria aplicar ao *ready-made*; isto tem como critério eleger uma coisa pela ausência de importância”. As coisas, para o seu trabalho, seriam desprovidas de significado e alguns dos trabalhos de Cildo Meireles podem ter esse conceito. No entanto, em *Inserções...* a pretensão era seguir na direção contrária, fora do espaço consagrado dos museus a intervenção do artista tocou em assuntos que escapavam ao controle do Estado, da mídia ou do circuito das artes, materializando um pensamento na direção contrária do seu suporte industrial e ideológico.<sup>52</sup> A intervenção do artista em *Inserções...* toma o objeto e o utiliza no próprio circuito industrial, fazendo emergir um elemento desse objeto que lhe é próprio e singular. No caso da cédula, trata-se do papel passível de carimbo, como um documento. No caso da garrafa, de um receptáculo com paredes e fundo, sendo as paredes grafitadas. A garrafa não deixa de ser garrafa, nem a cédula deixa de ser cédula, mas aquilo que os faz garrafa e cédula, receptáculo e papel, ganha destaque com a intervenção do artista.

<sup>50</sup> MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. In: *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1970, p. 45.

<sup>51</sup> Disponível no catálogo IVAM Centre del Carme. *Cildo Meireles*. Valencia: Alias, 1995, p. 148-152.

<sup>52</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 88-91.

Vale contextualizar, *Inserções...* foi pensada e concretizada nos anos de 1970 e as intervenções artísticas nesse período, no Brasil, sofriam restrições pelo contexto do regime militar. Contudo a obra irrompe por fazer circular uma narrativa da/na própria obra, com referência vinculada à recente história social, política e econômica brasileira associada a um conteúdo ideológico político e cultural de consumo. Os escritos estampados nas garrafas ou nas cédulas tornaram dizíveis expressões silenciadas, em um contexto de ditadura, tocando em questões mal resolvidas entre verdade e poder. Sem isentar o portador do objeto, lança a indagação: “Quem matou Herzog?”.<sup>53</sup> Como disse Herkenhoff, “a pergunta – tão incômoda ao regime quanto ameaçadora para uma população amedrontada – circulava livremente nas cédulas, porque ninguém guardaria ou destruiria dinheiro para se esquivar daquela dúvida.”<sup>54</sup> O ato de carimbar uma frase questionadora em notas de dinheiro traz em si certa tensão, na medida em que o procedimento quase mecânico enfatiza as “relações de força”,<sup>55</sup> além de passar adiante uma questão de complexo teor.

Os objetos de intervenção não são objetos quaisquer, com repertório familiar, de milhares de pessoas, e podem ser considerados receptáculos de conteúdos sociais e individuais. Isso vale para a garrafa de Coca-Cola, marca americana que incorpora no próprio nome um valor de grande circulação; e para a cédula de dinheiro, fenômeno de mercado adotado pelos governos, estampando no anverso e reverso uma efígie, figura de valor simbólico concentrando significado imaterial à moeda, como honra, coragem, patriotismo, nobreza, solidariedade, liberdade, igualdade, etc.; e mesmo a própria ideia de fazer circular uma informação (no caso, contra-informação) pautada em práticas populares. Objetos com identidades solidificadas no contexto social, político, psicológico e econômico funcionam simultaneamente como matéria-prima e símbolo, assumindo o *status* de objetos paradigmáticos. A

---

<sup>53</sup> Vladimir Herzog (1937-1975) era jornalista, professor universitário e teatrólogo. Um dia depois de se apresentar na sede do DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna), em 24 de outubro de 1975, em São Paulo, para prestar esclarecimentos, foi encontrado morto. A versão oficial era de que Herzog teria cometido suicídio, enforcando-se com o cinto do macacão de presidiário. Herzog era judeu, e ao ser recebido pelo comitê funerário judaico, deveria ser enterrado em espaço reservado aos suicidas. O rabino Henry Sobel recusou esse procedimento, por perceber no cadáver marcas de tortura. O embate entre o dito e o não dito gerou reação. Um ato ecumênico, representando um pedido de paz, na Catedral da Sé (SP), no dia 31 de outubro de 1975, reuniu cerca de 8.000 pessoas. Disponível em: [www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao\\_6.htm](http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_6.htm). Acesso em: 12 nov. 2013; Documentário “VLADO - 30 anos depois” (2005); e HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva, 2001.

<sup>54</sup> HERKENHOFF, *op. cit.*, p. 14.

<sup>55</sup> Michel Foucault define “Relação de poder e não relação de sentidos. A história não tem ‘sentido’, o que não quer dizer que seja absurda ou incoerente. Ao contrário, é inteligível e deve poder ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo a inteligibilidade das lutas, das estratégias, das táticas”. Conferir em FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1979, p. 5.

garrafa (ou a cédula), delimitada por uma marca (ou valor), indica a propriedade do conteúdo, sendo a escolha do material já passível de interpretação artística no que se refere à vida diária. A interferência se dá no âmbito do simbolismo do consumo, que agora circula criticamente.<sup>56</sup> O objeto final, garrafa ou cédula, não é obra, mas relíquia. Cildo Meireles reforça essa ideia quando diz:

Lembre-se de que o trabalho não é o que vemos numa exposição em um museu. Não são as cédulas ou as garrafas de Coca-Cola. Estes objetos são apenas relíquias. O trabalho mesmo não tem materialidade. Ele é efêmero. Só existe quando alguém está interagindo com ele.<sup>57</sup>

Isso dito, retornemos à questão levantada no texto homônimo à obra, e consideremos que as *Inserções...* “[...] tentaram forjar um meio alternativo de comunicação em relação tanto à indústria quanto em relação ao estado”.<sup>58</sup> Em termos de escala, a inserção de mensagens críticas no circuito do objeto se aproxima de um despertar anestésico. Apropriando-se de um circuito já existente da indústria (leia-se anestésico), passível de receber inserções, o artista introduziu informações críticas (leia-se consciência) dentro dessa lógica capitalista. Segundo Kaira Cabañas:

[...] no contexto político descrito por Meireles como de “anestesia” efetiva, seu trabalho sobre a mercadoria e sobre a percepção – e sobre o “sistema de circulação dos circuitos referenciais” que são próprios a cada um – é um projeto que fala especificamente da relação entre o sujeito e os sentidos, o objeto e a produção de significados, ambos a serviço da percepção crítica.<sup>59</sup>

No entanto, o trabalho engendra brechas e expõe a ambiguidade ideológica impregnada na prática de consumo, como apresentado por Frederico Morais na mostra *Nova Crítica*,<sup>60</sup> em que fez um comentário crítico-visual a *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles. Morais conseguiu com o fabricante, além do

<sup>56</sup> Conferir vídeo Cildo Meireles (1979), dirigido por Wilson Coutinho e produzido por Luiz Alberto Lyra “sobre cerca de dez anos de produção artística de Cildo Meireles. O curta-metragem trabalha com inserções ideológicas e constrói uma narrativa de ruptura com o discurso que restringe as artes à sua preocupação estritamente visual, enfocando a história da arte e a indefinição das fronteiras da linguagem e definindo o fazer artístico como produto cultural, social e político. Vencedor do Festival JB/SHELL – Rio de Janeiro/Brasil”. Disponível em: <<http://vimeo.com/90361441>>. Acesso em: 29 mar. 2014.

<sup>57</sup> “Remember that the work is not what we see in a museum exhibition. It’s not the bank notes or the coca-cola bottles. This objects are only relics. The work itself has no materiality. And it is ephemeral. It only exists when someone is interacting with it”. FARMER, John Alan Farmer, *Through the labyrinth: An Interview with Cildo Meireles*, *Art Journal*. NY: College Art Association, 2000, p. 37. (tradução de Thais Rivitti).

<sup>58</sup> Tradução livre, CABAÑAS, Kaira Marie. Cildo Meireles: “Awareness within anaesthesia”. In: *Parachute*, n. 110, 2003, p. 26.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>60</sup> Exposição de 18 de julho de 1970, na Petite Galerie (RJ), com a participação de Frederico Morais como crítico e artista, em resposta à mostra *Agnus Dei*, com a soma de três mostras individuais e sucessivas promovidas respectivamente por Thereza Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz, levada a efeito também na Petite Galerie, entre junho e julho de 1970. Nessa mostra Cildo Meireles expôs *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970) e fotografias de *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político* (1970).

transporte, o empréstimo de 15.000 garrafas de Coca-Cola, que ocuparam todo o chão da galeria. Em meio a esse tapete de garrafas, ergueu-se uma coluna com cerca de três garrafas, identificadas por uma papeleta com a seguinte nota: “15 mil garrafas de Coca-Cola, tamanho médio, vazias, gentilmente cedidas e transportadas em 650 engradados, por Coca-Cola Refrescos S/A” [Figura 9]. O crítico aponta para o efeito desproporcional, em termos de escala, e para a quase invisibilidade do objeto marcado pelo artista. No entanto, para Meireles, a crítica assinala justamente a dimensão que sugere seu projeto:

Minha intenção na época era chegar a uma fórmula que pudesse ter efeito político; e creio que a peça conseguiu. Mas é praticamente impossível concretizar qualquer coisa em escala individual com esse trabalho. Na ocasião, estava muito contente com o projeto porque era ao menos factível, ainda que levantasse a questão da desproporção.<sup>61</sup>

A força dessa obra parece emergir exatamente ao desvelar a pequenez da “inserção” em relação ao sistema de circulação, que faz aparecer o [im]possível, ou seja, a própria inserção; mas o trabalho tem força estratégica para produzir um deslocamento que “põe o indivíduo no centro político da obra”,<sup>62</sup> insistindo em uma percepção crítica da estética instaurada. A arte intervém e opera, em termos de escala, em um circuito menor, situado entre aqueles que “[...] tivessem dez cruzeiros para gastar num supérfluo, no caso um refrigerante ou bebida”.<sup>63</sup> O objeto na sua forma simbólica revela “[...] o fetichismo e a abstração que estão na base da vida contemporânea [...]”.<sup>64</sup>

No entanto, é o aspecto formal do objeto que torna possível a relação com o espectador, inserido nesse circuito como parte da engrenagem. Como consumidor de produtos, o espectador compõe essa rede, muitas vezes sem perceber o quanto é consumido pelo sistema. Segundo Guy Brett, “um dos grandes prazeres da obra de Cildo está em seu jogo com as escalas”,<sup>65</sup> e

[...] é típico de sua obra misturar sistemas cosmológicos com sistemas sociais terrestres. *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), que está entre suas obras mais reproduzidas, é o resultado de um indivíduo medindo a si

<sup>61</sup> HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 12.

<sup>62</sup> HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva, 2001, p. 16.

<sup>63</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009b, p. 63.

<sup>64</sup> NAVES, Rodrigo, Cildo Meireles: preto sobre preto. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 477.

<sup>65</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental: Arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 186.

mesmo em comparação com as impessoais e difusamente percebidas estruturas de economia e do Estado, nas quais vivem todos os cidadãos.<sup>66</sup>

Cildo Meireles cria ideias a partir do que está exposto na superfície da coisa e testa as possibilidades de sentidos e de alterações, provocando a exposição do aspecto duplo dos materiais – tanto das palavras quanto dos objetos –, estabelecendo novas conexões com o contexto em que estão inseridos e propondo um jogo que [des]cobre a capacidade de expressão do objeto, utilizando as marcas, sinais ou qualquer sistema de símbolo, despertando perturbação na relação com a obra. Ronaldo Brito, ao escrever sobre *Inserções...*, diz:

O trabalho portanto não é construção de obra mas fluxo de desperdícios comunicantes. [...] Os seus efeitos não se deixariam assim medir simplesmente no espaço e no tempo. No espaço, porque quase não se exibem aí, não são sólidos suficientes para atrair atenção. No tempo, porque têm um percurso aparentemente aleatório, misturam-se ao acaso e ao anonimato. A máquina não está preparada para lidar com esses dados truncados.<sup>67</sup>

Cildo Meireles relata sua postura nos anos de 1970 e 1975: “Estava interessado numa poética não discursiva da linguagem, porque considerava uma condição essencial para que o objeto de arte funcionasse de modo comparável à linguagem”.<sup>68</sup> Meireles parece buscar recursos que possibilitem um trânsito pela borda das linguagens discursivas e não discursivas, quando diz,<sup>69</sup> em relação à *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-1975), buscar um objeto que conciliasse esses dois elementos: “Interessava-me a questão da linguagem. Porque esta é a condição *sine qua non* de qualquer objeto de arte, que seja discutido também em seus procedimentos de linguagem, não só [de] discursos”.<sup>70</sup> Daí essa obra ser fundamentalmente sobre circulação e controle de informação, dentro de um contexto político no Brasil. Com esses objetos o artista agrupa certo discurso, quando expõe intervenções em suas propriedades estruturais para veiculação das frases. Meireles “limpa” todo o excesso da coisa para chegar o mais próximo da estrutura do objeto, a fim de inserir um discurso em um recipiente com parede e fundo, a garrafa, e em papel permeável, a tinta, a cédula. O que há de novo não se encontra no objeto ou

<sup>66</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental: Arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 189.

<sup>67</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 9.

<sup>68</sup> HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 136.

<sup>69</sup> Em entrevista concedida a Nuria Enguita, em Valencia, novembro de 1994, disponível no catálogo IVAM Centre del Carme. *Cildo Meireles*. Valencia: Alias, 1995.

<sup>70</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 107.

no que é dito, mas no que acontece ao redor, inserido que está o objeto em um contexto de vida, na situação.

## **pensamento materializado**

Guy Brett sugere e formula um tipo de gênero para o trabalho de Cildo Meireles, ressaltando a singularidade com que o artista exprime indagações

Até recentemente, a expectativa era de que as obras de um artista pertencessem a um gênero da natureza. [...] Se as obras de Cildo pertencem a um gênero, então pertencem a uma espécie de “objeto filosófico, ou “pensamento materializado”, um objeto cuja identidade se liga à materialidade específica que pode incorporar um pensamento particular.<sup>71</sup>

Sem entrar na discussão de que as obras pertencem a uma espécie de gênero, visto que tem sido cada vez mais improvável a classificação das obras nos gêneros formalistas, fomos instigados a refletir quanto ao que emerge em um trabalho para assim ser caracterizado. Supomos que os termos propostos por Brett referem-se a um modo de se conceber um trabalho artístico, naquilo em que o objeto, na relação com o meio e com o participante, [re]cria uma situação forjada pelo artista. E Guy Brett pondera: “É claro que ele não está sozinho nisso. A tradição do objeto filosófico remonta a Marcel Duchamp e aos dadaístas, e a prática se disseminou tanto quanto o agora amplo e vago campo conhecido como arte conceitual”.<sup>72</sup>

“Pensamento materializado” ou “objeto filosófico” insinua uma relação estreita entre conceito e matéria. A interação sujeito-objeto confunde os termos e desloca o sujeito de espectador para participante, fazendo dele também objeto de arte. É interessante atentar que ao objeto tem sido atribuída intensa carga subjetiva. O objeto é definido por incorporar um pensamento particular a partir de sua materialidade característica. Refletindo brevemente, recorreremos ao pensamento de Martin Heidegger, que interroga: “que é uma coisa? [...] coisa é uma jarra. Que é uma jarra? [...] a jarra se distingue de um objeto, isto é, de algo que subsiste por opor-se e contrapor-se a um sujeito”.<sup>73</sup> Na sua diferença, o objeto é percebido por alguém conforme seus aspectos e para o qual se pode convergir um pensamento, sentimento ou ação.

---

<sup>71</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental: Arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 185.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>73</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 144-145.



Heidegger continua: “Nós dizemos: um receptáculo, algo que recebe outro dentro de si, um recipiente. O que, na jarra, recebe é parede e fundo. Como receptáculo, a jarra subsiste em si por si mesma” (2001, p. 144). O que sai do “domínio das mãos” é o que se constitui na lacuna entre o sujeito e o objeto, nesse diálogo, que não se reduz ao manuseio, implica um processo de pensamento. Com isso, podemos dizer que a junção desses elementos “deixa ver o invisível, dando-lhe assim uma imagem que o faz participar de algo estranho”.<sup>74</sup>

Meireles, segundo Brett, apresenta uma maneira particular de passar da pura abstração às referências sociais precisas, peculiaridade com a qual o artista concorda: “esta singularidade requer qualidades sensoriais e materiais, além de um potencial de sedução intelectual e formal, sem a qual a obra perderá muito de seu fascínio, empobrecendo ou fragilizando sua relação com o espectador”.<sup>75</sup> E nas palavras de Cildo Meireles, “[...] há um momento em que as coisas (os objetos) se articulam, revelando sua privacidade. Ou seja, haveria uma ordem interna, constitutiva, que é invisível”.<sup>76</sup> Há uma preocupação do artista em explorar o impacto do sensorio para que a relação entre obra e espectador já dispare articulações a partir do primeiro contato.

*Malhas da Liberdade* (1976-1977) é “[...] uma espécie de materialização do pensamento de Cildo Meireles”.<sup>77</sup> Trabalho que tem início com o desenho, mas com os “desenhos obsessivos, automáticos”, desses que são feitos “[...] quando a aula está chata ou quando [se] está falando ao telefone, pensando em outra coisa”. Os desenhos geram uma rede quadriculada, feitos inicialmente em papel e traçados com lápis ou caneta, e depois produzidos com cobre. Nas palavras do artista, “uma das razões de fazer isso é que minha maneira de pensar, meu raciocínio, se estabelece dessa forma: vai se bifurcando”.<sup>78</sup> A interação do espectador com *Malhas...* está mais próxima do modo como se desdobra o encontro com a obra de Meireles.

Partindo de uma seção de linha e depois de outra que a intersecciona, e assim por

---

<sup>74</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 177.

<sup>75</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009b, p. 225.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>77</sup> BERG, Len. O espaço em Cildo Meireles. *In: Arte 21*. Ano 1, Janeiro, n.º 2. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1997, p. 12.

<sup>78</sup> MEIRELES, *op. cit.*, p. 264.

diante, até se constituir uma grade, produzindo planos diferentes de linhas, podemos construir um desenho espacializado e criar um “espaço contínuo”. Em entrevista ao jornalista Len Berg, Meireles afirma que a ideia é simples e clara, podendo ser constituída de qualquer material, porém resulta uma forma estranha. Basicamente o trabalho é uma lei de formação, que é

[...] uma unidade vai cortar duas outras unidades idênticas pela metade e, por sua vez, vai ser cortada por uma terceira unidade, também pelo meio, indefinidamente. De posse disso, o trabalho começa a existir: uma estrutura reticular que cresce no plano e no espaço, ao mesmo tempo.<sup>79</sup>

Uma das primeiras versões de *Malhas da Liberdade* foi feita por encomenda a um pescador em Alcântara (MA) no ano de 1976, usando um material mais flexível, barbante [Figura 10]. A rede se expandia mas na verdade não servia para pescar. A terceira versão foi feita em metal, para a Bienal de Paris (1977), com vergalhões soldados uns nos outros, constituindo uma forma rígida. Para tornar ainda mais patente a inutilidade da grade, uma placa de vidro foi colocada na diagonal, atravessando a estrutura. [Figura 11]. Recentemente, em 2008,<sup>80</sup> as peças desse trabalho foram feitas de plástico, permitindo acesso direto do espectador à montagem de formas, numa proposta semelhante à da segunda versão, feita com papel e cola. Mediante uma legenda do trabalho [Figura 12] com instruções, seria possível seguir o modelo e criar uma estrutura.

Essa estrutura, diz Meireles, “[...] aparentemente lógica, criava um espaço ilógico, ambíguo e inexplicável [...] sua composição cria uma grade que se espalha sobre um plano, mas começa a crescer também no espaço, cria volumes [...]”.<sup>81</sup> Sua forma é sempre aberta, apesar de sua aparência de fronteira (grade ou rede), pois os dois lados estabelecidos pela estrutura não constituem uma divisão no espaço. A contradição aparece desde os termos “malha” e “liberdade” e se materializa na execução do trabalho. O conjunto do trabalho não configura uma rede de pescar nem mesmo uma grade de metal que prenda, ela é “inútil” como estrutura de segurança. Em entrevista, Cildo Meireles diz:

O nome, paradoxal, é um jogo com “malhas da lei”. Ele se ocupa da

<sup>79</sup> HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva, 2001, p. 68.

<sup>80</sup> Na exposição “Cildo Meireles” na *Tate Modern*, Londres, no período de 14 de Outubro de 2008 a 11 de Janeiro de 2009. Conferir em TateShots: Cildo Meireles. Disponível em: <<http://youtu.be/yNz3ybrEe3I>>. Acesso em: 28 fev. 2014.

<sup>81</sup> ARANTES, Priscila. *Malhas da Liberdade: entrevista com Cildo Meireles*. In: *Revista Princípios*, n.º 64, p. 70-74, fev./mar./abr. São Paulo: Ed. Anita Garibaldi, 2002, p. 74.

questão fundamental para mim, a questão espacial, que ali está formulada com sua contradição, a da bifurcação contínua da linha. É um objeto, um evento espacial com a singularidade de ser topologicamente uma linha, e a linha não divide o espaço, divide no máximo o plano.<sup>82</sup>

Esse conceito é associado, também por Meireles, ao conto “O jardim das veredas que se bifurcam” (1944), de Jorge Luis Borges. A história cheia de situações labirínticas na narrativa possibilita diversas configurações de tempo e de espaço. Distorcendo a linearidade da narração, inventa um espaço dentro do espaço de modo que os dispositivos literários, rompendo com os códigos rígidos de percepção do mundo, mergulham o leitor em um invisível labirinto do tempo, em que as contradições da ficção e da realidade se desvendam e se confundem, assim como o corpo experimenta a fluidez do tempo. O personagem Ts’iu Pên investiu seu tempo em escrever um livro e edificar um labirinto no qual todos os homens se perderiam, como se fossem duas obras, sendo o livro e labirinto uma grande obra. Ele diz:

Eu pensei em um labirinto de labirintos em um sinuoso labirinto crescente que abarcara o passado e o porvir e que implicara de algum modo os astros. [...] Senti-me, por um tempo indeterminado, um observador abstrato do mundo.<sup>83</sup>

A lei de formação de *Malhas...* é uma bifurcação constante que possibilita a criação de variáveis infinitas de espaços a partir dos módulos, que abrem para um [re]começo constante, como uma narrativa aberta, sendo livro e labirinto um só objeto, e a primeira página igual à última, com possibilidade de infinita continuidade circular. A história caótica e aberta sugere uma imagem incompleta, que porém não é falsa. A cada recomeço morre e nasce um homem, com as contradições próprias de cada história: hoje um amigo, amanhã um inimigo. Escapando à ideia de tempo absoluto e uniforme, o dispositivo “cria infinitas séries de tempos, em uma crescente e vertiginosa rede de tempos divergentes, convergentes e paralelos”.<sup>84</sup> Caótico, o conto inspira o título da teoria das “cascatas de bifurcações”, do matemático e físico norte-americano Mitchell Jay Feigenbaum, nos anos de 1970. Meireles, quando apresentou esse trabalho em 1977, conheceu seus estudos e diz:

O conceito de Feigenbaum era exatamente o conceito de cachoeira de

---

<sup>82</sup> BERG, Len. O espaço em Cildo Meireles. In: *Arte 21*. Ano 1, Janeiro, n.º 2. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1997, p. 13.

<sup>83</sup> Tradução livre do texto: [...] pense en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. [...] Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. Conferir em BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, p. 104.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 111.

bifurcações, ou seja, bifurcações de bifurcações, de bifurcações [...]. Acho que *Malhas da Liberdade* tem relação com essa ideia, com a ideia de bifurcações, do desvio, que, de certa maneira, é o mesmo sistema: como, por exemplo, a rede. Na verdade é como se você criasse um espaço dentro do espaço, dentro do espaço, com possibilidades infinitas...<sup>85</sup>

Meireles traz à tona o “espaço cego”, tanto na [re]montagem dos módulos como também na composição do título da obra, que trai aquele que lê. Entretanto importa não cair na armadilha de opor um sentido ao outro – falar e ver. “Falar não é ver. Falar libera o pensamento desta exigência que, na tradição ocidental, submete a milênios nosso contato com as coisas e convida-nos a pensar com a garantia da luz ou sob a ameaça da ausência de luz”.<sup>86</sup>

O artista não se restringe à linguagem das artes, buscando, porém, sua maior abrangência. A linguagem, diz Foucault, “não é nem a verdade nem o tempo, nem a eternidade nem o homem, mas a forma sempre desfeita do exterior”.<sup>87</sup> Cildo Meireles parece se ocupar com todo tipo de linguagem que envolve determinada ideia, de modo a eleger objetos e materiais que comporão um trabalho que a sustente. Dito de outro modo, ele busca extrair o pensamento paradoxal que se mantém na superfície das relações sociais, políticas e econômicas.

No artigo “O pensamento do exterior” (1966), Michel Foucault apresenta uma discussão sobre a questão do espaço, especificamente o espaço literário, que é uma articulação a partir da leitura de Maurice Blanchot. Nesse texto, Foucault tem como princípio a ideia de incluir o exterior (fora) em relação à linguagem como também em relação ao sujeito. Mas essa inclusão não consiste em pensar por meio das representações do mundo pela linguagem; antes disso, pretende pensar a partir de uma relação paradoxal, desafiando o pensamento. Foucault conjectura a abertura para uma linguagem da qual o sujeito está excluído e afirma paradoxalmente que o invisível só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito.

Foucault denomina “o pensamento do exterior” aquele que se mantém fora de qualquer subjetividade, ou seja, não encontra acolhida nas certezas imediatas e faz surgir limites na exterioridade. Vale lembrar que a noção de subjetividade pensada a

---

<sup>85</sup> ARANTES, Priscila. *Malhas da Liberdade: entrevista com Cildo Meireles*. In: *Revista Princípios*, n.º 64, p. 70-74, fev./mar./abr. São Paulo: Ed. Anita Garibaldi, 2002, p. 74

<sup>86</sup> BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001, p. 66.

<sup>87</sup> FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior* (1966). In: MOTTA, Manuel Barros da; BARBOSA, Inês Autran Dourado (Orgs). *Ditos & Escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 242.

partir da perspectiva proposta por Foucault, Deleuze e Guattari aposta na ideia de que não há separação entre exterioridade e interioridade. Deleuze, ao reler Foucault, salienta três dimensões: poder, saber e subjetivação (pensamento). Esta última seria a relação com o lado de fora, que também seria a não-relação.

[...] O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro *do* lado de fora.<sup>88</sup>

O comentário crítico de Frederico Morais sobre a obra de Cildo Meireles, a respeito de colocar em uma sala de exposição cerca de 15.000 garrafas de Coca-Cola e dentre elas erguer uma coluna com três garrafas, torna-se um exemplo da impossibilidade da inserção do sujeito no sistema por causa da desproporção de escala. Com essa configuração, fez-se visível a impossibilidade da inserção no circuito, ou seja, apesar de haver três garrafas em meio às 15.000, é justamente por conseguirmos ver tal desproporção – três em 15.000 – que é possível dizer do desaparecimento das garrafas com a intervenção.

Nesse sentido, podemos pensar que o aspecto duplo do objeto tão visado pelo artista se aproxima de “[...] uma passagem para ‘fora’: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação – e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede [...]”.<sup>89</sup> A experiência do fora aparece no conto de Borges, quando o leitor é atraído para pensar, junto com o narrador, um labirinto sinuoso e crescente que se abre infinitamente, abarcando o passado e o futuro.

Não nos interessa a oposição entre ficção e realidade, mas o próprio discurso que, no encontro com a obra, constitui-se como material que concebe e perpetua o trabalho de arte. Assim, a linguagem, em seu ser bruto, só encontra algum sentido em um acontecimento, o que torna interessante pensar a ficção ocidental:

[...] é que o ‘eu falo’ funciona como às avessas do ‘eu penso’. Este conduzia de fato à certeza indubitável do Eu e de sua existência; aquele, pelo contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa aparecer o

<sup>88</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 104.

<sup>89</sup> FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior* (1966). In: MOTTA, Manuel Barros da; BARBOSA, Inês Autran Dourado (Orgs). *Ditos & Escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 221.

lugar do vazio.<sup>90</sup>

Em outras palavras, a apropriação dos objetos cria ou situa a demonstração de um pensamento nômade e rico em anacronismos que regem o mundo, quer habitem na obra, quer se comuniquem no seu domínio. A fala do artista se dissolve no discurso da multidão, podendo se apoiar na extensão temporal de sua manifestação, abarcando a vida como matéria-prima.

Desde os desenhos, como registros da ideia, até sua materialização, constatamos que os aspectos do “desenho” do artista atravessam sua pesquisa experimental da arte. De acordo com Cildo Meireles, o lado prazeroso do ato de desenhar foi abandonado por cinco anos (1968-1973), e nesse período ele projetou inicialmente, sobre papel milimetrado, com desdobramentos em planos tridimensionais,

[...] trabalhos de natureza mais conceitual: objetos, instalações, etc. Fui dominado por esse sentimento depois de realizar a série *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1969) [...] Mas, pouco depois, já tendo realizado as primeiras *Inserções em Circuitos Ideológicos*, quis renegá-los. Como se eles tivessem perdido sua condição de muleta psicológica e artística. Mas os trabalhos são como os livros, não podemos des-publicar nada.<sup>91</sup>

Frederico Morais, ao questionar Meireles no que tange à diferença entre seus desenhos atuais e os anteriores, faz emergir, na série de respostas, o modo como a vida do artista ainda pode estar de acordo com os desenhos de hoje. Cildo Meireles explica: “É um desenho portátil, intervalado, condicionando pelas viagens, [depois eles] [...] passam por um processo de amadurecimento e decantação”.<sup>92</sup>

*Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968)<sup>93</sup> [Figuras 13] é um dos primeiros trabalhos do artista que sai do papel para ser construído. Por isso, o trabalho consiste em duas descrições de materiais: a do desenho de projeto em tinta e grafite sobre papel; e do projeto executado em madeira, tela, tinta e piso de taco de madeira. Visualmente, com os equívocos dessa percepção, eles formam a imagem de um canto, ou a convergência de duas paredes sobre um plano.

*Cantos* nasce do desenho [Figuras 14], mas, como diz o artista, decorre de uma

<sup>90</sup> FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior (1966). In: MOTTA, Manuel Barros da; BARBOSA, Inês Autran Dourado (Orgs). *Ditos & Escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 221.

<sup>91</sup> MEIRELES, Cildo. *Algum desenho* (1963-2008). Texto de Frederico Morais. Rio de Janeiro: CCB, 2008, p. 60.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>93</sup> Série projetada no final de 1967 e durante o ano de 1968, composta de 44 projetos, foram iniciados no Rio de Janeiro.

experiência vivida. A obra mistura ficção e realidade, ao conduzir, por meio do desenho e no campo da geometria, uma pesquisa experimental explorando o ilusório na noção convencional do espaço através dos princípios euclidianos de espaço. Da experiência vivida, Cildo Meireles conta que, aos 8 anos de idade, estava na casa da avó, em Goiânia:

Deitei na cama e de repente, [...] eu estava paralisado, [...] e quando eu estava nesse estado, começaram a sair do canto, mais ou menos da diagonal da cabeceira da cama, mãos com unhas ultra pintadas, então um rosto e em seguida uma mulher, que logo depois saiu lentamente e por completo desse canto [...] e quando ela voltou outra vez para o canto, lembro-me que recuperei o controle motor.<sup>94</sup>

Não é apenas o real que lhe interessa, mas a possibilidade de se fazer ver dentro de uma dada realidade. Juntando-se a cena doméstica do canto de uma sala à sua experiência visual, cria-se uma distorção na perspectiva desse lugar. No entanto, Meireles diz: “São trabalhos que tratam de efeitos virtuais de ortogonalidade, a partir de planos de projeção não ortogonais”.<sup>95</sup> De acordo com o artista, a questão desse trabalho está relacionada aos ângulos e à análise do fenômeno da virtualidade através dos três planos de projeção do módulo euclidiano de espaço, transposto para a imagem do canto interno de uma casa. Esse espaço, não restrito a uma aplicação das leis da geometria euclidiana, são também traços de uma memória.

Frederico Morais, ao entrevistar Cildo Meireles, indaga-lhe quanto ao que vem primeiro, se a ideia ou o conceito, e Meireles afirma: “Eu registro minhas ideias na forma de um desenho, imagem, palavra ou um recorte. Juntando coisas, sensações, sentimentos e informações complementares vou criando paisagens mentais que se materializam”.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 236-237.

<sup>95</sup> *Idem*, *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte 1981, p. 13.

<sup>96</sup> *Idem*, 2009b, p. 226.

## Capítulo II: “cada trabalho tem uma espécie de biografia”

[...] eu parto de uma ideia e tento formalizar a partir dela. Isso não é um método, porque, às vezes, acontece o contrário. Eu costumo dizer o seguinte: cada trabalho tem uma espécie de biografia.<sup>97</sup>

Meireles levanta a ideia de uma espécie de biografia para as obras, de modo que cada trabalho seja completamente diferente de outro. Por definição, a biografia é um gênero literário que narra a história de vida de alguém, geralmente depois da morte. Atualmente isso vem mudando, pela relevância de trabalhos artísticos e científicos de biografados vivos. No entanto, nosso foco não é retratar a vida do artista e nem ler aspectos da sua obra como meio de condução à sua história. Estamos cientes de que a produção artística é atravessada pela história de vida do inventor e sabemos que não é a sua biografia que sustenta o trabalho. Cildo Meireles parece não ignorar esse aspecto. Ele diz:

Para mim, o fundamental sempre foi o momento em que deslumbro a ideia, em quem esta cruza o meu cérebro. Esse é o momento verdadeiramente interessante. Depois há que pensar mais, detalhar, realizar, mostrar, falar sobre o trabalho, e isso para mim sempre foi outra coisa.<sup>98</sup>

O que seria essa “espécie de biografia” da obra? Que caminhos ela percorre até o encerramento do processo de elaboração e construção? Como nascem e se desenvolvem, das histórias que a geraram, das anotações, croquis ou projetos até o momento em que vêm a público? Que outras marcações do tempo pode haver no seu percurso? Dos depoimentos e memórias das histórias das obras, que reforçam o discurso de como nasceram e foram elaboradas, Meireles oferece um labirinto mental de narrativas que se conectam. Contudo insistimos em traçar um percurso norteado pelo que seria uma biografia de uma obra, guiados por elementos já ressaltados,

---

<sup>97</sup> Cildo Meireles em entrevista a Hans-Michael Herzog, Rio de Janeiro, 14 de abril de 2006. Conferir em SOARES Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*. Zürich: Hatje Cantz Pub, 2006, p. 72.

<sup>98</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 179.



como a fala do artista e a relação entre o conceitual e o sensorial.

## **registro híbrido**

Observamos que alguns trabalhos do artista contêm duas datas, a primeira correspondendo a alguma anotação ou esboço da ideia em seus cadernos, ou seja, o primeiro traço da obra; e a segunda, à finalização do trabalho, quando ela já está disponível para exposição ou quando sua elaboração é tida por encerrada.

Essa marcação temporal sinaliza uma gestação de ideias, um tempo de elaboração e processamento próprio da obra. Ou seja, o trabalho começa antes mesmo da materialização; “[...] a ‘ideia’ em arte é, sobretudo, uma antecipação dos seus efeitos, dos efeitos gerados pelo seu devir ‘materialidade’”.<sup>99</sup> Alguns trabalhos têm uma história na origem, contada por meio de entrevistas que ecoam paralelamente à obra. Não se caracterizam como explicativas ou informativas, mas dão tessitura à obra, compondo uma trama em que o conceito do trabalho pode também ser evidenciado.

O texto que dá origem a *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-1975), por exemplo, tem existência autônoma e de modo algum está manietado aos projetos. Dele derivaram, como *sample*, o *Projeto Coca-Cola* e o *Projeto Cédula*, e seguindo o mesmo paradigma, reproduzem a ação de “inserção”. De outro modo, ou com outro registro temporal de produção, *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) [Figura 15], nasceu “como algo híbrido” estabelecendo alguma relação com os desenhos e com ideias construtivas. *Desvio para o Vermelho*, cuja primeira parte foi pensada no segundo semestre de 1967,<sup>100</sup> caracterizava-se como algo muito diferente do que vinha sendo construído na época, os *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), e Meireles esboçava dois projetos semelhantes:

Num desses projetos, estabeleci um plano virtual através de ocorrências nos objetos em cena. E o outro era exatamente imaginar um lugar onde, por alguma razão, alguém, por preferência, mania, imposição ou circunstancia

<sup>99</sup> GRANDO, Angela. Cildo Meireles - um transitar pelas fissuras do mundo. In: CIRILLO, José; GRANDO, Angela (Org.). *O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 213.

<sup>100</sup> Nesse período estava começando a fazer os primeiros projetos e maquetes dos *Espaços virtuais: Cantos* (1967-1968).

que interessasse ao indivíduo, acumularia num determinado local o máximo possível de objetos na cor vermelha, das mais diferentes tonalidades.<sup>101</sup>

No entanto, em 1967, Cildo Meireles dedicou-se às séries *Espaços Virtuais: Cantos* e a outros projetos relacionados, e *Desvio...* “decantou” até 1981, quando, após receber o convite para uma exposição com trabalhos em grande escala,<sup>102</sup> o artista uniu essas anotações a outros dois trabalhos independentes que havia feito recentemente, de 1978-1981. Em um deles havia a ideia de uma garrafa pequeníssima de onde saía uma mancha desproporcional; e no outro, uma pia inclinada com água corrente saindo da torneira.

*Desvio para o Vermelho* foi concluída em 1984, data que coincide com a primeira exposição da obra, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O primeiro contato com o ambiente da obra é pela sala *Impregnação*. Descalço, entra-se em uma sala de paredes brancas, tapetes vermelhos, e o lugar dispõe de objetos de uma casa, porém tudo é vermelho, em tons variados: a mobília, aparelhos elétricos, enfeites, livros, plantas, líquidos, pinturas, quadros, fotografias, alimentos, animais, vestuário, etc. encontram-se ordenados de maneira usual. Os acumulados vermelhos oferecem ao olhar uma espécie de garimpagem nostálgica de objetos extraídos do mundo cotidiano.

A primeira sensação é de invadirmos o lugar de um colecionador sistemático da cor vermelhas. Ao avançar nesse lugar, distinguindo-se distraidamente os objetos, vira-se à esquerda, na pequena sala *Entorno*, que recebe a iluminação da sala anterior, mas confronta-se com a escuridão do próximo espaço. Antes de atravessar esse ambiente, evita-se pisar em uma grande mancha de tinta vermelha que desproporcionalmente se derramou da pequenina garrafa caída no chão. Seguindo para a sala escura e fria desde os pés, é possível ver ao fundo, sob alguma iluminação, uma pia de louça branca instalada em nível inclinado, de onde jorra um líquido vermelho corrente. O pisar desprevenido dá a sensação de chão molhado. O som da água corrente produz uma percepção do líquido em fluxo contínuo, o que gera o efeito sinestésico de se sentir molhado pela escuta da água corrente e pelo andar no chão frio, embora os pés estejam secos.

---

<sup>101</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009b, p. 272.

<sup>102</sup> Esse convite foi para uma exposição no Texas, em 1981, que, no entanto, não aconteceu.

O espectador encontra-se imerso na obra de tal forma que a experimenta de maneiras diversas, e mesmo contraditórias. Misturam-se sensações, assim como mistura-se o que é o dentro e o fora, na passagem de um ambiente a outro. Para sair de *Desvio...*, é preciso fazer o caminho de volta, na forma de “u”, passando pelos ambientes anteriores, reforçando a sensação de sair tingido e afetado pela água.

A experiência subjetiva com a cor abre para as mais diversas direções e perturba mais que a identificação concreta dos objetos, pois se constata que a escolha aparentemente aleatória dos objetos acrescenta algo, ainda que obscuro, ao motivo da coleção. As sensações corporais são acionadas e sentimentos e afetos fundidos entram em funcionamento, e o espectador reage à experiência. *Desvio para o Vermelho* proporciona ao espectador uma saturação sensorial máxima pelo vermelho. O elemento físico da cor, segundo o artista, talvez seja mais presente que o político. A sensação dos pés molhados, a impregnação visual da rubra cor, mesmo variando nas tonalidades, não oferece outra opção tonal ao espectador, que sente sua intensidade. *Desvio...* impõe sua luz, criando sentidos e produzindo significados a partir da

[...] hegemonia do vermelho, cor impactante e de imediata associação emocional, faz com que algo aconteça com ela, que é da ordem do coletivo, de uma experiência numerosa, repetida, que vem tingir de maneira irresistível a dimensão privada da coleção.<sup>103</sup>

A vivacidade do vermelho dura no seu estado mais fluido e impele a pensar na intenção de sua escolha sem que o observador se distancie dos diversos sentidos e significados da cor e do lugar ou mesmo os ignore, até que esbarre na pequena garrafa esquecida no chão e, em seguida, na instalação inclinada da pia jorrando líquido vermelho. A sequência das situações, na obra, reforçam o tom dramático, alimentado pela cor e indubitavelmente pelas circunstâncias de sua criação, que coincide com a vida sob a ditadura militar, que dominou o Brasil de 1964 a 1985.

No caminho de volta de *Desvio...*, o som da água contínua é a última coisa que permanece na mente, o que colabora para a sensação de impregnação da substância colorida, que natural (sangue) ou quimicamente (pigmento) produzida,

---

<sup>103</sup> HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p. 192.

espalha-se e tinge rapidamente. O contato com a garrafa esquecida configura um acidente que acabou de acontecer, o que alude a uma explicação real ou imaginária para a presença maciça do vermelho, como descreve Maaretta Jaukkuri: “O visitante é conduzido, depois, ao terreno da memória e deve buscar em lembranças situações ligadas à atualidade, à vida real, à literatura, à política”.<sup>104</sup>

## de longe e na obra

De acordo com Cildo Meireles, o título de *Desvio para o Vermelho* refere-se diretamente à física, ou seja, ao padrão de desvio das ondas vermelhas; “as suas ondas são as que menos desviam ao se deslocar pelo espaço”.<sup>105</sup> A cor vermelha, universal para o sinal de alerta (“pare” e “emergência”), alcança de longe o olhar. Na sala encarnada de *Desvio...* se está atento porém inicialmente impedido de identificar os detalhes dos objetos, por causa da origem e do processo de saturação da própria cor, efeito duplamente sentido por se tratar da cor mais saturada e detentora do mais curto tempo de latência de todas. É preciso certo tempo até que os objetos sejam percebidos individualmente. Enquanto isso, o espectador respira e sente as características contraditórias do vermelho. *Desvio...*

[...] cria tensões em nossas expectativas, perturba-as, recobrando de vermelho os objetos normais, assim submetidos a uma norma cromática como que inelutável, justapondo o incôngruo, aquilo que, “normalmente”, encontra-se distribuído nos espaços funcionais previstos para isso [...].<sup>106</sup>

Nesse espaço, lugar similar ao interior de uma casa, de acúmulo de objetos com certo valor afetivo, seguimos os rastros ali deixados. Como espectadores que participam, avançamos no interior do ambiente ou no seu próprio avesso, tateando no desconhecido, tentando [re]elaborar a experiência perceptiva, reportando às nossas próprias práticas, pensando no que pode ter acontecido.

Nesse processo, transpomos outros espaços e tempos, como descreve o bisneto de Ts’ui Pên sobre o labirinto, no conto já mencionado de Jorge Luis Borges: “Senti-me, por um tempo indeterminado, um observador abstrato do mundo. [...] Uma música

<sup>104</sup> MAMCS, Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p. 114.

<sup>105</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 274.

<sup>106</sup> HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p. 193.

aguda e como se fosse silábica se aproximava e se afastava no balanço do vento, envolvida de folhas e de distância”.<sup>107</sup>

O som da água em *Desvio...* faz um circuito fechado e contínuo na pia encontrada na última sala, “a água que sai volta para o mesmo espaço”,<sup>108</sup> e o espectador, sem se dar conta, já a escuta desde a primeira sala, através do televisor ligado. Envolvido pelo som que persiste e pelo impacto intenso e sensorial da cor, toda a obra é atravessada pelo líquido vermelho e o espectador vive a tensão de um espaço. Ideia que articula com a análise de Anne Cauquelin, sobre os conceitos de espaço, de lugar e *site*.

O *site* está, portanto, em relação como lugar, esse lugar feito de memória [...] mas também de espaço partilhável e mensurável da física. Situado, posicionado, ele ocupa um pedaço de território; memorável, ele escapa às medidas calculadas e terrestres. Ele consegue portanto preencher [...] o hiato que existe entre espaço e lugar. [...] Seus traços pertencem tanto às propriedades do espaço quanto às do lugar.<sup>109</sup>

Esse terceiro espaço, oriundo da geometria, mas também da memória, compõe um complexo núcleo situacional ainda a ser aprofundado, entrelaçando experiência e conceito de espaço. Mas no que tange às artes plásticas, a estrutura arquitetônica abarca o espaço real e o [re]interpreta a partir de dispositivos não representacionais, oferecendo uma experiência espacial disparada por algum nível de ‘estranhamento’, nos termos freudianos,<sup>110</sup> e se fixa na memória, estendendo-se como uma experiência consciente. Mais próximo da ideia de labirinto, estrutura indominável, que oferece um dispositivo sensorial do espaço, como descreve Stéphane Huchet, a partir da distinção feita por Vittorio Ugo, que pensa dimensões originárias do espaço arquitetural a partir de dois eixos paralelos, geometria e arqueologia, que combinam três momentos e resultam de três estruturas distintas. No caso:

O espaço da geometria tátil encontra seu emblema no labirinto, que é o modelo do lugar, ou espaço singularizado, por excelência. O labirinto é um espaço “que não precisa da imagem e do olhar”, porque não existe

<sup>107</sup> BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, p. 104.

<sup>108</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto Carmen Maia. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a, p. 44.

<sup>109</sup> CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*. Paris: PUF, 2002, p. 72 *apud* HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p. 160.

<sup>110</sup> Em “O Estranho” (1919), Freud estuda o tema e logo no início apresenta o levantamento de uma pesquisa prévia que realizou, constatando que “[...] nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto, em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime” (FREUD, 1996, p. 238). Sobre esse assunto conferir FREUD, Sigmund. *O Estranho*. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira com comentários e notas de James Strachey e Alan Tyson*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17 (p. 234-273).

fechamento icônico possível nem domínio visual que possa abarcar a integridade e contiguidade, no interior de seu sistema de fronteiras [...S]ó podem ser abarcados pelo meio do toque, pela participação ativa e dinâmica do corpo”.<sup>111</sup>

*Desvio*... ativa a participação, afetando os corpos, imerso em uma multiplicidade de objetos que leva o sujeito a uma experiência suprassensorial, ou seja, “ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”.<sup>112</sup> Com isso, o conhecimento desse espaço é mais cinestésico-temporal que visual, porém envolve movimento e tensão.

O espectador não ocupa um espaço particular, ele é circundado pelo espaço projetado, coexistindo com aquilo que é percebido, diferentemente de um observador em relação ao objeto, que o percebe de um espaço distinto, próprio de alguém que o circunda. Na primeira condição, o espaço pensado pela noção de distância tem para o espectador funções físicas de localização dentro da obra, e como parâmetros, o fato de entrar e se medir no ambiente.

Georges Didi-Huberman, ao citar Erwin Straus, diz: “A distância não é sentida, é antes o sentir que revela a distância”. Ela não é objetivável e nem suscetível a abstração conceitual, pois “ela só existe para um ser que é orientado para o mundo do sentir”.<sup>113</sup> A distância percebida essencialmente pela visão não exclui a tatilidade como experimentação dialética da distância e da proximidade. Deve, então, ser compreendida como unidade dialética, indicada pelo seus extremos: o “próximo” e o “afastado”; assim como a expressão “um dia” que abarca o dia e a noite. Didi-Huberman argumenta que a distância entre o olhar e o objeto é percebida em termos de duplicidade. Em suas palavras:

Talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do olhar, segundo a qual *olhar* seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados).<sup>114</sup>

No caso de *Desvio para o Vermelho*, a distância parece impossível, mas

<sup>111</sup> HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p. 163-164.

<sup>112</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 104.

<sup>113</sup> STRAUS, Erwin, *Du sens, des sens*, 1935, p. 616, *apud* por DIDI-HUBERMAN, Georges, *O que vemos, o que nos olha*, 1998, p. 161.

<sup>114</sup> *Idem*, 1998, p. 161.

paradoxalmente ela tem aqui a “[...] capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil”.<sup>115</sup> Isso porque a margem entre o próximo e o afastado é sempre um limite variável e o espaço deve ser conquistado de novo. O que implica dizer que a distância só existe para o sujeito dotado de movimento, pois é sentida como movimento vivo, pela impossibilidade de apreender separadamente o tempo do senso espacial. Assim, a distância é entendida como a “forma espaçotemporal do sentir”, uma “trama singular de espaço e de tempo”;<sup>116</sup> de modo que sem podermos nos aproximar de alguma coisa, a noção de distância está impedida, não sendo possível a experiência da proximidade e do afastamento. Portanto, a profundidade, terceira dimensão do espaço, não é puro fenômeno ótico, prescinde de um sujeito dotado de movimento, e “é somente a um tal sujeito que o espaço se revela na articulação de regiões de distanciedade”.<sup>117</sup>

Meireles, por vezes, se refere à palavra *lejos*,<sup>118</sup> por achá-la bonita entre as que conhece e porque “[...] pressupõe que seu ser está aqui e lá ao mesmo tempo. O *lá* é uma constatação do ser”.<sup>119</sup> Em outras entrevistas, ele diz ainda: “qualquer coisa que se move ao longe é emocionante”, podendo ser um carro, uma pessoa, um cavalo... enfim, “isso especializa o raciocínio de uma maneira diferente”.<sup>120</sup> O movimento ao longe de alguém permite constatar a existência do “outro ser” ou o “ser outro”, e essa extensão entre “ser” e “outro” se particulariza. O que está longe dá um sentido local intransferível, não apenas ao objeto contemplado como também àquele que exerce o ato de tal contemplação, uma vez que esses dois pontos no espaço compreendem a lógica de uma mesma distância. Nesse raciocínio o “eu” que observa o que está longe vê a exata distância a que pode ser visto, sendo, contudo, outro ponto no espaço, outro “eu” para quem o vê, e outro lugar.

A palavra *lejos* pode ser salientada como possibilidade de pensar na distância uma visão que sugere também uma cosmovisão de si mesmo, na medida em que a observação do ponto distante é tomada por uma pequenez na qual o observador necessariamente está. Esse desvio do observador como epicentro da situação que

<sup>115</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 159.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 160-161.

<sup>117</sup> STRAUS, Erwin, *Du sens, des sens*, 1935, p. 612-617, *apud Ibid.*, p. 162.

<sup>118</sup> Palavra em espanhol, que em português é traduzida como longe.

<sup>119</sup> HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva, 2001, p. 20.

<sup>120</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, 151.

se instala na distância do que está longe pode ser articulada com a expressão criada por Rimbaud, *Je est un autre*,<sup>121</sup> sendo também título de um dos trabalhos de Cildo Meireles.<sup>122</sup> O salto de Rimbaud nessa frase é o pronome indefinido que articula o “eu” como “um outro”, portanto, “eu é um outro”. Na frase, a distância está indefinida entre “eu” e “outro”. Ao mesmo tempo em que se reconhece é também desconhecido. *Desvio para o Vermelho* contém essa intenção, porém o *lá* fica obscurecido, ou seja, a distância entre o perto e o longe, entre o reconhecido e o desconhecido, confunde as sensações e sentidos por causa da forte carga simbólica da cor.

Essa discussão da noção de proximidade/distância está no texto de Robert Morris, “O tempo presente do espaço”, em que se desenvolve uma narrativa em que as zonas de espaços “vazios” indicam uma pesquisa nos trabalhos produzidos nos anos 1970, nos quais o “espaço é fortemente enfatizado de um modo ou de outro”.<sup>123</sup> Na sua opinião, a relação do espectador com as obras passa, talvez, por uma mudança de experiência que se encontra estreitamente “impregnada na própria natureza da percepção espacial”,<sup>124</sup> estando, porventura, o tempo muito mais presente no trabalho artístico. De modo que os dispositivos espaciais estão muito próximos de um tipo de experimentação dos conceitos de espaço e tempo, conduzindo o espectador a sustentar a obra a partir da consciência. Em suas palavras:

Nos trabalhos orientados para o espaço, a noção de proximidade/distância é redefinida. Elas não são experimentadas, a não ser pelo observador que se localiza dentro delas. A proximidade se transforma em entrada física. A distância, um parâmetro de espaço, tem uma função em constante mutação

---

<sup>121</sup> Arthur Rimbaud, em a “Carta do Vidente” (1871), escrita ao amigo Paul Demeny, ao apresentar suas ideias e intenções poéticas pede “liberdade aos novos! de execrar os antepassados”. Depois de proclamar a morte do autor, ele faz dura crítica aos Românticos e a lírica da época por possuírem “uma falsa significação do eu” e com isso diz “*Car Je est un autre*”. Sobre o assunto conferir em RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras: Gravuras Coloridas*. Tradução, notas e ensaio: Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1996, p. 135.

<sup>122</sup> *Je est un Autre* (1997) foi apresentada no Centre d’art Contemporain Le Creux de le Enfer, Thiers, França. Constituinto propriamente um circuito, *Je est un Autre*, através de uma bomba, puxa a água do rio para dentro da sala. A água passa por 1.000m de mangueira transparente e enrolada, posicionada no centro do ambiente. “Ela atravessa o edifício e une o ‘dentro’ e o ‘fora’ do espaço expositivo, antes de virar ‘novelo’”. O processo de entrada e saída da água é filmado continuamente por duas câmeras de vídeo, sendo as imagens transmitidas simultaneamente, indicando o ponto de contato dos dois lados. Conferir em MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto Carmen Maia. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, p. 45 e no catálogo MAMCS - Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003.

<sup>123</sup> MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. (1978). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 401.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 402.



dentro dessas obras.<sup>125</sup>

A percepção de um processo no trabalho artístico é um argumento de Robert Morris nesse texto; a relação do espectador com a obra, no que diz respeito à sua análise, tem articulações com o “espaço mental [que] não tem nenhuma localização no interior do corpo”,<sup>126</sup> mas é condição para a consciência. Sem se aprofundar em nenhuma teoria da consciência,<sup>127</sup> Morris conceitua o modelo de “presentidade” a partir da impossibilidade de separar a experiência do espaço físico da continuidade imediata de um presente, de modo que o comportamento nesses espaços apreenda mais o instante do que as imagens.

Se o espaço mental é a metáfora-análoga consciente do mundo, do ponto de vista do “mim” reconstitutivo, então a experiência da obra que está sendo examinada se encontra fora desse espaço, antecedendo as imagens fixas da memória. O foco tem que se deslocar do objeto para o espaço, a fim de confrontar o tipo de ser que é consciente, mas antecede a consciência reconstitutiva do espaço mental.<sup>128</sup>

Desse ponto em diante, quando a obra entra no sistema das artes, diz Robert Morris, temos sempre “ruídos” de interpretações, representações, transformações etc. Entre a intenção e a concretização do artista, e entre esta e a interpretação do público, há abertura e disponibilidade para “representações transformativas posteriores no domínio público”.<sup>129</sup>

## **um e outro também**

*Entorno*, lugar de passagem dentro da própria obra, é uma dobra dentro desse espaço, “o lado de dentro do lado de fora”. Nesse movimento dentro da obra, ora nos deparamos com a pia deslocada jorrando líquido vermelho, ora com os objetos todos vermelhos, e ao nosso lado, a pequena garrafa com uma grande mancha vermelha no chão. Um acidente que, para nós, remete a um momento de crise, seja estética, política ou social, configurando a situação de tensão.

---

<sup>125</sup> MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. (1978). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 418.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>127</sup> Robert Morris recorre a George Herbert Mead, que divide o self em “eu” (I) e “mim” (me), sendo o primeiro aquele que se percebe experimentando o tempo presente e reagindo conscientemente, e o segundo aquele que se reconstitui a partir dos vários fragmentos de memória. Conferir em *Ibid.*, p. 403-404.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 416.

A primeira parte de *Desvio para o Vermelho: Impregnação*, foi feita em um momento que o artista chamou de “crise rimbaudiana”.<sup>130</sup> Com isso, Cildo Meireles diz ter limpado ao máximo seus traços, “[...] como se limpa uma lâmina depois de analisada por um laboratorista”.<sup>131</sup> A partir daí sua maior preocupação foi investigar as relações de espaço. “Interessado em desestabilizar as noções convencionais do espaço euclidiano, Meireles opera um jogo ilusionístico, lançando mão do encontro dos planos frontal, lateral e horizontal”.<sup>132</sup> Assim, promove o deslocamento (desvio) do canto para o ambiente, criando espaço dentro do espaço.

Das pinturas expostas na parede da sala *Impregnação*, reunidas ou encomendadas por Meireles, são vários artistas e as datas, entre 1967 e 2006, extrapolam a marcação temporal da elaboração de *Desvio...*, agregando outros registros temporais à “finalização”. O trabalho de 1967 é um desenho da série *Espaços Virtuais: Cantos*, de autoria própria. De acordo com Frederico de Moraes, a pia inclinada e a tinta que sai da pequena garrafa são “arquétipos imagísticos” esboçados em diversos desenhos do artista, também de 1967. Entretanto a presença de *Espaços Virtuais: Cantos* na parte I de *Desvio para o Vermelho* supõe uma sutil reflexão sobre a crise. Não se trata de um esboço ou croqui de *Desvio...*, mas de outro projeto-obra, ou seja, aqui se concentra outra temporalidade.

A crise é um acontecimento, tem lugar, tempo e corpo. O termo crise, oriundo da medicina, se manifesta em “sintomas”, ou seja, sem doença a crise não se mostra. O sintoma é aparente, não a crise. A crise acontece como divisão entre presenças e ausências, diz de uma origem ausente e se manifesta como algo presente. No caso de *Desvio para o Vermelho*, segundo Meireles, a “chamada *Impregnação* onde está localizada a ‘coleção’, não é metafórica, mas opera como um sintoma de algum procedimento de escolha”.<sup>133</sup>

Somente *fora* da situação de crise, o antes e o depois, é possível entender o que

---

<sup>130</sup> Expressão usada por Cildo Meireles: “Quando fui para Nova Iorque, em 1971, já tendo, portanto, realizado minhas primeiras Inserções, eu vivia, como já disse, uma ‘crise rimbaudiana’ do tipo: vou abandonar a arte, dedicar-me a outras atividades etc.” Conferir em MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 224.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>132</sup> GRANDO, Angela. Cildo Meireles - um transitar pelas fissuras do mundo. In: CIRILLO, José; GRANDO, Angela (Org.). *O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 217.

<sup>133</sup> MEIRELES, *op. cit.*, p. 273.

acontece *dentro* da crise.<sup>134</sup> Contudo, não há experiência da crise sem um corpo. Como espaço de ressonância da crise, o corpo “[...] estremece no *páthos*, o corpo-pavor, o corpo-medo – também aquele corpo que cada vez mais se paralisa, se fecha em si, apático e não raro pornográfico”.<sup>135</sup> O encontro com *Desvio...* submete o espectador a uma experiência aparentemente onírica, porém mais próxima do pavor-medo. Nas palavras de Maaretta Jaukkuri,

Da cor só resta o impacto físico e psicológico, o espanto e o choque sentidos no interior de uma sala na qual tudo é vermelho. [...] Insensível ao valor simbólico do vermelho através da saturação, na primeira sala, o espectador atravessa os dois espaços seguintes que evocam, em forma de mistério, o crime e a violência como tantos caminhos para atingir uma restauração do sentido da cor.<sup>136</sup>

Trata-se, contudo, de interpretar os sinais da crise, que no corpo se transforma em reação imediata, puro sofrimento. A crise é um movimento e, desse modo, é um processo de transformação, que passa a ser experiência. Se os sinais da crise estão visíveis, juntamos os pedaços. A presença de *Espaços Virtuais: Cantos* é, para nós, um “sin-toma”. Com o tomo dos mais claros da cor vermelha na coleção, está relacionada a *Desvio para o Vermelho* pela data e pela circunstância de elaboração da ideia. Ao compararmos as duas obras, percebemos que *Espaços Virtuais: Cantos* nasce de uma experiência ilusória, enquanto *Desvio...*, sob uma observação mais demorada, pode levar à vertigem. Se o projeto-obra investe em uma pesquisa experimental e redimensiona o canto de um espaço doméstico, *Desvio...* amplia esse espaço em tom perturbador.

A experiência passa a ser obra, em *Desvio para o Vermelho*, e sua forma labiríntica oferece um núcleo situacional para uma situação de crise. Ao passo que *Espaços Virtuais: Cantos* é trabalho de natureza mais conceitual, mesmo que Meireles tenha pensado em

[...] renegá-los. Como se eles tivessem perdido sua condição de muleta psicológica e artística. Mas os trabalhos são como livros, não podemos despublicar nada. [...] Percebi a tempo que as *Inserções...* não me impediam de continuar com os *Espaços Virtuais: Cantos*. Afinal era uma falsa questão.

<sup>134</sup> Sobre essa reflexão da crise, conferir em TRAWNY, Peter. “How far is it now?” Da superação da crise *In: Do Abismo às Montanhas*. Seminários Internacionais Museu Vale. Vila Velha: Museu Vale, 2010, p. 188-198. Disponível em: <[http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/peter\\_trawny.pdf](http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/peter_trawny.pdf)>. Acesso em: 1 mar. 2014.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>136</sup> MAMCS, Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p. 114.

Você não tem que ser isto ou aquilo. Pode ser as duas coisas.<sup>137</sup>

Meireles faz trabalhos radicalmente diferentes e independentes. Constatamos certa distância entre *Inserções...* e *Espaços...* Porém na trama de suas biografias eles se cruzam e um cita o outro, e os trabalhos convivem e abrem espaços para reflexão não só entre aqueles que convergem, mas também entre os divergentes. As *Inserções...* “não são obras de arte, mas uma proposta de ação e participação”,<sup>138</sup> enquanto *Espaços...* retoma princípios da pintura. Sobre a série *Espaços Virtuais: Cantos*, Meireles diz: “[...] me dei conta de que os cantos são justamente a parte de dentro dessa esquina”. Quando Cildo Meireles constrói o *Canto*, a obra incorpora esse limite tênue e em exposição, o espectador circula em torno da “escultura”, composta de duas telas, um piso de madeira (tacos) e cinco rodapés. A tela é pintada como se fosse uma parede, e reproduz um canto doméstico.

Na tela ‘convencional’, Cildo pinta um campo de cor (simula um efeito de sombra escurecendo um pouco o tom da cor para criar a ilusão) exatamente na região que se situaria o canto de acordo com a geometria euclidiana. Esse campo de cor se estende até o final da tela. O artista, nesse momento, examina um dos postulados da pintura tradicional, que é reproduzir a realidade: Cildo reproduz a realidade “virtual” de uma sombra.<sup>139</sup>

Em *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), após um período de 17 anos, as paredes se multiplicam, o ambiente se expande na elaboração e no *layout*, e a vertiginosa passagem estabelece alguma relação com as séries *Espaços Virtuais: Cantos*. Sobre a experiência fantasmagórica em *Desvio...*, Dan Cameron escreve:

A observação prolongada leva invariavelmente à vertigem, sugerindo a hipótese de que o impacto visual da cor está tão intimamente ligado a memórias primordiais da experiência humana como a percepções mnemônicas como tato e sabor.<sup>140</sup>

Ocupando lugar discreto na sala,<sup>141</sup> *Espaços Virtuais: Cantos* faz parte do acúmulo de objetos. E mais precisamente, esse acúmulo de objetos nos faz tecer o diálogo com outras obras, diálogo que remete a um processo de aumento gradativo de coisas e ao mesmo tempo sinaliza a impossibilidade de contê-las, mais próximo de uma situação crítica. Os objetos, assim, encontram-se estagnados no sentido por

<sup>137</sup> MEIRELES, Cildo. *Algum desenho* (1963-2008). Texto de Frederico Morais. Rio de Janeiro: CCB, 2008, p. 60.

<sup>138</sup> *Idem*. Cildo Meireles. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009b, p. 220.

<sup>139</sup> FARIAS, Humberto. *Espaços Virtuais: Cantos*, no 4, de Cildo Meireles: estudo de caso de uma metodologia de conservação e restauro de arte contemporânea. In: *Arte & Ensaio* (UFRJ), 2009, p.41.

<sup>140</sup> HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 84.

<sup>141</sup> Lado direito inferior da terceira parede, no sentido horário de quem entra na sala Impregnação.

estarem simbolicamente “carregados”. Ou seja, em *Desvio para o Vermelho* a cor excede o olhar, chegando ao espectador pelo tato, o que permite investigar outras formas de perceber os trabalhos. A multissensorialidade promove um encontro sinestésico com a obra e permite indagar da inversão de paradigmas na narrativa.

Esse traço sinestésico pode ser percebido também em *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002), e mesmo à distância de trinta anos, tem certo parentesco com as *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-1975), pela mensagem crítica inscrita no suporte, tal como as inscrições nas garrafas e cédulas.<sup>142</sup> Esses objetos, fabricados ou passíveis de apropriação, postos em circulação e sob intervenções do artista, ligam-se com o público por uma veia ‘doméstica’, despertando ou não a percepção, com certo grau de objetividade, do que se passa no mundo exterior e no mundo subjetivo, com possibilidade de aticar as capacidades sensoriais habituais adormecidas pelo cotidiano.

*Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* interessa-nos justamente por trazer no seu título a ação, essencial para uma narrativa. O uso associado do gerúndio e do passado do verbo desaparecer ressalta seu aspecto processual, que, na pesquisa de Meireles, responde ao seu interesse de verificar a velocidade de uma coisa acontecendo. O que remete ao conhecimento suprassensorial, movimentando o espectador dentro de um campo de percepção crítica.

## ***uma ideia [des]aparecendo***

Cildo Meireles, quando começa a falar de *Elemento desaparecendo/ Elemento desaparecido (Passado Iminente)* (2002) [Figura 16] conta a seguinte história:

[...] Um dia, depois do almoço, eu decidi ir até essa rodoviária. [...] Quando eu me aproximei mais vi uma outra coisa estranha: os picolés [...]. Tinha os de 1,50 que era leite, 1,00 que era fruta e aí perguntei: “vem cá e esse de 0,50?” O menino respondeu: “Esse é só água”.<sup>143</sup>

A partir desse episódio ocorrido em 1974, na rodoviária próximo à casa de sua avó,

<sup>142</sup> E também com as *Inserções em circuitos antropológicos* (1971), quando propõe a fabricação de um produto específico, as ‘fichas’ são produzidas de forma pastiche e inseridas em um sistema de circulação de valores preexistente.

<sup>143</sup> Entrevista concedida a Thais Rivitti, em agosto de 2006. Conferir em RIVITTI, Thaís de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*, (dissertação) 2007, p. 82.

na periferia de Campinas, Goiás, Meireles relata como a ideia da obra surgiu. A partir dessa vivência, o artista apropria-se da cena social e do discurso verbal para elaboração e apresentação do trabalho na XI Documenta de Kassel, em 2002. Ele continua:

Eu fiquei com aquilo na cabeça até esse dia lá em Madri em que contei para o Okui e ele falou para desenvolver isso. O que interessa nesse trabalho é justamente verificar a velocidade, uma coisa que você está testemunhando enquanto acontece.<sup>144</sup>

Para a obra, Cildo Meireles instalou uma pequena fábrica de picolés em Kassel, na Alemanha, envolvendo a criação de uma logomarca – estampada nos uniformes, carrinhos e embalagens dos picolés –, a aquisição de equipamentos e insumos, e o acordo das relações contratuais com os fornecedores e funcionários, bem como a produção e venda em diversos carrinhos. Os picolés eram identificados pelas cores azul, cinza e verde, que coloriam as embalagens e os palitos de plástico; foram disponibilizados em três formatos diferentes, achatado, cilíndrico e cúbico, de acordo com as cores. Apesar da variação na oferta, é preciso destacar que os três “tipos” de picolé eram feitos de água, portanto, incolores e insípidos.

A importância da água para a humanidade é inquestionável. Por isso, inicialmente, essa obra é enquadrada “[...] apenas como um manifesto político que alertava sobre a escassez crescente da água potável no mundo”.<sup>145</sup> Entretanto a chamada “crise da água” apontou não só para a futura indisponibilidade da água potável, mas principalmente para seu uso acelerado e de pouca qualidade, e para as formas de sua utilização, implicando desperdício e poluição. A situação de crise é deflagrada como alerta para um problema futuro, ao mesmo tempo em que denuncia as ações do presente, de exploração e uso abusivo, já consideradas inconsequentes para o consumo da água. Essencial para manutenção e equilíbrio do ecossistema, é um elemento representativo de valor sociocultural, além de fundamental para a agricultura e a indústria, seus maiores consumidores.<sup>146</sup> Contudo, não se sabe a dimensão do problema até que a água de fato se torne escassa.

<sup>144</sup> Entrevista concedida à Thais Rivitti, em agosto de 2006. Conferir em RIVITTI, Thais de Souza. *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles*, (dissertação) 2007, p. 82.

<sup>145</sup> ANJOS, Moacir. Cildo Meireles: A indústria e a poesia. In: ANJOS, Moacir. *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010, p. 64.

<sup>146</sup> Dados levantados a partir de pesquisa sobre o tema “crise da água”, conferir em: CAMARGO, Rosana, *A possível futura escassez de água doce que existe na terra, é principal preocupação das autoridades*. 2009. Disponível em: [http://www.cefetsp.br/edu/prp/sinergia/complemento/sinergia\\_2002\\_n1/pdf\\_s/segmentos/artigo\\_06\\_v3\\_n1.pdf](http://www.cefetsp.br/edu/prp/sinergia/complemento/sinergia_2002_n1/pdf_s/segmentos/artigo_06_v3_n1.pdf) Acesso em: 17 set. 2013.

Não por acaso, a obra foi organizada por meio de uma pequena indústria e apresentada ao público com os apelos de sedução do mercado, que oferece ao consumo o produto para saciar a sede. Esse artefato, o picolé de água, então abarca uma situação de crise mundial e ao mesmo tempo remete à ação cotidiana de consumo da água. Destacamos que a água faz parte do repertório de objetos no conjunto da obra de Meireles, sendo usada tanto no estado sólido quanto no líquido, enfatizando-se também seu efeito sonoro, visual, tátil e gustativo. Meireles explora essa diversidade sensorial e ainda aproveita a massa líquida para percorrer circuitos.<sup>147</sup> Em suas palavras: “Não creio que o que agora pode provocar uma revolução sejam as questões ideológicas ou religiosas, mas os aspectos vitais: a água, o ar...”<sup>148</sup>

*Elemento Desaparecendo/Desaparecido* sinaliza a possibilidade real de mudança de estado de determinado elemento e isso vale também para a própria fábrica criada por Meireles, já que ela subverte sua relação de vínculo com o mercado. Apesar de usar as convenções visuais e conceituais da indústria, ela foi constituída sem visão de lucro ou mesmo de crescimento mercadológico, e rompe com essa lógica ao se estabelecer em caráter temporário, o que permite pensar na sua própria “evaporação” quando

[...] ficou desde o início acordado que os rendimentos líquidos da venda do produto (descontados os custos variáveis de produção e comercialização) seriam integralmente distribuídos entre os funcionários envolvidos, subvertendo, assim, a lógica de apropriação e acumulação de valor em que se ancora a produção capitalista.<sup>149</sup>

Seguindo quase um efeito cascata – do picolé à fábrica – a obra desaparece. O espectador, antes de consumir o picolé, lê no palito “elemento desaparecendo” e, após seu consumo, lê no mesmo palito “elemento desaparecido”. O verbo desaparecer conjugado no gerúndio e no particípio dirige o foco para uma extensão de tempo, um breve movimento que no conjunto culmina no objeto picolé de água, deixando para trás apenas o palito com a inscrição que dá título à obra, além das iniciais do artista e o ano de realização. Com o fim contratual estabelecido, os funcionários/colaboradores repartem os rendimentos da fábrica, que, reduzida ao

<sup>147</sup> Alguns trabalhos em que a água está presente: *Entrevendo* (1970-1994), *Marulho* (1997), *Chove Chuva* (1997), *Je est un Autre* (1997), *Desvio para o Vermelho: III. Desvio* (1967-1984), e *Rio Oir* (2011).

<sup>148</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 179.

<sup>149</sup> ANJOS, Moacir. Cildo Meireles: A indústria e a poesia. In: ANJOS, Moacir. *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010, p. 68.

período do evento, é então encerrada. Supomos, além dos documentos (projetos, desenhos) e imagens (fotos), a experiência com a obra como elemento construído para a manutenção de um memorial quando tecida na rede das relações verbais, ao fomentar questões de âmbito social e econômico, sem perder de vista o próprio sistema de artes.

### **familiaridade simbólica**

Cildo Meireles afirma: “gosto de lidar com coisas paradigmáticas, coisas materiais, reconhecidas pelo público em seu cotidiano”.<sup>150</sup> A partir desse pensamento, supomos, a experiência estética implica uma narrativa própria da coisa ou torna explícito um discurso da experiência cotidiana com os materiais, enriquecidos pela ambiguidade. Pois, apesar de Meireles dizer: “um dos problemas da arte conceitual é que ela foi se tornando muito verbal, muito fria”,<sup>151</sup> consideramos que ele não abandona essa abordagem, mas confere-lhe outra disposição em relação à sua atividade artística, como se a obra transbordasse narrativa, por oferecer a experiência pelo excesso. Como acontece em *Desvio para o Vermelho*, a cor sintetiza uma ideia, por conter muitos significados, e o autor abre acessos a mais vias sensoriais e emocionais, incluindo elementos de funcionamento do corpo, bem como do seu comportamento (do amor à violência), além de questões políticas e implicações ideológicas. Essa multiplicidade reflete a presença de uma ideia no conjunto da obra de Meireles, vivida a partir do contato com a obra, que permite ao espectador, por meio da intensa experiência sensorial, apreender algo.

Guy Brett aponta para um aspecto na escolha dos objetos: “Uma veia ‘doméstica’ percorre a obra de Cildo. Questões filosóficas, e mesmo cosmológicas, são trazidas à tona por intermédio de cenas familiares, cotidianas”.<sup>152</sup> A obra de Meireles agrega conteúdos sociais e individuais de milhares de pessoas e os objetos constituem um repertório de matéria e símbolo.

Entretanto o aspecto “doméstico” não é atribuído ao tempo de uso ou ao valor

---

<sup>150</sup> MEIRELES, Cildo. *Algum desenho* (1963-2008). Texto de Frederico Morais. Rio de Janeiro: CCB, 2008, p. 60.

<sup>151</sup> SOARES Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*. Zürich: Hatje Cantz Pub, 2006, p. 72.

<sup>152</sup> BRETT, Guy. *Brasil Experimental: Arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p. 196.



afetivo do artista, nem mesmo tem a ver com as relíquias herdadas ou com uma carga de lembranças pessoais. Não se aproxima do conceito de “objeto biográfico” elaborado por Violette Morin, ou seja, de um objeto que envelhece com o possuidor e é incorporado à sua vida, como um relógio de família que representa uma experiência vivida ou uma medalha que conta uma conquista. Como também não são os “objetos-sujeitos”, na condição mencionada de Gaston Bachelard, que têm “como nós, por nós e para nós, uma intimidade”.<sup>153</sup>

Não são as relíquias familiares, mas também não são os *ready-mades*, que segundo Marcel Duchamp, foram uma escolha baseada na indiferença completa ao gosto. Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp diz:

É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo numa ausência total de bom ou mau gosto. [...] Bom ou mau, é a mesma coisa, é sempre gosto.<sup>154</sup>

Sem a pretensão de um estudo aprofundado dos *ready-mades*, essa afirmativa interessa-nos por dizer de um pensamento das apropriações do autor, por cuja produção não se sentia responsável. Para Duchamp, a efetivação de seus trabalhos necessitaria de uma direção, não sendo possível fazer pelo prazer. E para se defender de criar forma no sentido estético, optou pelo desenho mecânico, que não suporta o gosto por estar fora das convenções estéticas. Duchamp forjou uma anestesia visual para eleger um objeto e esse impacto é conhecido no contexto das artes, pois atravessou todo o sistema artístico, desde o dito espaço da arte ao fazer artístico, provocando reações desconfortáveis ao espectador e mudanças nos parâmetros da arte.

Cildo Meireles escreve, em outro texto de reflexão atribuído ao projeto *Inserções...* (1970-1975) [Figura 17],<sup>155</sup> uma observação sobre essa ação: “Marcel Duchamp e seus *ready-mades* demonstraram a anestesia, mas não agiram sobre ela. Os *ready-*

<sup>153</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 91.

<sup>154</sup> CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 80.

<sup>155</sup> Esse é o quinto documento de reflexão sobre as “Inserções em Circuitos Ideológicos”, sendo o primeiro o texto considerado original, publicado na revista *Malasartes* (1975). O segundo, aqui citado, recebe o nome de “Information” (1970/1989), com teor mais explicativo. O terceiro é extraído da entrevista concedida a Antônio Manuel no ano de 1975. O quarto aparece em formato de tabela/anotações sobre a relação entre inserção e circuito. E, finalmente esse documento, que traz uma definição outra de *ready-made*.

*mades* podem ser considerados objetos artísticos”.<sup>156</sup> Meireles chama a atenção para a situação de anestesia assinalada nos *ready-mades*, porém Duchamp não “agiu sobre ela”. Meireles atenta para esse aspecto sugerindo, em seu processo de inserção, a presença do estado anestésico como característica da condição social particular ao capitalismo tardio.<sup>157</sup> De acordo com Meireles, seu interesse está centrado no processo de transformação do objeto de arte e, em entrevista a Antonio Manuel [Figura 18], ele explica sua ideia de inserção: “é uma oposição entre a consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função da arte e anestesia como função da indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, porém alienante (alienado)”.<sup>158</sup>

Assim, o repertório de objetos existente no conjunto da obra de Meireles pode incluir tanto objetos que circulam em grande escala quanto uma substância material situada no espaço social e doméstico, porém sem excluir a carga simbólica e efeitos subjetivos de sedução na relação com o público. Ousamos dizer que há uma ênfase no vínculo de “familiaridade” entre a matéria e a força simbólica industrializada e institucionalizada, assim como acontece de uma marca substituir o termo comum do produto, por metonímia; por exemplo, no Brasil, pede-se uma “Brahma” e, na verdade, está-se pedindo uma cerveja de qualquer marca. Pode-se, portanto, pedir uma “Brahma da Antártica”!<sup>159</sup>

A marca se apropria do objeto, constituindo-lhe a identidade, incorporando seus atributos e ressaltando uma qualidade e como isso alcança certa intimidade no mercado. Através desse processo de propaganda o objeto se torna conhecido, podendo alcançar grande escala, representando certo entorpecimento instaurado pela dinâmica ideológica nos circuitos de massa. E quando Meireles age sobre o circuito próprio do objeto e se utiliza dos seus valores simbólicos e materiais, sua ação acessa direta e simbolicamente o objeto por meio de sua matéria,

---

<sup>156</sup> HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 114.

<sup>157</sup> Conferir nota de rodapé 27, CABAÑAS, Kaira Marie. Cildo Meireles: “Awareness within anaesthesia”. In: *Parachute*, n. 110, 2003.

<sup>158</sup> HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. op. cit., p. 112.

<sup>159</sup> Exemplo usado por Meireles em entrevista a Hans-Ulrich Obrist (2001), disponível em MAMCS, Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p. 127. Essa expressão faz referência, também, à frase de agradecimento “Olha, eu gostaria de aproveitar a oportunidade, para agradecer a Antártica os engradados de Brahma que me mandou...”, atribuída a Claudiomiro Estrais Ferreira (1950- RS), ex-centroavante do Internacional, pelo presente dado em homenagem ao gol inaugural do Estádio Beira-Rio (1969, Porto Alegre, RS).

diagnosticando a maneira como opera no mercado capitalista. Com isso, ele inverte o sentido da proposição duchampiana e se apropria de artefatos comuns já existentes e, sem os alijar do contexto usual, insere uma intervenção crítica nesse sistema. O objeto marcado, que, por consequência, leva consigo o significado de seu nome, passa a levar também a interferência artística, e na qualidade de elemento plástico, atinge um “ponto cego”<sup>160</sup> do discurso de determinada comunidade.

Nessa situação, o *Projeto Coca-Cola*, de *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-1975), é emblemático por fazer circular “[...] mensagens contrárias ao efeito ‘anestésiante’ daquela (e de qualquer outra) mercadoria [...]”,<sup>161</sup> parasitando o sistema de forma camuflada. Outro trabalho nesse eixo é *Inserções em Circuitos Antropológicos: Token* (1971),<sup>162</sup> que cria um produto especificamente produzido para circular no sistema na forma de cópia.

Em *Elemento Desaparecendo/Desaparecido* (2002), a ideia de inserção de mensagens críticas em circuitos e a fabricação de produtos são retomadas, investigando-se a relação entre o objeto e a sua produção de significados (o sujeito e os sentidos), voltados para uma percepção crítica. Cerca de 30 anos depois, Cildo Meireles parece retomar, com essa obra, as tabela/anotações mencionadas de 1970 [Figura 8], quando estabelece correspondência entre consciência e anestesia,<sup>163</sup> inserção e circuito, arte e indústria<sup>164</sup>; e como se buscasse “formas” de aplicação de uma ideia para demonstrar tal contraposição, o artista investe no impacto sensorial, forjando um meio alternativo de circulação, aquisição, manuseio e interação dentro do circuito artístico e com a “indústria” desse objeto artístico.

Se compararmos a sensação de anestesia ou indiferença presente no *ready-made* com *Elemento Desaparecendo/Desaparecido*, percebemos a inversão. No primeiro,

---

<sup>160</sup> Sobre o assunto, conferir MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. São Paulo: Ed. Universidade Estadual de Campinas, 1997, p. 70.

<sup>161</sup> ANJOS, Moacir. Cildo Meireles: A indústria e a poesia. In: ANJOS, Moacir. *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010, p. 65.

<sup>162</sup> O projeto *Token* consiste em uma “receita” de como fazer fichas telefônicas (ou de transporte, ou de máquinas automáticas). Prepara-se um molde de gesso para as fichas de metal em uma caixa de fósforo vazia; sua reprodução em barro pode ser usada e trocada no sistema automático, como as fichas originais, reconhecidas pela dimensão e pelo peso. As fichas fabricadas agem de forma pastiche sobre o sistema.

<sup>163</sup> Sobre essa relação entre a consciência e a anestesia, conferir CABANAS, Kaira Marie. Cildo Meireles: “Awareness within anaesthesia”. In: *Parachute*, n. 110, 2003.

<sup>164</sup> Conferir imagem dessas anotações em HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 104 e na tabela disponível no catálogo do Instituto Valenciano de Arte Moderna, 1995, p. 149.

a ausência de bom ou mau gosto está na forma visual estética do objeto, causando desconforto ao olhar. No segundo, há sedução visual pelo desejo de consumo e experiência gustativa, e por meio dessa interação percebe-se a ausência do “gosto”. Ao se tentar distinguir o sabor do picolé de gelo, inicialmente, experimenta-se uma sensação térmica agradável e refrescante, depois se passa a agir como anestésiante.<sup>165</sup> Essa inversão é deslocada do “dar-se a ver” para o “sentir”, não se tratando mais do confronto visual com a indiferença, mas da própria indiferença experimentada. Situação semelhante percebemos em *Desvio para o Vermelho*, em que os utensílios, paradoxalmente, são todos *ready-mades*. Os quadros, a geladeira, os móveis, os objetos das geladeiras etc., são capturados no uso ordinário para compor de modo único e particular uma massa vermelha, que destitui da unidade sua distinção no ambiente.

No caso de *Elemento Desaparecendo/Desaparecido*, o objeto seriado concorre com informações críticas da lógica do mercado dominante e oferece ao consumo a sensação agradável seguida de certa insensibilidade. Isso acontece dentro do contexto de exposição artística, que, por meio de um procedimento descentralizador, distribui o “objeto artístico”. Para Cabañas,

Meireles isola redes (de distribuição, de percepção) e nesses circuitos ele transmite “enigmas” cuja premissa é restaurar a perceptividade crítica – através do sentido linguístico ou no fogo cruzado sensorial – pois é dessa maneira que ele perpetua procedimentos paralelos para seu projeto crítico de “consciência na anestesia”.<sup>166</sup>

Percebemos nesses trabalhos que as apropriações e inserções artísticas incluem os objetos e seus circuitos, podendo variar seu movimento de trânsito. Meireles argumenta querer “justamente verificar a velocidade, uma coisa que você está testemunhando enquanto acontece”.<sup>167</sup> Com isso, inquiremos: O que acontece, além da mudança real do estado da água? Que enigmas estão sendo transmitidos?

A possibilidade metafórica dessa obra é ampla e agrega o processo de transformação do objeto de arte, assim como o fato de a água potável encontrar-se em situação crítica em âmbito mundial. Nesse ponto, retomamos a ideia de Cildo Meireles de abordagem do objeto, coisa ou situação: é preciso que o escopo da

---

<sup>165</sup> O termo anestesia, com a mesma raiz da palavra estética, significa “sem sensação” (a-, negativo + -aisthesis, capacidade de sentir).

<sup>166</sup> CABAÑAS, Kaira Marie. Cildo Meireles: “Awareness within anaesthesia”. In: *Parachute*, n. 110, 2003, p. 38.

<sup>167</sup> RIVITTI, Thaís de Souza. *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles*, (dissertação) 2007, p. 82.

abordagem ofereça matéria e símbolo como critérios. Na construção e elaboração da obra, tanto em *Desvio para o Vermelho* quanto em *Elemento Desaparecendo/Desaparecido*, os componentes cor vermelha e água em estado sólido (gelo) oferecem atributos expressivos de comparação com a sensação de anestesia. O espectador estabelece uma relação estreita e obscura com a obra e responde, por meio de uma reação sensorial imediata; uma experiência que nos estimula à reflexão sobre o ponto de mudança, talvez inevitável, de fruição da obra, de modo que os “valores propriamente plásticos” tendem a ser “absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”.<sup>168</sup>

### **sensação de anestesia**

Para uma investigação da anestesia e sua possível relação com as artes, recorreremos a Susan Buck-Morss, em “Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin”.<sup>169</sup> Nesse artigo, ela faz uma leitura do texto de Walter Benjamin, conjecturando a partir do epílogo, quando o autor sinaliza de modo contundente uma conexão entre os efeitos do modernismo, das máquinas e da guerra na arte, “variando de uma explanação construtiva do declínio da aura para uma condenação explícita da estetização da política”.<sup>170</sup>

No início de seu texto, Buck-Morss recorda o significado etimológico original da palavra “estética”. Do grego *aisthisis*, compreende a experiência sensorial da percepção e sua forma de conhecimento é obtida por meio de todo o sensorio corporal. Assim como escreve Terry Eagleton, “a estética nasce como um discurso do corpo”,<sup>171</sup> nas superfícies sensoriais do paladar, tato, audição, visão e olfato. No entanto, lembra Buck-Morss:

[...] por mais rigorosamente que se treinem os sentidos (como sensibilidade moral, refinamento do “gosto”, sensibilidade às normas culturais da beleza), tudo isso vem *a posteriori*. Os sentidos conservam um tipo incivilizado e

---

<sup>168</sup> PEDROSA, Mario. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III* / Otília Arantes (Org.). São Paulo: EDUSP, 2004, p. 355.

<sup>169</sup> *Apud* CABAÑAS, Kaira Marie. Cildo Meireles: “Awareness within anaesthesia”. In: *Parachute*, n. 110, 2003, e originalmente publicado em *October*, v. 62, outono de 1992, p. 3-41, e reeditado pela Contraponto, 2012, p. 155-204.

<sup>170</sup> CABAÑAS, *op. cit.*, p. 28.

<sup>171</sup> EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, p. 17.

incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural.<sup>172</sup>

No período moderno, com a preocupação em situar a “estética” o mais longe possível dos instintos animais, o termo passa a ser aplicado às formas de arte, e não mais à experiência sensorial. Isso ocorreu, mais especificamente, com a visão de Kant ao atribuir capacidade ao homem de se tornar imperscrutável ao conhecimento suprassensível, comparado a um guerreiro<sup>173</sup> e mais próximo de um ser autogerador, um eu autônomo, de seu juízo “estético”, sem pô-lo em perigo ou em estado de passividade, mas indiferente aos sentidos.

É o sistema nervoso que põe os sentidos em funcionamento num circuito que extrapola os limites do corpo. Da percepção sensorial à reação motora, a conexão começa e termina no mundo. Por meio de estímulos (externos e internos, físicos e químicos), um complexo de centenas de bilhões de receptores sensoriais que se irradiam na superfície do corpo passa pela medula espinhal até o cérebro, integra-se e envia alguma resposta por eferência a algum órgão, que responde com um movimento. Consideramos a diferenciação da concepção tradicional do sistema nervoso, que isola artificialmente a biologia humana do meio ambiente, da concepção de sistema que atravessa a pessoa e o seu meio (culturalmente específico e historicamente transitório), assim como sugere Buck-Morss:

O campo do circuito sensorial portanto, corresponde ao da “experiência, no sentido filosófico clássico de uma mediação entre sujeito e objeto, [...] daremos a esse sistema estético de consciência sensorial, descentrado do sujeito clássico – no qual as percepções sensoriais externas se unem às imagens internas da memória e da expectativa –, o nome de 'sistema sinestésico'”.<sup>174</sup>

Dos aspectos desse sistema, como a sensação física, a reação motora e os significados psíquicos, reconhecemos os sinais e os gestos que compõem a linguagem mimética. Como resposta do sujeito, ela não será isolada do seu meio, inscrita na superfície do corpo, e a partir de impressões do mundo externo e expressões do sentimento subjetivo, essa linguagem diz muito, mas não diz o conceito.

Até aqui tratamos das reações que o senso comum facilmente lê e percebe, como

<sup>172</sup> BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 158.

<sup>173</sup> O homem de espírito guerreiro é uma comparação usada por Kant ao discutir um juízo estético. Conferir em KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

<sup>174</sup> BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 164-165.

as expressões faciais e as experiências reativas, que produzem representações voluntárias e involuntárias, e também das manifestações de sentimentos, afetos e vontades, que não são lidos com tanta facilidade. Mas interessa ainda a resistência do corpo aos excessivos estímulos externos da modernidade que Susan Buck-Morss esclarece: “a compreensão da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológica. Centraliza-se no choque”.<sup>175</sup> E para a elaboração desse conceito, Benjamin apoia-se na descoberta freudiana da reação do organismo às “energias excessivas”,<sup>176</sup> a consciência como escudo para proteger o organismo desses estímulos externos. Isso é dito para afirmar que “responder aos estímulos *sem pensar*” tornou-se necessário à sobrevivência por causa dos bombardeios dos estímulos tecnológicos, aos choques cotidianos e as condições industriais da modernidade, levando a uma situação de “crise na percepção”. Se a percepção precisa das lembranças sensoriais do passado para se transformar em experiência, verifica-se uma “extorsão da experiência” com a finalidade de proteger o corpo do trauma do acidente e a psique do choque perceptual. Há uma inversão do sistema e “[...] sua meta é entorpecer o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória, o sistema cognitivo da sinestesia torna-se, antes, de anestesia”.<sup>177</sup>

Assim, a “crise na percepção” denuncia o aspecto insensível do olho, sua condição de equivocar-se diante do que vê em nome da proteção, e aponta para a possibilidade de explorar a receptividade dos outros sentidos. Nesses termos, “[...] a questão já não é educar o ouvido rude para ouvir música, mas devolver a audição, já não se trata de treinar o olho para ver a beleza, mas de restabelecer a ‘perceptibilidade’”.<sup>178</sup> Situação que parece de acordo com o pensamento de Meireles:

A história do olho foi tão excessivamente manipulada, que não sei qual a possibilidade de execução de um trabalho democrático em arte, levando-se em conta só o olho. Eu acho que o olho é importante, importantíssimo, mas enquanto se estiver trabalhando tem-se que estar pensando em coisas além do olho, simplesmente.<sup>179</sup>

<sup>175</sup> BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 167.

<sup>176</sup> A pesquisa de Freud, em “Além do princípio do saber” (1921), centra-se nas neuroses de guerra. Seu estudo partiu dos “choques nervosos” e acidentes catastróficos que atormentaram os soldados na Primeira Guerra Mundial.

<sup>177</sup> BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 169.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>179</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 65.

Diante das obras como *I. Estudo para Espaço* (1969), *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), *Elemento Desaparecendo/Desaparecido* (2002), o espectador pode viver os extremos, ausência e presença, da capacidade de sentir, ambas integrando a experiência sensorial da percepção e encaminhando a uma consciência crítica. A pessoa que examina e observa é traída pelo “olho protetor” e é surpreendida por ter de enfrentar a obra de corpo inteiro sensorialmente, podendo ou não se dar conta do sentido do seu movimento reativo. Entre outras ações do corpo, “é claro que os olhos ainda veem. Bombardeados por impressões fragmentadas, veem demais – e não registram nada”, o que constitui um desafio para as artes plásticas: expandir o domínio retiniano. “Assim, a simultaneidade entre a estimulação excessiva e o torpor é característica da nova organização sinestésica como anestesia”,<sup>180</sup> e tem sido amplamente explorada. Como também observa Cabañas, Buck-Morss afirma que o ensaio de Benjamin demanda da arte a tarefa de

[...] desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas perpassando-as.<sup>181</sup>

Meireles afirma um modelo alternativo de sinestesia, como modo de percepção e recepção corporal, que poderia ser reivindicado criticamente como contramodelo para o anestesiamiento do sujeito.<sup>182</sup> O picolé de gelo, de *Elemento Desaparecendo/Desaparecido*, pode assumir um processo de anestesiamiento do sujeito, mas quando consideramos o procedimento da obra, incluindo a pequena fábrica e todo o seu aparato, não conseguimos encaixá-la no modelo da indústria capitalista, agindo, porém, em um movimento contrário ao sistema anestesiante. No trabalho de Meireles, a sensação de anestesia funciona como sinestesia, despertando o sujeito para uma consciência crítica, a ironia de consumir um picolé de água, que é também experimentar um “objeto de arte” pelo paladar e, com isso, testemunhar seu processo de desaparecimento.

Em *Desvio para o Vermelho*, as várias tonalidades levam o espectador ao contato intenso com a cor e antes de avançar para o terceiro ambiente os pés já anunciam certo horror ao contato com o chão frio, e a sensação do olhar entra em um

<sup>180</sup> BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 169.

<sup>181</sup> *Ibid.* p. 156.

<sup>182</sup> Conferir em CABAÑAS, Kaira Marie. Cildo Meireles: “Awareness within anaesthesia”. In: *Parachute*, n. 110, 2003.



processo gradativo de anestesia de entorpecimento tátil. A ideia de um colecionador e sua “coleção” de objetos vermelhos pode se tornar uma experiência bizarra e repulsiva.

Se no trabalho de Meireles a experiência do espectador na obra pode despertar uma percepção distinta, a ponto de o localizar em relação ao pensamento poético, supomos que os estímulos excessivos – ruído, cor vermelha, picolé de gelo – são fortes proponentes disparando a apreciação da qualidade estética, no sentido de restabelecer a perceptibilidade, ou seja, a capacidade de perceber/sentir de modo consciente.

### **intervalo para o consumo**

A história que dá origem à obra *Elemento Desaparecendo/Desaparecido* funciona como uma espécie de biografia, que deixa entrever um suporte<sup>183</sup> para sua elaboração a partir do discurso que se conecta à obra e à vida humana, envolvendo-as. E na medida em que antecede e articula a ideia, a narrativa oferece um contorno expressivo para a obra, colaborando com a sua inserção e dispersão. Cildo Meireles, ao abranger a condição da existência do homem como matéria-prima, incorpora histórias e relatos de experiências a suas realizações, compondo uma trama.

Quando buscamos a distinção entre a experiência do artista e a obra materializada, observamos: no primeiro caso, os preços dos picolés diferem e o sabor varia, sendo feitos de leite, fruta e água; enquanto no segundo, a diferenciação está na embalagem e no formato do produto, sem alteração de preço e de sabor, sendo os três tipos de picolés à base de água. Dentre os aspectos de semelhança e distinção, permanecem o picolé de água e a oferta de três produtos, que funcionam como jogo de sedução, apelando a uma escolha que na verdade não existe.

Com força para disparar linhas de discussões, a obra tem profundidade para

---

<sup>183</sup> Aqui, vale lembrar a resposta de Ferreira Gullar sobre o não-objeto quanto à força poética da palavra quando diz: “o não-objeto verbal é o antídicionário: o lugar onde a palavra isolada irradia toda a sua carga. Os elementos visuais que ali se casam a ela têm a função de explicitar, intensificar, concretizar a multivocidade que a palavra encerra”, conferir em GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto (1960). In: PECCININI, Daisy Valle Machado. *Objeto na Arte*: Brasil Anos '60. São Paulo: FAAP, 1978, p. 51.

fomentar questões de âmbito social e econômico, sem perder de vista o próprio sistema de artes. O trabalho funciona como industrialização de objeto artístico pela própria organização, já que é uma fábrica. Segundo Moacir dos Anjos, Meireles classifica esse trabalho, assim como *Camelô* (1998), como “poemas industriais”, e continua: “Esses dois trabalhos parecem atestar, pela precariedade evidente dos objetos que lhes dão corpo, a batalha desigual da poesia contra a indústria”.<sup>184</sup> Nesse confronto, o produto final de *Elemento Desaparecendo/Desaparecido* é então oferecido na forma de mercadoria de consumo individual e privilegia aquele que pode comprar, mas aqui se flagra a troca, não só de um objeto ordinário para um “objeto artístico” como também da noção de público de arte pela de comprador. Meireles fala dessa distorção em uma entrevista concedida a Ronaldo Brito, quando indagado sobre sua visão do circuito de arte e o ambiente cultural brasileiro:

Ocorreu, então, a seguinte distorção: não apenas a propriedade do objeto de arte continuou privilégio de uma minoria como o próprio conteúdo dos trabalhos passou a dizer respeito a apenas uma parcela pequena da população brasileira, esquecendo as demais.<sup>185</sup>

Aqui, o picolé de água, mesmo no contexto de exposição de arte, acena ao poder de compra de determinado artefato para uma parcela que se dispõe a fruir picolé em uma exibição de trabalhos artísticos. Se comparado à possibilidade e distribuição e valores dos objetos de arte, *Elemento Desaparecendo/Desaparecido* é amplamente repartido, situando-se ao alcance de qualquer um. Nas palavras de Meireles, retomamos em entrevista concedida a Antonio Manuel,<sup>186</sup> toda prática artística interessa se construída para: “1) definir um mecanismo de troca de informações, ao qual qualquer pessoa possa ter acesso; 2) que o maior número de pessoas o operem”.<sup>187</sup>

Mesmo quando lhe resta apenas o palito, a obra agrega mais que isso. O seu título inclui breves narrativas – uma experiência vivida, um fato social, uma experiência estética – e compõe um debate “[...] feito de coisas e de palavras, de ver e de falar, de visível e de dizível, de regiões de visibilidade e de campos de legibilidade, de

<sup>184</sup> ANJOS, Moacir. Cildo Meireles: A indústria e a poesia. In: ANJOS, Moacir. *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010, p. 71.

<sup>185</sup> Originalmente publicada no jornal Opinião, em 24 de outubro de 1975, sob o título “Um sutil ato de malabarismo”. Disponível em MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009b, p. 26-29.

<sup>186</sup> Entrevista concedida em 1978, para o projeto Ondas do corpo, de Antonio Manuel. Disponível em *Ibid.*, p. 54-71.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 62.

conteúdos e expressões [...]”,<sup>188</sup> como as formações históricas, descritas por Deleuze em *Foucault*, que funcionam como camadas sobrepostas e dão profundidade a uma imagem.

Contudo, por mais que se busque visibilidade para essa imagem, ela escapará, porque não é apreendida pelo retiniano: por mais que os cientistas dediquem tempo para levantar dados e descrever a situação da humanidade sem a água, essa visibilidade de um mundo sem água potável escapa ao nosso campo de percepção, pois inclui um processo de tempo e de ações não constituídas como visíveis. Deleuze esclarece: “As visibilidades não se definem pela visão, mas são complexos de ações e paixões, de ações e reações, de complexos multissensoriais que vêm à luz”.<sup>189</sup>

O instante de subtração do picolé (evaporação do líquido) instaura uma experiência equivalente a uma “espera infinita que já passou infinitamente”.<sup>190</sup> O efêmero se aproxima da noção de acontecimento, o que na leitura de Deleuze é também chamado de “entre-tempo” e pode ser descrito como algo sem localização temporal precisa, ou em suas palavras: “Não é mais o tempo que está entre dois instantes, é o acontecimento que é um entre-tempo: o entre-tempo não é eterno, mas também não é tempo, é devir”.<sup>191</sup> Essa imagem paradoxal pode ser representada pela inscrição no palito do picolé, que, antes do consumo, permite a leitura: “elemento desaparecendo”.

Sem começo ou fim definido, como indica o verbo no gerúndio, o acontecimento entrelaça o tempo e o sentido, produzindo diferença no próprio sujeito. Mas, sem se confundir com o sujeito, o acontecimento se atualiza num corpo, num vivido, como modo intensivo e flutuante, sem se petrificar. Nas palavras de Deleuze: “Nada se passa aí, mas tudo se torna, de tal maneira que o acontecimento tem o privilégio de recomeçar quando o tempo passou”.<sup>192</sup> O intervalo entre o ocorrido e aquele por advir dura um tempo perecível e conserva algo de visível e dizível, mas também de invisível e indizível. Peter Pál Pelbart esclarece:

---

<sup>188</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 57.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>190</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 203.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 203-204.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 204.

No Acontecimento coexistem as pontas de presente desatualizadas, ou ainda um mesmo acontecimento se distribui em mundos distintos segundo tempos diferentes, de modo que, o que para um é passado, para o outro é presente, para um terceiro é futuro – mas é o mesmo acontecimento.<sup>193</sup>

O acontecimento pode ser descrito como algo sem localização temporal precisa, “o presente passa (em sua escala), ao passo que o efêmero conserva e conserva-se (na sua escala)”.<sup>194</sup> Sem reduzir, na coincidência da evaporação do líquido do picolé com o aparecimento da inscrição “elemento desaparecido”, o espectador pode produzir (ou não) uma reflexão crítica e redirecionar o processo estético que subsiste na experiência, ou seja, persiste no tempo, naquilo que se envolve com a linguagem, tornando possível sua expansão.

A interação entre a linguagem e a fala do sujeito anônimo independe do meio da arte, mas no trabalho e nas palavras de Meireles sobre o objeto de arte atuando no universo industrial com as inscrições, “[...] essa eficácia não se funda mais na quantidade de ocorrências, mas no seu próprio enunciado: ela se cumpre ao enunciar-se, ao explicitar-se. Uma prática eminentemente social e perceptível como prática artística”.<sup>195</sup> Assim, interessa fazer aparecer a multiplicidade de sentidos, que irrompe com a potência da obra, e proporcionar a circulação de uma narrativa que se constitui como parte de sua trajetória. Vale retomar Deleuze: “É porque o enunciado tem primado que o visível lhe opõe sua forma própria, que se deixará determinar sem se deixar reduzir”.<sup>196</sup> O visível não se reduz, porque tem leis próprias e autonomia, instância que o situa em relação à dominância do enunciado.

## plasticidade na narrativa

Meireles, em entrevista, é indagado quanto à reflexão crítica sob a forma de texto, no conjunto das realizações plásticas, e explica sua visão do universo da língua e a impossibilidade de redução do dito “objeto das artes plásticas”:

Porque você parte da coisa mais abstrata, que é a língua – que não chega a ser tão abstrata quanto a matemática –, de uma ideia, repertório ou

<sup>193</sup> PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. In: ALLIEZ, Éric (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 89.

<sup>194</sup> DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze Filosofia Virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 55.

<sup>195</sup> HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 109.

<sup>196</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 59.

gramática, que depois se transforma numa coisa, no objeto estético. As artes plásticas trafegam ao contrário: partem da coisa mais bruta e tentam transformar isso em algo mais etéreo, mais abstrato.<sup>197</sup>

Sua relação com as palavras, que não é meramente conceitual, é também sonora e poética; com humor, o artista parece dedicar tempo à elaboração dos títulos, jogando com as sílabas e atento à sonoridade das palavras. Assim, a palavra oferece certa extensão à obra, não só pela designação, mas pela possibilidade de se tornar coisa. *Dados* (1970-1996) é um trabalho da série *Objetos semânticos*, cujos títulos são estruturais para os trabalhos, como uma espécie de interseção entre palavra e objeto. *Dados* é uma caixa (6,5 x 6,5 x 3 cm) toda encapada em tecido, na cor preta, com uma pequena placa externa na parte superior, onde se lê “Dados: 1 – Dado; 2 – Título”. Ao abri-la, vê-se um dado e uma placa com a inscrição “Dado”. Esse trabalho enfatiza a passagem da palavra para sua materialidade e inaugura a série. O artista exemplifica:

O que era uma palavra se torna objeto e por outro lado você também pode falar do desaparecimento dela. Dado é uma palavra, como seria *étant donné* do Marcel Duchamp, mas ela vira objeto. Por outro lado, o objeto se desmaterializa. Palavra e objeto funcionam como uma reiteração, e, sendo diferentes, compõem uma situação de igualdade matemática, um enunciado, na verdade. A palavra do lado de fora, você olha, correto, dado, e dentro, o objeto, também um dado.<sup>198</sup>

Em *Elemento Desaparecendo/Desaparecido*, já com certa liberdade e em meio à duplicidade de meio e mensagem, a inscrição não define se o discurso é abstrato ou político, mas permanece no limiar, entre uma coisa e outra, na fronteira. A inscrição no palito de picolé convida o espectador a pensar no processo que vive, como acontecimento, que, sem se petrificar no passado ou no presente, expande-se com certo grau de plasticidade na narrativa, em um seguimento de reiteração.

A desmaterialização da forma, a “ausência” de gosto do picolé, desperta para a “presença” de uma consciência crítica do processo em questão. Sobre esse trabalho Meireles diz:

[...] num trabalho como *Disappeared Element*, que apresentei na Documenta de Kassel (2002), volto a discutir a desmaterialização da ideia da desmaterialização do objeto de arte. É como se finalmente surgisse a possibilidade de dissolver a fronteira entre arte e realidade, cuja experiência paradigmática – e até hoje não superada – foi a recriação radiofônica da

<sup>197</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 154.

<sup>198</sup> *Idem*, *Cildo Meireles*. Texto Carmen Maia. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a, p. 47-48.

Guerra dos Mundos de H. G. Wells, realizada por Orson Welles.<sup>199</sup>

É essencial entender a ideia de desmaterialização do objeto de arte, pois a proposta de *Elemento Desaparecendo/Desaparecido* (2002) indica uma discussão interligada a essa ideia, tornada matéria. Cabañas comenta:

[...] mesmo que Meireles compartilhe com os seus contemporâneos norte-americanos o desejo de contornar a comercialização da arte através do que a crítica Lucy Lippard chamaria sua “desmaterialização”, o elemento crucial para a avaliação do seu trabalho é o quanto ele supera os importantes aspectos antivisuais e ideacionais do modelo normativo da Arte Conceitual.<sup>200</sup>

Nas palavras de Lucy Lippard, a ideia de desmaterialização: “[...] significa um trabalho em que a idéia é primordial e a forma material é secundária, leve, efêmera, barata, simples e / ou ‘desmaterializada’”.<sup>201</sup> Aqui, vale dizer, Meireles não encerra com essa definição. Nesse trabalho a desmaterialização diz respeito à própria ideia de desmaterialização do objeto de arte. O consumo do picolé sinaliza a desintegração material desse objeto.

Na arte conceitual, enfatiza-se o pensamento em detrimento do impacto sensorial, enquanto nessa obra o pensamento é disparado a partir do aspecto sensorial. O picolé de gelo, como objeto, diz do seu processo de fabricação seriado e destinado ao consumo instantâneo, e apesar de permitir a escolha de um entre três tipos (cor e formato), não oferece sabor. Além disso, a ausência de gosto [re]endereça o sujeito, tornando-o presente de corpo inteiro para a trama da obra.

Vale retomar a fala do artista, mais interessado na “elegância formal do conceito” do que na “sua manifestação física”. *Elemento Desaparecendo/Desaparecido* é atravessada pelo conceito de desmaterialização, desde a organização da pequena fábrica até a apresentação do produto ao espectador, com riqueza de detalhes na sua composição e manifestação. Contudo, ela também o contesta. Se considerarmos apenas o picolé de água, poderíamos afirmar que é feito de material barato e efêmero. Entretanto a obra não se reduz ao picolé de gelo, que compreende todo um aparato, desde a fábrica, máquinas, funcionários, logomarca,

<sup>199</sup> MEIRELES, Cildo. *Algum desenho* (1963-2008). Texto de Frederico Morais. Rio de Janeiro: CCB, 2008, p. 68.

<sup>200</sup> CABAÑAS, Kaira Marie. Cildo Meireles: “Awareness within anaesthesia”. In: *Parachute*, n. 110, 2003, p. 27.

<sup>201</sup> Tradução livre “means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or “dematerialized””. Conferir em LIPPARD, Lucy. *Escape attempts. In: Six Years: The Dematerialization of art Object*. Berkeley, U. California Press, 1995, p. vii.

etc.; e essa constituição não é barata, e nem mesmo leve.

Quando o trabalho se expõe, estabelece uma relação estreita entre a arte e a realidade, e o conceito envolve a vida cotidiana (coisas, sensações), a condição do humano (pensamento, ideia), e mais especificamente de sua sobrevivência (água), não sendo possível ignorar a condição política (da obra) – de apontar para a possível escassez da água potável no mundo – e para uma posição crítica ao sistema de arte. E mesmo que o acordo de estabelecimento e encerramento da fábrica não seja de amplo conhecimento, isso não desfaz o trato da sua “desmaterialização” após o término do evento em Kassel.

A obra aponta tanto para o eixo da investigação entre o emprego de narrativas e o jogo conceitual quanto para o diálogo com esse eixo e a articulação de sua arte (em Cildo Meireles) num processo que a ressignifica, intensificando sua imbricação com o cotidiano, a cultura e a política. Desse modo, “faz emergir o trabalho de arte no corpo social, discute seu estatuto mercadológico e, quando solicita a participação do espectador, dá à obra uma dimensão ampliada de autoria”.<sup>202</sup> Se a narrativa funciona como sinal das variações do tempo,<sup>203</sup> tem-se no efêmero sua força expressiva, que no impacto sensório encontra um pensamento rizomático. Por esse caminho, a arte oferece ao espectador possibilidades de explorar uma zona fronteira e infinita, permitindo alinhavos rápidos e provisórios entre a arte e a vida, recriando o contato para além do olho.

---

<sup>202</sup> Tema desenvolvido por GRANDO, Angela. Novas Iconografias: entre valor de uso e valor de troca. In: *Arte americana e Independência*. Nuevas Iconografias. Santiago do Chile: Museu Histórico Nacional, 2010, p. 156.

<sup>203</sup> Para uma reflexão sobre a noção de tempo na obra de Cildo Meireles, conferir o trabalho de Maaretta Jaukkuri, “Variações sobre o tempo”, em MAMCS, Musée d’Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p. 114.

## Capítulo III: "a oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte"

Cildo Meireles diz ter um projeto maior chamado "F O N Ô M E N O S",<sup>204</sup> que "é exatamente o projeto ligado à oralidade. Existem determinados trabalhos que são deflagrados a partir da oralidade: eles se tornam materiais, mas a informação que os gerou é uma informação oral".<sup>205</sup> O termo é uma designação genérica e alude às palavras "fonema" e "fenômeno". O primeiro termo designa a menor unidade de som de uma língua, desprovida de significado, mas com valor distintivo, e o segundo entende-se como fato, acontecimento ou processo observável na natureza ou na sociedade e apreensível pelos sentidos. Nesse eixo, *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-1975) seria o primeiro trabalho dessa série, inserindo a própria noção de circuito. Meireles conta: "O primeiro *fonômeno* que fiz foram as *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Esta obra aborda a questão do lugar, o conceito de circuito".<sup>206</sup>

Outro trabalho que o artista cita como parte dessa série é *Eureka/Blindhotland* (1970-1975). Apesar de não ter declarado a inclusão de outras obras nesse projeto, supomos que alguns trabalhos teriam sido deflagrados a partir da oralidade.<sup>207</sup> Caracterizados pela transmissão de boca em boca, esses trabalhos não foram feitos exclusivamente para o olho, mas englobam as percepções térmicas, gustativas, táteis, olfativas, auditivas, etc.

Ronaldo Brito, em "Frequência Imodulada", enfatiza a "inserção" como ideia fixada

<sup>204</sup> Conf. nota de rodapé 5 em ANJOS, Moacir. Cildo Meireles: A indústria e a poesia. In: ANJOS, Moacir. *Crítica, Moacir dos Anjos*. Rio de Janeiro: Automatica, 2010, p. 74.

<sup>205</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 67.

<sup>206</sup> MAMCS, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p. 125.

<sup>207</sup> Tais como *Um Sanduíche Muito Branco* (1966), *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), *Malhas da Liberdade* (1977), *Volátil* (1980-1994), *Missão/Missões* (Como Construir Catedrais) (1987), *Através* (1983-1989), *Kukka Kukka* (1994-1999), *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002).



pela oralidade, produzindo um contato indiferenciado com o espectador, pela linguagem oral. Ele reforça essa ideia a partir de *Inserções em Circuitos Ideológicos* e diz: "A 'inserção' é um não-objeto na medida em que aspira à menor fisicalidade possível: a oralidade".<sup>208</sup> Sem ocupar espaço físico, a comunicação é dispersada no espaço, não são sólidos o suficiente para reclamar atenção, e no tempo, embaralham-se ao acaso e ao desconhecido.

Com vistas à expansão, os "manuais de instruções"<sup>209</sup> oferecem ao espectador autonomia de [re]criação do trabalho e podem ser feitos em qualquer lugar. Os "manuais" estão presentes nos primeiros anos de produção de Meireles e marcam uma construção do seu trabalho a partir da linguagem. As "instruções" também giram em torno do discurso verbal e levantam questões dessa ordem, diz o artista:

[...] já antes, com os *Espaços Virtuais: Cantos*, um de meus primeiros trabalhos, era possível realizar a obra a partir de instruções. Na mesma época, também realizei três estudos sobre, respectivamente, o espaço, o tempo e o espaço-tempo.<sup>210</sup>

A narrativa expande a obra e intenciona atravessar o corpo coletivo. Cildo Meireles conta com essa inter-relação quando afirma, como artista, ter o projeto de retomar uma discussão sobre as bases ideológicas que representam a realidade brasileira, incluindo-se aí a existência de uma forte tradição oral no Brasil. Na sua observação, "a realidade brasileira é muito mais rica na conversa e na dança do que na escrita, por exemplo".<sup>211</sup> Meireles conta histórias como se fizesse cartografias de terrenos psicossociais. Sobre esse aspecto, Carmen Maia, ao organizar o livro *Cildo Meireles*, da coleção "Fala do artista", comenta:

Por vezes, parecia desviar do assunto. Quando conta histórias, e gosta de contá-las, Cildo já está falando sobre sua obra, já está produzindo reflexões importantes, que são ditas do modo mais casual possível. Como na tradição oral [...].<sup>212</sup>

No Brasil, a tradição oral é composta de elementos trazidos por três raças: indígena, portuguesa e africana. No que tange ao assunto, já foi dito que a tradição<sup>213</sup> "reúne

<sup>208</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 8.

<sup>209</sup> Termo usado por Hans-Ulrich Obrist em entrevista realizada em 2001. Conferir em MAMCS, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p. 125.

<sup>210</sup> MAMCS, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p. 125.

<sup>211</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009b, p. 29.

<sup>212</sup> *Idem.*, *Cildo Meireles*. Texto Carmen Maia. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a, p. 13.

<sup>213</sup> Segundo Luis da Camara Cascudo: "Entende-se por tradição, traditio, tradere, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo. É a quase definição dicionarística do Morais, na

elementos de estórias e de história popular, anedotas reais ou sucessos imaginários, críticas sociais, vestígios de lendas, amalgamados, confusos, díspares, na memória geral".<sup>214</sup>

Sem aprofundamento no assunto, vale citar a confluência das culturas indígena e africana no conjunto da obra do artista. Alguns de seus trabalhos<sup>215</sup> estão ligados ao universo da história do povo indígena no Brasil. Aos quatro ou cinco anos de idade, ele convivia com um grupo de índios em casa.<sup>216</sup> O pai do artista – quando funcionário da Fundação Nacional do Índio e após o assassinato de um grupo de índios da aldeia Krahó, que tentavam se reconstruir após uma terrível chacina de cerca de 4 mil índios ocorrida dez anos antes – abriu um processo judicial para que o massacre fosse apurado e o autor fosse responsabilizado criminalmente. Sobre esse assunto, Meireles fala em algumas entrevistas, onde relembra alguns fatos e consequências no contexto da sua vida familiar. No que tange à cultura africana, Meireles conta, em suas entrevistas, o impacto estético e emocional sobre seus desenhos, após ter visitado uma exposição do acervo da Universidade de Dakar, Senegal, que viu na Universidade de Brasília, em 1963. Os desenhos figurativos do começo dos anos de 1960, segundo o artista, derivaram do encontro com essa exposição de máscaras e esculturas africanas. Ele diz: "o que me atraiu na arte africana foi o modo forte e elegante como a questão formal era resolvida. E, também, o fato de que ela falava de coisas imateriais, mas de modo muito vital"<sup>217</sup>.

Retomando a questão da oralidade, é de conhecimento que o uso da comunicação verbal faz parte do cotidiano da vida para ensinar, explicar e entreter, agregando rica diversidade ao comunicar eventos reais ou fictícios em palavras, sons e imagens. A linguagem, oral ou escrita, limitada às suas significações imediatas, como instrumento de comunicação, não dá conta da distância entre o que se quer dizer e o modo empregado para dizê-lo, mas garante eco do impacto inicial. A criação verbal cotidiana a partir do evento ecoa e transborda como suporte artístico,

---

edição de 1831: "tradição, notícia que passa sucessivamente de uns em outros, conservada em memória, ou por escrito". Conferir em CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1978, p. 27.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>215</sup> Para citar algumas dessas obras: *Zero Cruzeiro* (1974-1978), *Sal Sem Carne* (1975-2006), *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987), *Olvido* (1987-1989).

<sup>216</sup> Conferir em HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva, 2001, p. 19.

<sup>217</sup> MEIRELES, Cildo. *Algum desenho* (1963-2008). Texto de Frederico Moraes. Rio de Janeiro: CCB, 2008, p. 60-62.

passando a deslocar e a expandir sua narrativa no tempo. Nas palavras do artista:

Contra o privilégio do objeto de arte, por seu turno, considero importante calcar o trabalho sobre a oralidade. A oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte: ela não só prescinde da posse do objeto como é de fácil transmissão e expansão social.<sup>218</sup>

A narrativa é viva, e diante da força do discurso verbal em torno da obra, os objetos e os fatos, as coisas e as palavras se articulam e se conectam, incluindo os espectadores na criação de enredos e contação de histórias. Passar adiante a história requer daquele que conta disposição para [re]viver a vibração que ela abarca. Não há uma fórmula para o processo de narrar histórias, mas pode-se dizer que ela impregna a memória por uma sequência psicológica, e pode constituir um modelo invisível para a sua repetição. Contudo, cabe dizer, essa produção não se enquadra no discurso da verdade sobre a obra ou sobre o que pensa o artista.

Como elemento informal, a narrativa versa a obra e é aguçada pelo impacto do espectador frente a ela. Nas suas entrevistas e escritos, Cildo Meireles faz circular informações e fatos cotidianos, que compõem um arcabouço a dar corpo à sua obra, ou, como uma espécie de biografia, introduzem histórias que provocam reflexão sobre determinado tema. Provocando desvios nas entrevistas, Frederico Moraes também ressalta: “[...] devo confessar, me desesperava, achando-me muito dispersivo. Queria explicações e Cildo me contava histórias. Custei a perceber que boa parte das explicações que eu buscava estava nas histórias que ele contava”.<sup>219</sup>

Quanto às histórias, já foi dito: “A construção poética em Cildo não se dá apenas no chamado ‘trabalho plástico’, mas fundamentalmente nos seus discursos, sejam orais ou escritos”.<sup>220</sup> Sabemos que a produção escrita é um suporte que articula indicadores inferidos da obra, e nesse nível, a potência dos escritos se constitui em prolongamento de sua prática artística, como dois planos não hierárquicos e sem demarcação de espaço. Concordamos que em Meireles, “os seus escritos também são ‘obra’: ali estão seus planos, estudos, projetos, trajetos, caminhos, barreiras, medos, ambivalências, sonhos, realizações, comentários, insucessos, e finalmente, conexões”.<sup>221</sup>

---

<sup>218</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 29.

<sup>219</sup> *Idem*, *Babel*. Texto de Moacyr dos Anjos. Vila Velha: Museu Vale, 2006, p. 56.

<sup>220</sup> Tema desenvolvido por Felipe Scovino na apresentação do livro MEIRELES, *op. cit.*, p. 8-9.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 12.

Na busca dessas conexões nos reportamos a fala do artista, em entrevista<sup>222</sup> concedida a Frederico Morais, quando responde a seguinte pergunta: "Qual o conceito que fundamenta a exposição?"

Numa das salas estarão reunidas, sem divisória, três grandes instalações, *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987) e *Através* (1983-1989). O que poderá resultar numa bela aproximação espacial. As três obras partilham o conceito de pano-de-roda, ligado à história do circo no Brasil, que sempre esteve presente em minha obra. [...] Apesar de independentes, meus trabalhos estão sempre dialogando uns com os outros.<sup>223</sup>

### **história-conceito ou pano-de-roda**

Compondo um conjunto significativo de uma exposição realizada,<sup>224</sup> *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), *Através* (1983-1989) e *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987) compartilham do mesmo conceito, pano-de-roda. A história de referência, para a formulação desse conceito presente nas instalações, é um longo processo de decadência que o circo sofreu no Brasil.<sup>225</sup> O circo, sem conseguir acompanhar o avanço tecnológico e cultural – em iluminação, som e estrutura física –, concorria com o rádio, a televisão, o cinema, etc. Falido, o dono do circo se viu obrigado a criar estratégias para pagar as dívidas com os artistas do espetáculo. A lona, assim, tornou-se um meio de pagamento, e o dono disponibilizava um pedaço dela para que o artista, de forma independente, montasse um espaço para expor seu trabalho e obter alguma renda.

Malabaristas, mágicos, equilibristas e outros artistas eram, portanto, pagos com um pedaço de lona, e a estrutura originou a expressão "pano-de-roda", um tipo de circo em versão resumida, destituída de mastro e cobertura, com armação de madeiras fincadas no chão, a lona circula e cria um espaço para o espetáculo. O público pequeno, que assiste de pé ao espetáculo, paga o ingresso dentro desse palco,

<sup>222</sup> Sob o título "Linguagem material", a entrevista foi realizada em abril de 2008 e parcialmente publicada na revista *TateEtc* em outubro de 2008. Disponível em MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 214-233.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>224</sup> Exposição Cildo Meireles realizada na *Tate Modern*, em Londres, 14 out. 2008 - 11 jan. 2009.

<sup>225</sup> Segundo Nelson Araújo (1926-1993), jornalista e escritor, "pano-de-roda" é considerado o "último (ou o primeiro, conforme o caso) degrau da carreira de um circo do Nordeste, carente de recursos até despojar-se do pano de cobertura, recorta o seu perfil inconfundível na paisagem rural dos Estados do Sul". ARAÚJO, Nelson de. 1982, p. 94 *apud* CARVALHO, Reginaldo. Circo-Teatro no semiárido Baiano (1911-1942). In: *Repertório: Teatro & Dança*, Ano 13, n. 15, 2010, p. 47.

demarcado por uma corda que o separa do artista. Apesar da situação crítica, a lona repartida dá autonomia aos artistas e, mesmo que temporariamente, o circo se amplia e subsiste nesse território demarcado com fronteiras provisórias.

De acordo com Meireles, seu trabalho está baseado na ideia de Pano-de-roda, e “a maioria desses trabalhos de grande escala obedecem um pouco à ideia de *Pano-de-roda*, ou seja, pretendem uma independência em relação ao espaço, eles querem uma autonomia, eles criam o espaço”,<sup>226</sup> sem se desligar da grande lona formam uma rede e para o artista, “o conceito de rede cria uma autonomia especial e uma espécie de intimidade, que ao mesmo tempo funcionaria como uma ocupação, demarcação”.<sup>227</sup> O que remete ao a noção de espaço, e sem encerrar o conceito, Cildo Meireles diz:

Digamos que eu chame de espaço todos os mecanismos da vida. O espaço não é apenas o lugar onde as pessoas estão, mas algo ativo e envolvente. O espaço, como imagino, exclui a possibilidade de um observador isento, que domina o mundo com o seu olhar. Ele implica a participação.<sup>228</sup>

O conceito pano-de-roda, nas palavras do artista, “[...] dá à obra uma certa independência e confere à noção de individualidade um papel fundamental”,<sup>229</sup> podendo se desdobrar em um pensamento sobre o espaço. E, mesmo que a reflexão do artista tenha o espaço como eixo, “sua dimensão narrativa está intrinsecamente ligada ao tempo. Uma história não pode ser contada fora do tempo”.<sup>230</sup> Com isso é preciso introduzir esse conceito e, sobre o assunto, citamos o próprio artista, que exemplifica:

O malabarista é uma síntese do conceito de território. É alguém que administra três objetos num território para apenas dois. Nesse caso, tem que se introduzir o conceito de tempo. Na verdade, o malabarista é aquele que encontra um lugar no tempo.<sup>231</sup>

Essa expressão está presente no projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, e ao se referir a esse projeto Meireles diz: “O trabalho só existe enquanto estiver sendo feito. O seu lugar é um pouco o do terceiro malabar na mão do malabarista. Está ali

<sup>226</sup> SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*. Zürich: Hatje Cantz Pub, 2006, p. 72.

<sup>227</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 258.

<sup>228</sup> *Ibid.* p. 26.

<sup>229</sup> MAMCS, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003, p. 127.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>231</sup> HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva, 2001, p. 21.

num processo de passagem".<sup>232</sup> Em outro texto, Meireles acrescenta:

Eu tinha interesse na maneira como o malabarista burlava essa lei da física de que dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço. Tem sempre um elemento em suspenso [...] O malabarista afirma que a física se esqueceu de colocar em seu enunciado a expressão "ao mesmo tempo". Daí minha fascinação pelo malabarista.<sup>233</sup>

A extensão espaço-temporal, nos seus trabalhos, é indeterminada e depende da participação e do movimento do espectador/público num contexto. Nesses termos, pano-de-roda é emblemática, pois a lona cria espaços para um espetáculo, e independentemente da localização geográfica, persiste no tempo enquanto uma experiência suprassensorial o espaço é criado a cada encontro com o público. A poética do artista envolve essa fronteira viva, cria uma área, muito tênue, feita de imprecisões e abstrações. Cildo Meireles argumenta: "Na relação entre espectador e objeto, há de se considerar que se ela acontece é por existir uma terceira coisa, que não é nem o espectador nem o objeto... É uma zona concreta, mas também tem um alto grau de abstração".<sup>234</sup>

A ideia pano-de-roda abre para a invenção de espaços, criados a cada vez que o espectador interage com a obra. Tal é o acontecimento do pano-de-roda, que pode ser o começo ou o fim da obra, e nesse caso o espectador tem autonomia para ampliá-la naquilo que subsiste como experiência e se expande pela narrativa. Dessa forma, Cildo Meireles possibilita que o espectador habite o lugar do artista, criando espaços quando envolvido com a obra. Essa zona, que não é nem do espectador e nem do artista, podemos chamar de pano-de-roda, cuja ideia amplia a experiência de obra, e cujo pensamento é tomado por territórios visuais e sensoriais. Se a obra só acontece quando está sendo usada, é a cada interação com ela que os espaços acontecem.

Segundo Meireles, seus trabalhos pretendem uma independência em relação ao espaço e a "ideia do pano-de-roda está por trás das instalações, porque ela possibilitaria essa autonomia, a independência para funcionar nos lugares mais

---

<sup>232</sup> HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva, 2001, p. 58.

<sup>233</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 14.

<sup>234</sup> Tradução livre do texto: "En la relación entre el espectador y el objeto hay que considerar que si se da esa relación es porque existe esa tercera cosa que ni el espectador ni el artista... Es una zona concreta pero a la vez tiene un elevado grado de abstracción". Conferir em IVAM Centre del Carme *Cildo Meireles*. Valencia: Alias, 1995, p. 34.

diferentes".<sup>235</sup> Para o artista, esse conceito enfatiza a importância do espaço para a obra, que é uma questão para todo artista. Nesse caso,

*Blindhotland* era exatamente a tentativa de criar um "campo". A lei geral de formação, nesses trabalhos, era a negação da prioridade do olho. A partir daí começaram a me interessar os trabalhos que não fossem exclusivamente feitos para o olho (percepções térmicas, gustativas, olfativas etc.). Esse trabalho já estava dentro de um projeto maior que eu chamei de "fonômenos".<sup>236</sup>

*Blindhotland* (quente-terra-cega) é um projeto, e a denominação é genérica, isto é, se refere a mais de um trabalho,<sup>237</sup> aplicando-se o nome a uma série de projetos que Cildo Meireles desenvolve desde 1970. *Eureka/Blindhotland* (1970-1975) [Figura 19] é um conjunto de quatro partes: *Inserções*, *Eureka*, *Blindhotland*, e *Expeso*, rico na diversificação da noção de espaço, mas também no entorpecimento da percepção estabelecida, o retiniano. Cercada por um tipo de rede permeável ao olhar, expõe uma trama de variações de espaços e tempos que permite ao espectador explorar uma formação multissensorial do espaço.

A parte chamada *Blindhotland* é uma área visualmente anestésica, com 200 bolas de borracha preta do mesmo tamanho (cerca de 10 cm de diâmetro) e formalmente iguais, dispostas em uma ampla área quadrada cercada por uma extensa rede negra. Para o olho, o campo de bolas é simplesmente hegemônico. No entanto, seu poder visual é neutralizado, pois cada bola tem um peso diferente. Como é nulo o código de diferenciação visual, a redefinição é feita por meio da ação muscular. É necessário que o espectador estabeleça algum movimento com os objetos naquele momento para perceber o entorno, pois o que o olho vê está equivocado. Cildo Meireles oferece ao espectador um espaço para ser usado a partir de outros referenciais perceptivos do corpo como pegar, jogar ou tocar nas esferas espalhadas pelo chão. O caráter distinto dessa percepção se constitui como um tipo de consciência particular, que pode interferir no estado psíquico, e dessa forma o trabalho articula o cruzamento de experiências corporais sinestésicas e cinestésicas,<sup>238</sup> sendo sinestesia o "vínculo entre sentidos corporais diversos e que é de ordem subjetiva" e a cinestesia, "o sentido que proporciona a percepção dos

<sup>235</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 152.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>237</sup> Por exemplo, "Eureka/Blindhotland" uma exposição montada em outubro de 1975 foi no MAM, RJ, e outra "Blindhotland/Gueto" na Galeria Luiz Buarque de Hollanda quase simultaneamente.

<sup>238</sup> Sobre a relação do fenômeno da sinestesia no contexto das artes conferir Sergio Roelaw Basbaum, em *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cormossoia*, 2002.

movimentos musculares".<sup>239</sup>

Ainda dentro dessa realidade espacial, *Eureka* ocupa uma parte, com uma "cruz" formada pela interseção de duas barras, além de uma balança aferida. Com dimensões idênticas, as barras demonstram que, soltas, têm o mesmo peso que a "cruz" (como  $1=2$ ), o que contraria a lei da física, uma vez que a interseção subtrai uma parte do todo. Para conferir as contradições sensoriais, a balança sustenta a ideia de que os pesos são iguais. Segundo Meireles, *Eureka* nasceu da tentativa de ludibriar Arquimedes, sem a intenção de criar um modelo, mas dando uma volta na questão da densidade que, segundo o artista, "para a história da arte é quase como uma espécie de modelo simplificado, porque lida com as questões de, substância e aparência, forma e conteúdo, massa e volume".<sup>240</sup> Esse fato alude ao trabalho do artista, que se apropria de uma substância/forma/massa e dá a ela uma aparência/conteúdo/volume, o que resulta em certa densidade no conjunto da obra do artista ou mesmo no contexto da história das artes.<sup>241</sup> Por conseguinte, *Eureka* tem como elemento fundamental o problema do peso, e "ao mesmo tempo" em que o visual é neutralizado, outras sensações são exploradas, como a sensação tátil das densidades e a dimensão do espaço por meio da sonoridade.

*Expeso* [Figura 20] é uma gravação e edição de sons, variando sempre três parâmetros (peso, posição e distância),<sup>242</sup> e seu projeto é feito por meio de desenho em papel milimetrado. Essa parte privilegia as propriedades da geometria e propõe uma referência espacial sonora, escapando das hierarquias espaciais tradicionais (alto e baixo). Os parâmetros espaciais sonoros são reunidos e tocados em diferentes velocidades a partir de quatro fontes diferentes, o que gera um *delay*. Dessa maneira, embora o olhar observe o trabalho inerte contornado pela rede negra, o choque de sensações dá ao espaço uma profundidade imaginária, uma espécie de "espaço contínuo". A presença sonora rompe o ambiente e atravessa

<sup>239</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto Carmen Maia. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a, p. 59-60.

<sup>240</sup> *Idem*, *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 257.

<sup>241</sup> O artista faz uma metáfora simplificada do fazer artístico a partir da fórmula da densidade que é igual massa dividida pelo volume ( $d=m/v$ ). As variáveis, pressão e temperatura, podem ser interpretadas.

<sup>242</sup> As variações são apresentadas em desenhos papeis milimetrados como projetos: 1) Diferentes pesos/mesma altura/mesma distância: cem diferentes pesos atirados de altura (fixa) de 1 metro, a uma distância fixa de 1 metro, em relação ao microfone; 2) Mesmo peso/mesma altura/mesma distância: o mesmo peso (1kg), atirado da mesma altura (1 metro), de uma mesma distância (1 metro) em relação ao microfone, cem vezes; 3) Mesmo peso/diferentes alturas/mesma distância: o mesmo peso (1 kg) atirado de cem diferentes alturas a uma distância fixa (1 metro) em relação ao microfone; 4) Diferentes pesos/diferentes alturas/diferentes distâncias: cem diferentes pesos atirados de cem alturas diferentes, de cem diferentes pontos, com distâncias diferentes entre si, em relação ao microfone.



obstáculos, escapando ao contorno da obra, e ao mesmo tempo rompendo sua fronteira.

A parte *Inserção* [Figura 21] é a publicação de uma fotomontagem a partir de dois elementos básicos, um sujeito e um objeto. A proposta é publicar no mesmo dia e em oito jornais diários diferentes de determinada cidade a combinação variada da fotomontagem. As imagens são inseridas nos jornais sem legenda, alternando forma e posição, e a combinação chega a um ponto de espelhamento. Desse modo, um conjunto de indivíduos terá uma percepção vaga do contínuo visual.<sup>243</sup> A sequência de imagens é apresentada de modo fragmentado em relação ao conjunto de combinações possíveis.<sup>244</sup>

*Eureka/Blindhotland* expõe um "espaço cego", quer dizer, mesmo vendo, constata-se certa cegueira. A obra enfrenta frontalmente a hegemonia do olho, mas a realidade não é alcançada visualmente. O espectador, estimulado sensorialmente, tem outra relação com o espaço ao seu redor, outra camada da realidade percebida é organizada através da audição e por meio da consciência da densidade. Existe ali um "espaço" onde o "olho protetor" perde a primazia, e sob outras ordens sensoriais e perceptivas habita espaços enigmáticos.

Em *Através* (1983-1989) [Figura 22] como a ideia de pano-de-roda aparece? A obra, constituída de diversos elementos de demarcação de espaço e/ou fronteira, não oferece um contorno preciso. Sua estrutura inclui no interior um sistema de fronteiras, um labirinto, que se apresenta como dispositivo sensorial do espaço, sem reclamar a dominação do olhar. A obra retoma as noções de sinestésias pelo caminhar do espectador, isto é, a cada movimento do seu corpo no espaço da obra, há uma [re]produção sonora produzida pelo atrito do peso corporal com os cacos de vidro espalhados no chão, que ocupam uma área de quinze metros quadrados. Ali existem mais de cinquenta elementos comumente usados para impedir a passagem de corpos, entre eles: rede de tênis, cerca de jardim, portão de madeira, correntes, barras de prisão, mosquitoireiro, *voile*, persianas, rede de pesca, tela de galinheiro, aquário, etc. Esses objetos estão distribuídos sobre o piso ou pendurados no teto, e

---

<sup>243</sup> As duas imagens usadas para a fotomontagem (fotografias em preto e branco) são: de uma bola da instalação e de um homem de costa voltado para o canto. Essa fotografia foi feita no hospital psiquiátrico de Cotolengo (Trinidade, Goiás) e está reproduzida em outras duas obras: *Zero Cruzeiro* (1974-1978) e *Sal Sem Carne* (1975).

<sup>244</sup> Esse parte do projeto só foi realizada na França (Estrasburgo, 2003) e na Tate Modern (Londres, 2008).

dispostos na forma de um labirinto em torno de uma grande esfera de papel celofane, que dá origem à ideia da obra. O fato é narrado por Meireles:

[...] quando abri uma encomenda, amassei o celofane e joguei-o no lixo. Peguei o lápis e voltei ao que estava fazendo. Nesse momento, comecei a ouvir um barulho. Era o celofane que estava se movimentando. A partir desse momento, refleti que apesar de ser um material de interdição e rígido, o celofane se modificava e poderia tornar-se maleável. Comecei, então, a listar possíveis interdições.<sup>245</sup>

Caminhar em *Através* leva o espectador a um universo sonoro íntimo e pessoal, uma construção labiríntica que captura pelo ruído e invade a memória, lançando-o aos próprios devaneios, expondo-o a outra interdição, o embate com a própria fragilidade da vida. Em *Através*, o espectador propõe-se percorrer a dura forma do *topos*, seduzido pelo olhar, enfrenta a condição de atravessar aquele espaço. Contudo, seu retorno desse lugar não será idêntico ao que, antes, se pode ver. Após a experiência com a obra, o espectador permanece impregnado pela sonoridade produzida ao atravessá-la, percepção que o olho não pode captar. Sobre essa obra, Moacyr dos Anjos comenta:

Por meio de uma acidentada topologia, a instalação *Através* (1989) leva igualmente o visitante a experimentar, sensorial e conceitualmente, a natureza inconclusa e quase sem bordas daquele espaço de trocas. [...]. Todos esses objetos também têm em comum, porém, o fato de poderem ser total ou parcialmente atravessados pelo olhar, suspendendo, de imediato, a carga de proibição que o ambiente encerra.<sup>246</sup>

O espectador é absorvido pela sonoridade e pelo aspecto visual tanto transparente quanto velado. Todas as interdições da obra estão ali e mesmo assim não impedem de seguir adiante. Como em um "espaço poético", o espectador caminha e incorpora os sentidos à imaginação, percebendo a obra no corpo por meio da vibração do ruído que produz e o rodeia, o que o conscientiza e alonga sua dinâmica no campo. O que oprime, dos diversos "nãos", ao mesmo tempo estimula os outros sentidos, dizendo um grande "sim" ao devaneio, à liberdade da fruição. No trânsito pela obra, cada elemento figura o símbolo de interdição, além de oferecer um vasto campo de associações. *Através* exige intuição para percorrer esse ambiente de fronteiras indefinidas, o que confere uma consciência da obra, como consequência da presença e do reconhecimento da ambiguidade de seus objetos. Os objetos, como estão ali dispostos, assumem o *status* de matéria e símbolo, impregnados de

<sup>245</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 275.

<sup>246</sup> *Idem*, *Babel*. Texto de Moacyr dos Anjos. Vila Velha: Museu Vale, 2006, p. 46.

significados do mundo cotidiano, e estabelecem uma estreita relação com o universo particular comum às pessoas.

*Através* escapa às medidas, e sem diminuir ou restringir, o artista discute criticamente a noção convencional de espaço e envolve o espectador em um pensamento que sublima as interdições e o desloca para transitar "espaços territoriais". Essa noção lembra a ideia apresentada por Deleuze e Guattari, que consideram o território sinônimo de apropriação, que, para além do território geográfico, "[...] pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente "em casa" [...]" ; sendo o processo de desterritorialização uma constante, e eles acrescentam:

[...] a espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios "originais" se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais.<sup>247</sup>

Atravessar a obra inclui as desterritorializações e certo desequilíbrio, pois envolve a subversão da relação com os limites estabelecidos e a reformulação de territórios constituídos. Esse processo se desdobra em novos territórios provisórios, inventados, sendo composto de uma "série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos".<sup>248</sup> O esforço desse movimento está em se abster dos referenciais prescritos a fim de experimentar outros, para então se situar no meio desse processo de pensamento.

Provocando uma articulação desse assunto para as histórias em torno de outra obra, no caso *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987) [Figura 23], curiosamente, as missões jesuítas forjaram um processo semelhante. Calcadas na tradição europeia, buscaram imprimir, no Brasil, uma prática religiosa pela sedução do espetáculo, sendo a comunidade indígena um dos principais alvos de tal catequese. Nas palavras de Meireles: "O fato em si é uma cultura ou uma civilização absorvendo a outra. Nesse ponto de vista, você pode até falar de um canibalismo civilizacional, como foi o processo de colonização. Mas é genérico, uma espécie de

---

<sup>247</sup> GUATTARI Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 388.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 388.

equação universal".<sup>249</sup>

Esse estrato histórico é pano de fundo para o convite feito a cerca de dez ou doze artistas, entre eles Cildo Meireles, para participar da exposição coletiva *Visão do Artista*, com o tema *Missões 300 anos*, portanto, uma homenagem às missões jesuíticas no Brasil. Sob a curadoria de Frederico Moraes, a ideia do projeto<sup>250</sup> era conhecer parte dessa história e para isso o grupo hospedou-se por uma semana num mosteiro em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, conhecendo, visitando e obtendo informações. Somente a partir daí cada artista faria um trabalho.

Meireles conta algumas situações que viveu nesse período, que possibilitaram a articulação para a composição e elaboração de seu trabalho. Ele conta que, saindo de São Miguel e indo para Porto Alegre, uma jornalista que estava com o grupo atrasou-se e "quando ela adentrou no ônibus começou a distribuir hóstias não consagradas que ela tinha pego nos armários do mosteiro (hóstias como produto de roubo)"; outro fato, continua Meireles: "um dos presentes que ganhei era o livro de um escultor gaúcho, Xico Stockinger, que havia feito uma escultura com ossos de boi".<sup>251</sup> Além desse livro, ele recebeu outro sobre a história das missões.<sup>252</sup> Cildo Meireles resume:

No quarto do hotel em Porto Alegre, num certo momento, eu tinha nas mãos essas duas hóstias e o catálogo de um artista que tinha feito um trabalho com ossos. Minha questão era como me referir ao episódio em si e à questão da economia, no caso a pecuária, que é quase um caráter daquela área gaúcha.<sup>253</sup>

A partir dessas narrativas Meireles conectou três elementos: os ossos, as hóstias e toda a história, e de modo simples e direto sua solução funciona como equação matemática: poder material (Estado) somado ao poder espiritual (religião) e a um tipo de consequência inevitável, a tragédia (os homens). A obra, como diz Carmen Maia, "causa estupor". O chão coberto de moedas ocupa uma grande área quadrada contornada por grandes pedras quadradas, por onde se pode caminhar, e ao centro sobe uma fina coluna de hóstias cuidadosamente alinhadas até o teto repleto de

<sup>249</sup> SOARES Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*. Zürich: Hatje Cantz Pub, 2006, p. 72.

<sup>250</sup> O projeto da exposição foi lançado pelo Grupo lochpe.

<sup>251</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 278.

<sup>252</sup> De acordo com Cildo Meireles o livro "narrava sobre o que tinha acontecido com os bois naquele período da história: eles haviam sido levados pelas Missões, e, com o fim daquele ciclo, o rebanho foi solto e eles tornaram-se selvagens outra vez, povoando os pampas, tanto do Brasil quanto da Argentina e do Paraguai. Todos esses países tiveram Missões. Então, isso foi o início da economia e da cultura daquela área". Conferir em *Ibid.*, p. 278.

<sup>253</sup> SOARES Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *op. cit.*, p. 71.

ossos, que recebe uma estrutura de ferro para também suportar a iluminação que as moedas refletem. "Iluminada, essa história também é uma estória. Fantástica, somos nós e não somos nós ao mesmo tempo, uma vez que sendo nosso passado e antepassados, desdobra-se no tempo e torna-se de novo presença".<sup>254</sup>

A obra circundada por um *voile* negro e solene é "aquela coisa negra na sua frente", e depois, ao entrar, tem-se "aquela explosão de luz". É aí que entra a relação com a ideia de pano-de-roda, de uma "cortina", "que é uma maneira também de envelopar a peça" e com isso a obra guarda certa autonomia, podendo ser "montada dentro de um museu, de uma instituição, de uma galeria, mas também na rua".<sup>255</sup> Para essa obra, Meireles, constrói um "espaço sagrado", com uma estrutura próxima da arquitetura barroca. Pertinente ao termo, é um modelo de mestiçagem cultural, ligado diretamente ao movimento de conquistas e colonização das Américas. No comentário crítico de Víctor Zamudio-Taylor (1956-2013):

A tela preta que cobre e circunda a encenação da história no grande teatro do mundo acentua o barroco como período, forma e paradigma por meio do qual se compreende de forma complexa, permeável e nômade a história das Américas, fundamentalmente como mistura de violência e de mestiçagem cultural, fragmentada e acumulativa nos seus símbolos.<sup>256</sup>

O silêncio é presente, mas os materiais alimentam o imaginário de narrativas. A ideia de pano-de-roda tem essa força poética, e um pedaço de tecido faz acontecer a mágica do espetáculo. Apesar da situação trágica, explode um sentimento contraditório de horror e brilhantismo. Meireles revela: "a peça é uma experiência que existe da pele da peça para dentro dela mesma. É claro que você sempre tem uma relação escultórica. Você a tem com *Missão/Missões*, que é o tecido negro, ou com *Através*".<sup>257</sup>

Nessa experiência, de passagem através do "tecido" da obra ou pela sua "pele", podemos retomar a questão quanto à relação entre a formalização do conceito e a materialização do trabalho: se aí, nesse momento sutil e fronteiro, haveria um ponto de tangência, reportando ao modo como o artista articula as contradições entre o objeto de arte e as histórias narradas no âmbito da sua produção. Sobre esse assunto, Cildo Meireles escreve um texto sob o título "De lo + y de lo - leve",

<sup>254</sup> Conferir em MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto Carmen Maia. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a, p. 29.

<sup>255</sup> SOARES Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*. Zürich: Hatje Cantz Pub, 2006, p. 71.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 72.

que vale ser citado na íntegra:

Trata-se enfim de apontar a incompatibilidade. Quase exclusão mesmo, entre texto e objeto de arte. Um funda-se no resíduo, produto final de acúmulo do sido. Necessidade do abstrato em materializar-se. Peso como soma de levezas: Longa e contínua decantação. O outro agencia (aglutina) o que nunca foi. Busca nele o sentido. Extrai dessa dispersividade imponente o abstrato. Torna essa massa pesada mais leve que o ar: Evaporação permanente espontânea.<sup>258</sup>

Em outras palavras, “do mais e do menos leve” funciona como jogo de estratégias entre texto e objeto, cuja regra é escapar da possibilidade da mútua eliminação, daí o processo de “decantação” da ideia, em que a separação entre substâncias se faz com base na diferença de densidades e pelo tempo. Para a obra, esse momento, de difícil percepção para o espectador, é o tempo da ideia livre de excessos, que deixa aparecer algo depois de depurada. Esse procedimento efêmero para o espectador parece acontecer no encontro com a obra, podendo-se dizer que ocorre na “pele” da obra, onde ela transpira e vem a público. Nessa trama ela estabelece uma relação com o espectador, que ao mesmo tempo separa e une o lado de dentro e o fora, constituindo-se como zona intermediária, que não é nem um nem outro, mas se torna outra coisa. Meireles acrescenta:

No texto, você parte de uma coisa muito abstrata, que é a palavra, o conceito. Com as palavras você tenta chegar a um ponto concreto, sólido. E as artes plásticas partem de um sólido, uma coisa mais bruta – pedra, terra, um material – e tentam chegar a algo muito abstrato. São trajetórias extremas.<sup>259</sup>

Se até aqui refletimos sobre o conceito pano-de-roda, foi a partir dele que podemos pensar no mais concreto e no mais abstrato, no material e no sensorial, na obra. Nesse contexto, o tecido como elemento de demarcação de um espaço é o ponto mais sólido e se aproxima de uma delimitação do trabalho de arte. Enquanto a narrativa, o resíduo do processo de decadência do circo é, em paralelo, a coisa abstrata desse trabalho agregado de possibilidades. Da matéria bruta para esse algo abstrato, há de se atravessar o corpo da obra e tornar essa “massa pesada” algo “mais leve que o ar”, que se sustenta na evaporação da multissensorialidade.

---

<sup>258</sup> Texto disponível na contracapa do livro *Cildo Meireles*, Coleção Fala do artista, organizado por Carmen Maia, FUNARTE, 2009a. Publicado originalmente no catálogo da exposição em Valência: IVAM Centre del Carme, 1995.

<sup>259</sup> SOARES Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*. Zürich: Hatje Cantz Pub, 2006, p. 74.

## **reflexões sobre um paradigma**

Sem deixar passar essa reflexão, visto que mais de uma vez Cildo Meireles refere-se à transmissão de Orson Welles (1915-1985), e em certa ocasião salienta-a e compara-a com seu trabalho *Elemento Desaparecendo/Desaparecido*, sendo a interseção o trato de ambas as obras da estreita fronteira entre arte e realidade. Por isso, pesquisamos a recriação radiofônica de Welles com a perspectiva de responder a nossa indagação: que contribuições e aspectos dessa “experiência paradigmática” aproximam-se do trabalho de Cildo Meireles? Como referência de elaboração e construção artística, que pistas permitem confrontar a realidade e a arte quando investigamos as narrativas como uma espécie de biografia (da obra)?

Primeiramente é preciso constatar a diferença entre os processos de elaboração e construção das obras: enquanto Orson Welles trabalhou na montagem de uma peça para o radioteatro nos anos de 1930, Cildo Meireles produz trabalhos como artista plástico desde a década de 1960. O período de atuação desses artistas contém uma diferença geográfica e temporal. O intervalo de cerca de trinta anos diz de um salto no âmbito das tecnologias, além das diferenças sociais, culturais, políticas e econômicas. Apesar disso, buscamos pontos de convergência no plano da obra.

Contornando a enumeração dos detalhes do evento já conhecido e exaustivamente debatido, na noite de 30 de outubro de 1938, véspera do Dia das Bruxas, Orson Welles deu início ao programa *Mercury Theatre on the Air* da CBS (Columbia Broadcasting System), de uma maneira fora do habitual. A peça, adaptação do romance *A Guerra dos Mundos* (1898), uma das obras mais conhecidas de H. G. Wells (1866-1946), relatava a invasão de centenas de marcianos que chegavam em naves na pequena cidade *Grover's Mill*, localizada em *New Jersey*.

Antes desse episódio, o radioteatro começava com uma abertura habitual, “[...] pelo anúncio da apresentação de um suplemento musical, bem ao estilo da época e pela prestação de serviços, o boletim meteorológico”.<sup>260</sup> Escapando ao usual, a pretensa peça de um concerto musical inicia, conduzindo à proposta da programação, quando é “inesperadamente” interrompida por um jornalista que anuncia a invasão de

---

<sup>260</sup> MEDITSCH, Eduardo (Org). *Rádio e pânico: a guerra dos mundos, 60 anos depois*. Florianópolis: Insular, 1998, p. 137.

marcianos. Todo o arranjo do musical e jornalístico adotado para a interpretação da peça recebeu inspiração de elementos próprios da linguagem radiofônica que emergiam na época, tais como: reportagens externas, entrevistas com testemunhas que estariam presenciando o evento, opiniões de especialistas e autoridades, sons ambientes, emotividade dos envolvidos e comentaristas. Daí, quando as soluções foram utilizadas para interromper o "espetáculo musical", deram a impressão de que algo de fato estava indo ao ar em edição extraordinária, interrompendo o programa. As notícias geradas estavam previstas no próprio *script* do radioteatro.<sup>261</sup>

A linguagem específica do rádio transferida para o roteiro da peça permitiu explorar e potencializar a capacidade imaginativa dos ouvintes, até então adormecida. Com isso, o rádio envolveu particularmente o sujeito pela força da imaginação. Os ouvintes se habituavam a esses recursos e as circunstâncias ofereciam credibilidade. A década de 1930<sup>262</sup> foi de ascensão para o rádio, e "além de um meio de diversão e informação, em um dos principais instrumentos de controle político, com enorme capacidade de transmitir e fazer multiplicar credos e ideologias".<sup>263</sup> Ao escutar os relatos de primeira mão, os ouvintes, tomados pelo impacto da notícia, levam adiante a história que, sob interferência voluntária ou não, alterou-se sem perder alguns dados procedentes.

A ideia de biografia da obra, mencionada por Meireles, parece ter semelhança com esse tipo de relato. O encontro com a obra forja o pensamento no paradoxo, fazendo emergir tensões na percepção e no sensorial, que persistem na experiência e se expandem a cada vez que é [re]contada, revelando-se alguns detalhes e omitindo-se outros. Mesmo com pequenas alterações, permanece nas narrativas sua ideia original. Nas palavras de Meireles:

[...] se pensarmos bem, veremos que a oralidade é o elemento essencial das relações sociais no Brasil [...]. O seu dinamismo se passa sobretudo no seu plano da criação verbal cotidiana, e não há razão para que os chamados artistas plásticos não explorem esse fato. Gostaria que meus trabalhos pudessem se "manipulados" mesmo por aqueles que tenham apenas ouvido falar deles. Mesmo porque, como a língua, a arte não tem

<sup>261</sup> Conferir em MEDITSCH, Eduardo (Org). *Rádio e pânico: a guerra dos mundos, 60 anos depois*. Florianópolis: Insular, 1998.

<sup>262</sup> No ano de 1933, o programa de rádio "Conversa ao lado da Lareira" foi considerado decisivo para eleger Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) presidente dos Estados Unidos (1933-1945). Depois da sua posse, "[...] a profissão de radiojornalista ganha prestígio, enquanto o veículo amadurece estilos de reportagem e de comentários, especialmente na cobertura de assuntos políticos". Já em 1937, o Ano do Rádio, cerca de 80% das famílias norte-americanas já possuíam pelo menos um aparelho receptor em casa. Conferir em *Ibid.*, p. 101.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 105.



dono.<sup>264</sup>

Cildo Meireles faz um convite atraente ao espectador, quando [re]elabora a apropriação de objetos e materiais da vida diária e intervém na noção de circuito, incorporando-o ao seu trabalho. Produz sutis variações espaço-temporais, ao agir no circuito transitivo, ressaltando a existência de caminhos alternativos e paralelos. Com isso, ele expõe as lacunas do circuito e rompe com sua linearidade, intercalando situações e elementos do cotidiano com as intervenções artísticas, abrindo um campo de interlocução das áreas e criando um terceiro contexto, que permanece entre um e outro, sem ser completamente nenhum dos dois.

Segundo Naves, “[...] Essa concretização do ilusório – um paradoxo – se realiza em vários outros trabalhos: os *Cantos* e *Blindhotland* fazem do espaço e do tempo experiências altamente indecisas”.<sup>265</sup> O acesso a esse tipo de resultado norteia a constituição da própria coisa (objeto ou cena) e se vale, para uma relação com o espectador, da relação com os efeitos não verbais e verbais, ensejando-se, por meio dessa linguagem, uma apreensão do mundo no discurso. O objeto estabelece outra relação com o espaço, que se amplia de tal modo que o espectador é seduzido e envolvido pelo pensamento da obra sem nem mesmo se dar conta. O trabalho artístico torna-se narrador coletivo, através de sua matéria e símbolo. Na série *Espaços Virtuais: Cantos*, Meireles também mistura ficção e realidade, e na eclosão do questionamento do que é visto, desloca-se a percepção visual. Assim como ocorre em *Eureka/Blindhotland*, expõem-se e sobrepõem-se camadas de espaços e tempos que remetem o sujeito a uma estreita fronteira da arte com a vida, ampliando as experiências sensoriais para um campo indistinto.

Em *A guerra dos mundos*, fundem-se contextos e solicitam-se dos ouvintes atenção e escuta inesperadas. Em um primeiro momento a apresentação da peça associa-se à emissão de notícias. Apesar de contida no seu enredo, sua interpretação se aproximava da emissão de notícias da época, “dificultando a percepção da linha divisória entre realidade e ficção”.<sup>266</sup> Semelhante ao recurso usado na introdução do romance *A Guerra dos Mundos*, por meio dos jornais o anúncio da invasão dos

---

<sup>264</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 29.

<sup>265</sup> NAVES, Rodrigo, Cildo Meireles: preto sobre preto. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 477.

<sup>266</sup> MEDITSCH, Eduardo (Org). *Rádio e pânico: a guerra dos mundos, 60 anos depois*. Florianópolis: Insular, 1998, p. 41.

marcianos noticiava às

[...] pessoas na terra [que] seguiam vivendo sua vida normal ocupadas com seus vários afazeres, esperanças e ilusões cotidianas, "sem se darem conta de que a vida no planeta vinha sendo observada por inteligências superiores às nossas, porém tão mortais quanto somos, que nos examinavam assim como examinamos os microorganismos que povoam uma gota d'água".<sup>267</sup>

Para a adaptação, Orson Welles "[...] apenas atualizou o presente da narrativa, transferindo 'o olhar invejoso e sem simpatia dos marcianos', originalmente postado na vida inglesa do fim do século, para o contexto americano em 1938".<sup>268</sup> Welles substitui o jornal pelo rádio, adequando a narração a uma tecnologia do momento e, ao dissolver a marcação temporal de abertura da peça com a emissão das notícias, talvez tenha alcançado o mesmo efeito da gazeta na literatura de Wells.

Em *Elemento Desaparecendo/Desaparecido* (2002), Meireles adapta um evento vivido a uma nova realidade. Da oferta de três tipos de picolés (água, fruta e leite) no interior da cidade de Goiás, monta uma fábrica de picolé para oferecer uma marca que disponibiliza três cores para um mesmo "sabor" (água). Meireles transfere a mercadoria para o contexto das artes, com ênfase nas cores. Há ruptura no circuito lógico de apresentação da obra, além de descentralização da "experiência estética", e sua constituição como fábrica encerra-se após a exposição, com a distribuição de seus rendimentos financeiros. São ações que fundam uma relação alternativa com os sistemas (arte e indústria), trazendo para o meio das artes um produto do mercado ordinário, decorrendo daí uma fusão de cenários.

O romance foi simplificado ao máximo para a dramatização ir ao ar, incluindo-se o rádio como meio de transmissão, incorporando todo o seu cenário, com aparato e recursos próprios da época, o uso de técnicas jornalísticas e a ambientação sonora, bem como os ouvintes. Com sutil inversão, "o que representaria a mera atualização dos personagens-leitores de jornal, passivos: agora, os personagens falam pelo rádio. E, mais do que falar entre si, falam diretamente aos ouvintes",<sup>269</sup> efetivando o rádio como protagonista central da peça.

O roteirista Howard Koch (1901-1995), responsável pela adaptação do texto literário

---

<sup>267</sup> MEDITSCH, Eduardo (Org). *Rádio e pânico: a guerra dos mundos, 60 anos depois*. Florianópolis: Insular, 1998, p. 28-29.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 29.

para o rádio, aproximou "a estória – no tempo e no espaço – do cotidiano dos ouvintes introduzindo o próprio rádio como protagonista dos acontecimentos narrados, sem desperdiçar a força dramática já presente no texto que consagrara o autor inglês".<sup>270</sup> No contexto histórico, econômico e político da época, o imaginário social popular abria-se para um evento dramático e de guerra. Nos Estados Unidos da América, a situação era difícil desde a Grande Depressão econômica, com início em 1929, e continuou assim ao longo da década de 1930, em meio às tensões na Europa pelo iminente conflito mundial.

Nesse contexto, o rádio despontava como inovação no âmbito da tecnologia da comunicação e suas características estendiam um campo a ser explorado e submetido à prova. Esse trabalho artístico provocou um desvio no que se tornaria o rádio, expondo uma linha tênue entre a "verdade" e a "mentira". Não sem efeito, pôs em crise a confiabilidade da mídia, quando "Orson Welles misturou elementos específicos do radioteatro (ou seja, da ficção), com os existentes nos noticiários da época (o verossímil, a realidade convertida em relato)".<sup>271</sup> A relevância do episódio é conferida por essa fusão de contextos, mas também pelo despertar do fenômeno rádio. Até então não se tinha noção do seu poder de influência.

Entretanto, o evento dispara uma discussão polêmica e complexa, ao questionar as intenções de sua experiência, que variam desde a possibilidade de conseguir audiência até a capacidade de fomentar a imaginação dos ouvintes. A peça ganhou repercussão dramática, intervindo de modo inesperado na vida. De acordo com os cálculos da CBS "pelo menos 1,2 milhão [de pessoas] tomaram a dramatização como fato verídico [...] desses, meio milhão tiveram certeza de que o perigo era iminente [...]".<sup>272</sup>

A interrupção do programa já conhecido quebrou o circuito e a linearidade temporal da narrativa (a suposta peça), e privilegiou os relatos fragmentados dos noticiários, intensificando a imaginação dos ouvintes de um evento inusitado, além de conduzir a "verdades inquestionáveis". Os intervalos para as entrevistas, notícias, relatos e também para o silêncio proporcionaram uma escuta produtiva, criando a própria

---

<sup>270</sup> MEDITSCH, Eduardo (Org). *Rádio e pânico: a guerra dos mundos, 60 anos depois*. Florianópolis: Insular, 1998, p. 28.

<sup>271</sup> Bosetti, Oscar E. *Radiofonías - palabras y sonidos de largo alcance*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1994, p. 63, apud ORTRIWANO, Gisela Swetlana Ortriwano, em *Ibid.*, p. 136.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 134.

cenografia. O ouvido permite acesso direto através da linguagem falada ao imaginário social popular, e os repórteres da peça investiram em uma descrição comparativa a elementos conhecidos – pela forma, sons e matéria –, para que fosse possível imaginar o desconhecido, de modo que a “estranha” cena ganhasse elementos “familiares”. Para ajudar na construção da imagem, o repórter descreve a nave ao invés dos fatos, ressaltando os elementos conhecidos para que os ouvintes imaginem o desconhecido. Vale citar:

[...] a nave marciana é arredondada e parece ser de ferro, com uma porta na forma de parafuso, por onde sai uma arma na forma de periscópio. O ouvinte idealiza a nave a partir de elementos conhecidos. Mas o som daquelas coisas desconhecidas é totalmente diferente do conhecido, daí o maior realismo.<sup>273</sup>

O uso de efeitos sonoros no rádio é um recurso fundamental. A palavra falada estabelece uma relação de proximidade com o ouvinte por meio da imaginação. O sujeito, ao escutar o rádio, pode ser chamado a sonhar, a divagar em recordações de infância, retornar a felicidades esquecidas, como descreve Bachelard: “Trata-se de mostrar, pouco a pouco, ao ouvinte, a essência do devaneio interior”.<sup>274</sup>

A ausência de aparato visual não diminui o evento, antes abre para uma perspectiva da intimidade. Valendo-se do universo da palavra o rádio permitiu uma relação estreita com a realidade, abrindo para o plano dos devaneios, como “para Bachelard, que equiparou a escuta do rádio ao devaneio, a ausência da imagem é a chave para penetrar no mundo interior do ouvinte”.<sup>275</sup> Onde quer que esteja, aquele que fala se dirige a um ouvinte. Sem necessidade de rosto, a construção do diálogo não se dirige a um, mas a todos, daí a precisão de uma linguagem sucinta e concisa que informe a partir de dados já conhecidos por um grande número de pessoas.

A fusão entre cultura erudita e popular reduz o romance ao limite de uma narrativa e transmite a ideia de forma simples e clara, como se propõe a comunicação de rádio. Nesses termos podemos citar uma forma poética japonesa, *haiku*,<sup>276</sup> mencionada por Meireles como por empatia, quando diz:

---

<sup>273</sup> MEDITSCH, Eduardo (Org). *Rádio e pânico: a guerra dos mundos, 60 anos depois*. Florianópolis: Insular, 1998, p. 66.

<sup>274</sup> BACHELARD, Gaston. *Devaneio e rádio*. In: *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994, p. 178.

<sup>275</sup> MEDITSCH, *op. cit.*, p. 33.

<sup>276</sup> É uma forma poética de origem japonesa que valoriza a objetividade e a concisão. Os poemas são curtos e precisos na quantidade de caracteres japoneses.

[...] me interessei pela poética da síntese, da condensação. Minha obra aspira à condição de densidade, grande simplicidade, objetividade, abertura de linguagem e interação [...] Tendo a me identificar e ter empatia com obras que têm um resultado final simples e concentrado, mesmo que essa simplicidade seja mera aparência.<sup>277</sup>

Nesses termos, alguns tipos de sons são considerados interferências, a ponto de prejudicar a comunicação. Contudo, na apresentação da peça de Orson Welles, os ruídos foram criados e usados justamente para invadir a imaginação e criar a sensação de uma situação de guerra. O poder de sugestão da palavra, quando pronunciada, é livre do fato visível e tem força para fazer vibrar ruídos internos em um indivíduo ou em na população. Segundo McLuhan "o rádio afeta as pessoas, como que pessoalmente, oferecendo um mundo de comunicação não expressa entre o escritor-locutor e o ouvinte".<sup>278</sup>

Meireles, em vários trabalhos, recorre ao efeito sonoro,<sup>279</sup> como em *Desvio para o Vermelho*, em que um ruído quase imperceptível de água corrente percorre todo o ambiente da obra. Facilmente entramos ou saímos, sem nos dar conta desse efeito, mas possivelmente sua presença tem efeitos e somos afetados por ele. A sonoridade produz impacto sensorial, cria um espaço de interlocução entre obra e espectador, abrindo campo para a multissensorialidade e a anestesia.<sup>280</sup>

A sonoridade faz ecoar uma situação adormecida ou não percebida, como sugere *Estudos para espaço*, que subverte as regras do desenho ao introduzir uma narrativa indicando por onde o espectador deve se orientar. Essa narrativa se constitui e se atualiza como discurso do presente, sendo imprescindível a participação do espectador. Como em uma ficção, o sujeito [re]cria algo que nem o texto e nem a imagem podem proporcionar, mas cujo somatório faz a narrativa acontecer em meio a uma polifonia de ruídos.

Nessa perspectiva, ressaltamos, tanto em Cildo Meireles quanto em Orson Welles, o

---

<sup>277</sup> HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 28.

<sup>278</sup> McLUHAN, Marshal *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964, p. 336.

<sup>279</sup> Para citar alguns de seus trabalhos: *Mobs-Caraxia* (1970), *Sal Sem Carne* (1975), *Eureka/Blindhotland* (1975), *Fontes* (1992), *Babel* (2001), *Liverbeatlespool* (2004), *Abajur* (2010), *Rio Oir* (2012).

<sup>280</sup> Marshal McLuhan explica como ocorre a manifestação dos sentidos sob interferências tecnológicas: "Ocorre com os sentidos o mesmo que ocorre com a cor. A sensação se manifesta sempre na base de 100%, e a cor é sempre 100% cor, mas a relação entre os componentes da sensação ou da cor pode variar infinitamente. Entretanto, se o som, por exemplo, for intensificado, tato, paladar e visão serão afetados imediatamente. O efeito do rádio sobre o homem letrado ou visual foi o de reavivar suas memórias tribais,[...]". Conferir em McLUHAN, *op. cit.*, p. 62-63.

modo como as histórias são condensadas para então serem passadas adiante. Elas são inseridas rompendo com um circuito préexistente e com isso subvertem o que parecia estabelecido: a obra como fabricação e distribuição de picolés de gelo em um circuito artístico e a peça radiofônica como noticiário de invasão de marcianos.

## ***outras histórias***

Pano-de-roda e a experiência radiofônica de Orson Wells são algumas das narrativas garimpadas no conjunto discursivo da produção de Cildo Meireles e fazem parte das narrativas ligadas ao conjunto das obras, diferente das histórias que deflagraram a construção de uma determinada obra ou articularam a construção da biografia da obra. Assim, distinguimos outras histórias também presentes na fala do artista e, em nossa perspectiva, indicativas do uso de conceitos, contornando determinados projetos.

No seu discurso, é recorrente, em função das primeiras entrevistas ou apresentações do artista, nos depararmos com uma narrativa sobre sua motivação de ter optado pelas artes plásticas, o que reitera o episódio. Esse poderia ser também o começo da redação desta pesquisa, entretanto o contato com a obra e com a sua fortuna crítica nos situou "no meio do processo de um pensamento", o que nos projeta para percorrer pelo menos dois caminhos com "trajetórias extremas", de modo que a escolha foi partir de uma obra e seguir o caminho da narrativa ao longo de sua trajetória, para então nos reportarmos às histórias não diretamente ligadas a uma obra específica, mas ao conjunto de que faz parte.

De acordo com Carmen Maia, "Em toda a trajetória artística de Cildo Meireles, a atmosfera dos escritos de João Guimarães Rosa se faz muito presente, especialmente o conto "A terceira margem do rio"<sup>281</sup>. Em nossa reflexão, essa ideia se conecta a outras duas narrativas recorrentes que, preliminarmente, indicam uma mesma observação do artista: uma história vivida em sua infância em Campinas (GO) e a ida do homem à Lua. As narrativas são de naturezas distintas e, quanto a isso, não detalharemos, pois importa ressaltar o que ambas comungam e como isso,

---

<sup>281</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Texto Carmen Maia. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a, p. 30.

que o artista pretende dizer, chega a nós.

Em resposta à indagação sobre o início de sua formação e suas condições de trabalho, Cildo Meireles conta um episódio, uma experiência vivida pelo artista na infância, na casa da avó, em Campinas (GO).<sup>282</sup> Segue um trecho de sua fala:

Lembro daquele dia à tarde quando vimos passar esse homem, no meio do mato [...] Nós, as crianças, ficamos muito impressionados, porque geralmente não acontecia nada em Campinas. Eu via de casa, à noite, o fogo que o homem havia feito [...] Na manhã seguinte, assim que me levantei, fui vê-lo. Ele já havia ido embora, mas o que encontrei ali foi provavelmente a coisa mais decisiva para o caminho que tomei na minha vida. Durante a noite ele havia construído uma pequena casinha, uma casa em miniatura, com madeiras pequenas. Uma casa perfeita [...] Isso implicou um impacto muito grande: a possibilidade que temos de fazer coisas e deixá-las para os outros.<sup>283</sup>

Cildo Meireles liga essa história, do andarilho, ao acontecimento de 1969, quando o homem foi à Lua. Meireles ressalta seu interesse pelo papel do astronauta Michael Collins, que não pisou na Lua e orbitou entre a Lua e a humanidade. O artista comenta a resposta do astronauta a um repórter, sobre como se sentiu com a experiência de ter ido à Lua: "Eu me senti como aquele cara que atravessou o Atlântico antes do Lindbergh, cujo nome eu esqueci".<sup>284</sup>

Na associação dessas histórias, buscamos a presença material de uma ideia corrente no conjunto da obra do artista, que não se reduz, mas constitui aparência. Consideramos sua pesquisa sobre o espaço, já que afirma se ocupar do amplo e vago espaço da vida humana, que gira em torno das várias manifestações do espaço e abrange temáticas de âmbito psicológico, social, político, físico e histórico. Mas cabe ainda avaliar essa observação.

No conto "A terceira margem do rio", os personagens sem nome próprio são reconhecidos pelo seu papel social na história. O filho narrador-personagem explica, por meio de lembranças, ao longo do conto, a curiosidade do título: o que seria a terceira margem do rio. O filho narrador-personagem participa o que presenciou da trajetória do pai, e descreve com angústia a decisão tomada. Ele diz:

---

<sup>282</sup> O mesmo episódio é descrito por Cildo Meireles em diferentes situações, sem perder a ideia. Pode-se conferir na entrevista concedida a Nuria Enguita, "Lugares de divagações" (1995), no documentário CILDO (2009), e comentado por Frederico Morais, em "Algum desenho" (2008).

<sup>283</sup> MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 95.

<sup>284</sup> CILDO, Documentário. Dirigido por Gustavo Rosa. Brasil: Matizar Filmes, 2009, 38'24".

Do que eu mesmo me alembro [...] certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa. [...] Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo [...] se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, [...] Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa [...].<sup>285</sup>

De meio a meio, a canoa mantém-se no curso do rio. O filho-narrador, que testemunha a transformação do pai e a desagregação da família, e que nunca se acostumou com aquilo, vive entre a loucura e a razão, defrontando-se com o silêncio da própria inquietude, quando diz: "[...] esta vida era só o demoramento".<sup>286</sup>

A manifestação do ser objeto, ou seja, sua aparência, não é sua condição de objeto. No eixo das narrativas, somos confrontados com situações da vida que condensam um processo. A canoa, o andarilho e a espaçonave materializam um espaço de transição. A ideia de terceiro espaço ou de tempo em pleno fluxo constitui uma zona enigmática para a condição humana, centrando-se naquilo que parece ser a terceira margem do rio, ou o caminho empreendido no meio do mato, ou ainda o espaço entre a Lua e a humanidade.

Um traço em comum entre as narrativas é a presença de uma expressão da linguagem verbal comum que corresponda a uma referência do espaço convencional. Como a linguagem verbal espacial não encontra equivalência nos tempos verbais, recorre-se aos conectivos e termos espaciais numéricos e não numéricos, que indicam relações espaciais entre coisas, por exemplo, os conceitos de "frente e trás", "em cima e embaixo", "dentro e fora" e "entre objetos". Aqui, retornamos a ideia de acontecimento, como "entre-tempo".

Observamos que o uso dessas expressões é instaurado, na obra de Cildo Meireles, como "dispositivos espaciais"<sup>287</sup> para a ativação de afetos e aversões. Nessas narrativas, citadas pelo artista, há indícios para pensar outras noções espaçotemporais que evidenciam a manifestação de "uma terceira coisa", algo que não está aqui nem lá, mas em relação a alguém ou alguma coisa. Ainda, percebemos nessas histórias a existência daquele que testemunha um acontecimento, o que nos remete à ideia de distância, percebida pela visão sem

---

<sup>285</sup> ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: *Ficção completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S. A., 1994, p. 409-410.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>287</sup> Termo usado pelo arquiteto francês Bernard Tschumi, *apud* HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p. 161.



excluir a tatilidade.

Lembremos, com Didi-Huberman, que o espaço pensado pela noção de distância implica a experimentação do afastado e do próximo, compreendida em termos de duplicidade. Ela (a distância) existe para aquele que é dotado de movimento, visto que é percebida como "forma espaçotemporal do sentir".<sup>288</sup> A terceira dimensão do espaço não se dá apenas pelo fenômeno retiniano, antes prescinde de um corpo, para o qual o espaço se revela na conexão de áreas de distanciedade.

A dimensão dessas narrativas em sua relação com as obras parece ecoar em outra resposta do artista, em conversa com Hans-Michael Herzog,<sup>289</sup> quando responde à seguinte questão: "Se você tivesse alunos que quisessem saber e perguntassem: professor, por favor, nos diga, como artistas futuros, qual é a coisa mais importante que devemos fazer?"<sup>290</sup> Cildo Meireles começa contando sua experiência quando foi professor no MAM, e na sequência diz: "Se eu sou um artista, o que vim fazer aqui? O que o artista veio fazer foi o conjunto de coisas que pôde deixar enquanto trabalho, enquanto viveu".<sup>291</sup> Esse "conjunto de coisas que pôde deixar enquanto trabalho" é o que nos chega, aquilo que "deixou para trás". A casa, tema arquetípico, deposita-se no inconsciente de cada indivíduo, oferecendo experiências que extrapolam as paredes e alcançam "toda uma história universal da arte [...]. Qualquer canto, qualquer esquina, qualquer linha que defina virtualmente o espaço é uma casa. O mundo é a morada do artista".<sup>292</sup> Ele deixa seus rastros e, de agora para diante, não avançamos sem enfrentar o impacto com a obra e constatar que estamos no meio de um processo, em pleno fluxo. Cildo Meireles permite que o espectador tenha uma experiência criativa, habitando um lugar similar ao do artista no exercício criativo. Eis a dupla distância que é sentida na obra. Ocupando pontos distintos no espaço cósmico, espectador e artista estão localizados e marcam uma distância equivalente. Mas tudo isso funciona no tempo labiríntico de Ts'ui Pen:

Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; em alguns o senhor existe e não. Noutro, eu,

<sup>288</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 161.

<sup>289</sup> Rio de Janeiro, 14 de abril de 2006. Hans-Michael Herzog, em conversa com Cildo Meireles. In: SOARES Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções*. Zürich: Hatje Cantz Pub, 2006.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>291</sup> *S Ibid.*, p. 75.

<sup>292</sup> MEIRELES, Cildo. *Algum desenho* (1963-2008). Texto de Frederico Morais. Rio de Janeiro: CCB, 2008, p. 34-35.

não o senhor; noutros, os dois. [...] O tempo se bifurca perpetuamente em inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo.<sup>293</sup>

Na história do andarilho, o encontro com algo no meio do caminho faz explodir uma emoção, abrir-se uma distância, que sem ser suscetível a uma abstração conceitual, orienta em relação ao entorno, ora como testemunha, enquanto algo acontece, ora [re]criando com as instruções deixadas para trás. Como na palavra *lejos*, em que ao longe o "outro" é também "um outro" rimbaudiano, descentrado do "eu", desconhecido; ou, como no conto, cujos personagens são reconhecidos pelas funções sociais na história, sem nomes próprios. Esse outro incógnito é também o homem no mato, é um andarilho, tanto quanto aquele que permanece na espaçonave e cujo nome é esquecido no fato histórico. Porém todos ocupam um lugar, ao longe...

---

<sup>293</sup> PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. In: ALLIEZ, Éric (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 86.

## Conclusão

Portanto, estudar a narrativa do artista Cildo Meireles, na condição de documento e criação artística, é entrar em contato com uma intensa produção de subjetividade no que diz respeito aos textos de artistas. A ampla atividade do artista inclui a narrativa desde o título da obra à elaboração de textos. A relação complexa entre o texto e o objeto de arte subverte e articula formas alternativas entre o sensorial e o conceitual com elegância formal.

No entanto, no trajeto da pesquisa, ocorreram dispersões e desvios instigantes, que, pelas primeiras observações, chegam a possíveis pontos de contato com outros campos do saber passíveis de novas investigações. As narrativas podem suscitar tal risco. De todo modo, desde o início, insistimos em garimpar na fala do artista as articulações que ele estabelece entre as obras e as narrativas; estas não formam um corpo homogêneo, são de natureza diversa, entrecruzam-se e dialogam entre si e com aquelas.

Desse modo, quando escolhemos *Estudos para espaço* como abertura da dissertação, já havíamos refletido a respeito de outras narrativas que não caminhavam junto à obra. Diante da impossibilidade de trilhar os estudos somente no âmbito das narrativas, erro crasso – no caso do conjunto da obra de Cildo Meireles –, procuramos os indícios dos escritos e narrativas do artista nas obras. Encontramos uma diversidade de linguagens poéticas: instruções ou manuais, textos, croquis ou desenhos-projetos, inserções, biografias e as histórias-conceitos. Em particular, pontuamos que na extensão de histórias que Cildo Meireles conta e repete, em seus textos e entrevistas, distinguimos, entre os diversos tipos de narrativas, as que inspiraram a origem da obra das que dizem do conceito que envolve o trabalho.

A narrativa no conjunto da fala envolve um pensamento e conduz a uma reflexão quase dispersiva. Como não depende de localização no espaço e se dissipa no tempo, por vezes nos desviamos no espaço, olvidamos o tempo e sentimos a distância espaçotemporal entre o conceito e o objeto. Desde o torpor até a multissensorialidade no processo da escrita e no embate com as obras e textos do artista, o desafio foi manter a atenção no seu discurso, e por isso os diversos conceitos atravessam a dissertação. Contudo, tais conceitos foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Para isso, foi preciso considerar a linguagem como conjunto de signos intersubjetivos que possibilitam a comunicação, para ressaltar na poética do artista o seu próprio processo de estruturação, construído de maneira peculiar na elaboração de códigos. Do texto como “desenho” em *Estudo para Espaço* (1969) e dos “rabiscos” de *Malhas da Liberdade* (1976-1977) aos escritos de reflexão – que também são “obra” em “Inserções em Circuitos Ideológicos” (1970) e “De lo + y de lo - leve” – e às histórias que transmitem o conceito, há um vasto e amplo modo de condensar a ideia e configurar o efeito da oralidade como suporte. Com isso, se multiplicam as possibilidades de dimensionar visual e discursivamente o trabalho, incluindo-se a invariável participação do espectador, cúmplice na reflexão sensorial do pensamento. Essa articulação se expõe para nós na escolha do objeto, coisa ou situação que compõe o trabalho.

A ideia quando materializada agrega um discurso plástico, sendo a escrita dotada de visualidade. O objeto tem o nome como significado para reprodução da fala, e tal nome, no campo discursivo, pode ser extraído pelo seu valor simbólico e pela matéria que o constitui. Nos trabalhos de Cildo Meireles, essa escolha implica uma estreita relação entre o sensorial e o conceitual, de modo que a ideia passa da pura abstração a referenciais sociais precisos. Isso ocorre em *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola e Projeto Cédula* (1970-1975), quando Cildo usa respectivamente a garrafa de Coca-Cola e a cédula de dinheiro, ou em *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), quando faz uso da cor vermelha. Os elementos ficam dispostos para o espectador, a quem o artista faculta a oportunidade de se localizar em relação ao pensamento ali articulado.

Com isso, podemos retomar a lição do sistema sinestésico de Susan Busck-Morss,

em que a ligação entre o sujeito e o objeto ocorre através da experiência, reconstituída a partir dos fragmentos de memória, sem se isolar do meio, e atravessada pela especificidade cultural e contingências da história. Extraímos daí a potência da consciência sensorial com que o sujeito se vincula ao meio, mas por causa da história do olho a receptividade dos outros sentidos se encontra adormecida, anestesiada. Como dispositivo, Cildo Meireles age sobre ela. Desafia a insensibilidade do olho protetor e estimula simultaneamente os outros aspectos sensoriais.

A narrativa, como demonstramos, em diferentes [pro]posições e contextos, expõe-se em fluxos, abre um processo comunicativo, por natureza, assimilado pelo artista como suporte para a expansão e transmissão do trabalho. Sem preocupação aparente com a verdade ou ficção das narrativas, estas encontram lugar na fala do artista e oferecem certa particularidade à produção criativa.

A análise das narrativas selecionadas nesta pesquisa permitiu um tipo de acesso à obra de difícil apreensão. A força poética (da narrativa) como obra está intrinsecamente relacionada ao contexto de sua produção, cujo ponto de contato subverte a lógica e extrai do objeto sua forma singular, experimentada na sua duração. Como o conceito pano-de-roda, encontra, a partir da narrativa, cooperação para responder à questão recorrente desde o início, ou seja, a maneira do artista de estabelecer relação entre o sensorial e o conceitual. Ou ainda, com a emissão radiofônica “A guerra dos mundos”, de Orson Wells, que estabelece estreita comparação com o conjunto da obra de Meireles. No que diz respeito às narrativas do artista, reconhecemos nesta análise a condição de traçar pontos de contato com as obras, lançando luz no modo próprio de tangência entre a ideia e o objeto.

Das facilidades encontradas ao longo desta pesquisa, citamos a intensa produção de Cildo Meireles, tanto de trabalhos quanto de entrevistas, exposições e comentários de críticos, além das pesquisas acadêmicas e de artigos com vistas a investigar questões que sua produção artística provoca no campo das artes plásticas. Das dificuldades, assinalamos o enfrentamento com os escritos do artista. A narrativa é fluida e não se estabelece em um tempo preciso, além de seguir caminhos aparentemente aleatórios. Para lidar com esse aspecto, optamos pelas narrativas recontadas, atentando para a analogia com o contexto dessa fala.

A verificação e a análise dos escritos do artista permitiram o aprofundamento nas fontes biográficas das obras, o que ajudou na aproximação do modo como o artista constrói sua ideia e de como aspectos não convencionais da arte ganham fôlego em seu trabalho, a exemplo da oralidade. No trabalho de Meireles, a palavra ganha sentido na epiderme da obra quando em contato com o espectador, convidado a experimentá-la no próprio corpo, sendo o produto dessa ação a própria obra, possibilitando novas narrativas. A busca de maior detalhamento dessas narrativas levou-nos a estabelecer outro contato com o conjunto de seu trabalho. No entanto, tal busca não esgotou o achado, restando muita narrativa a ser estudada.

## Referência Bibliográfica

ANJOS, Moacir. Cildo Meireles: A indústria e a poesia. In: ANJOS, Moacir. *Crítica, Moacir dos Anjos* / [coordenação da série e apresentação Luiza Mello & Marisa Mello] - Rio de Janeiro: Automatica, 2010. Disponível em [http://www.automatica.art.br/images/arte\\_bra\\_moacir\\_dos\\_anjos\\_mail.pdf](http://www.automatica.art.br/images/arte_bra_moacir_dos_anjos_mail.pdf). Acesso em 03 mar. 2014.

ARANTES, Priscila. Malhas da Liberdade: entrevista com Cildo Meireles. Revista *Princípios*, n.º 64, p. 70-74, fev./mar./abr. São Paulo: Ed. Anita Garibaldi, 2002.

BACHELARD, Gaston. Devaneio e rádio. In: *O direito de sonhar*. Tradução José Américo et al. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. (p.176-182)

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BASBAUM, Sergio. *Sinestesia, Arte e Tecnologia: Os Fundamentos da Cromossônia*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2002.

BERG, Len. O espaço em Cildo Meireles. *Arte 21*. Ano 1, Janeiro, n.º 2, São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1997. (p. 12-16)

\_\_\_\_\_. *A poética do Espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BRETT, Guy. *Brasil Experimental: Arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização de Tadeu Capistrano.

- Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 (p. 155-204).
- CABAÑAS, Kaira Marie. Cildo Meireles: “Awareness within anaesthesia”/ Cildo Meireles: “La conscience dans l’anesthésie”. In: *Parachute*, n. 110, 2003. (p. 24-38)
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMARGO, Rosana. *A possível futura escassez de água doce que existe na terra, é principal preocupação das autoridades*. 2009. Disponível em: [http://www.cefetsp.br/edu/prp/sinergia/complemento/sinergia\\_2002\\_n1/pdf\\_s/se\\_gmentos/artigo\\_06\\_v3\\_n1.pdf](http://www.cefetsp.br/edu/prp/sinergia/complemento/sinergia_2002_n1/pdf_s/se_gmentos/artigo_06_v3_n1.pdf)> Acesso em: 17 set. 2013.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CARVALHO, Reginaldo. Circo-Teatro no Baiano (1911-1942). In: *Repertório: Teatro & Dança*, n. 15, 2011. (p. 40-51). Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5211/3761>. Acesso em: 17 set. 2013.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1984.
- CILDO Meireles. Série Retratos contemporâneos da arte. Direção: Gustavo Rosa de Moura. Roteiro: Gustavo Moura e Sergio Mekler. Fotografia: Alberto Bellezia. Produção: Ana Murgel e Mariana Ferraz. Brasil: MATIZAR Filmes, 2009. Documentário. 1 DVD (78 min.).
- CILDO Meireles. Direção e roteiro: Wilson Coutinho. Fotografia: Miguel Rio Branco. Produção: Luiz Alberto L. Lyra. Brasil: EMBRAFILME e CORCINA Filmes, 1979. Documentário. (10:37 min.).
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant’ Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. O atual e o virtual. In: *Alliez, Éric. Deleuze Filosofia Virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996. (p. 47-57).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 1998.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- FARIAS, Humberto. Espaços Virtuais: Cantos, nº 4, de Cildo Meireles: estudo de



- caso de uma metodologia de conservação e restauro de arte contemporânea. In: *Arte & Ensaio* (UFRJ), v. 1, p. 36-43, 2009. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Humberto\\_Farias.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Humberto_Farias.pdf)>. Acesso em 3 mar. 2014.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. O Pensamento do Exterior (1966). In: Motta, Manuel Barros da; Barbosa, Inês Autran Dourado (Orgs). *Ditos & Escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (p. 219-242)
- FRIED, Michael. Arte e objetividade. Tradução Milton Machado. In: *Arte & Ensaios #9*. PPGAV-EBA/UFRJ: Rio de Janeiro, 2002. (p. 131-147)
- GRANDO, Angela. Cildo Meireles - um transitar pelas fissuras do mundo. In: CIRILLO, José; GRANDO, Angela (Org.). *O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação*. São Paulo: Intermeios, 2013. (p. 211-224)
- \_\_\_\_\_. Novas Iconografias: “entre valor de uso e valor de troca”. In: *Arte americano e Independencia. Nuevas Iconografias*. Santiago do Chile: Museu Histórico Nacional, 2010.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto (1960). In: PECCININI, Daisy Valle Machado. *Objeto na Arte: Brasil Anos '60*. São Paulo: FAAP, 1978. (p. 47-52)
- HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. (p. 165-181)
- HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção cultural, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- HUCHET, Stéphane Denis Albert René Philippe. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte, 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderna Centre del Carme. *Cildo Meireles*. Curadoria de Nuria Enguita e Vicente Todoli. Valencia: Alíes, 1995.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e

- Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- KRAUSS, Rosalind Epstein. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. In: *Revista Arte&Ensaio* – Revista do Curso de Especialização em Arte Visuais (EBA-UFRJ), Ano: XV, nº 17, 2008. (p. 128-137). Disponível em: [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf). Acesso em: 2 fev. 2014.
- LIPPARD, Lucy. Escape attempts. In: *Six Years: The Dematerialization of art Object....* Berkeley, U. California Press, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky. São Paulo, Ed. Universidade Estadual de Campinas, 1997.
- MAMCS - Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003.
- MEDITSCH, Eduardo (Org). *Rádio e pânico: a guerra dos mundos, 60 anos depois*. Florianópolis: Insular, 1998.
- MEIRELES, Cildo. *Algum desenho (1963-2008)*. Texto de Frederico Moraes. Rio de Janeiro: CCBB, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Babel*. Texto de Moacyr dos Anjos. Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cildo Meireles*. Texto Carmen Maia. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a.
- \_\_\_\_\_. *Cildo Meireles*. Organização Felipe Scovino. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b (Coleção Encontros).
- \_\_\_\_\_. *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- McLUHAN, Marshal *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes* Rio de Janeiro, Petrópolis: Ed. Vozes, Ano 64, Vol. LXIV, n. 1, p. 45-59, jan./ fev. 1970.
- MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. (1978). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Jorge Zahar Editor, 2006. (p. 401-420).
- NAVES, Rodrigo, Cildo Meireles: preto sobre preto. In: *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (pp. 476-478).
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo; Mário

- Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, Mario. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III* / Otília Arantes (Org.). São Paulo: EDUSP, 2004. (p. 355-360).
- PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. In: ALLIEZ, Éric (Org.) Gilles Deleuze: uma vida filosófica. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. (p. 85-97)
- RIVITTI, Thaís de Souza. *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles (2007)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sônia Salzstein Goldberg, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-212931/pt-br.php>. Acesso em: 31 de mai. de 13.
- ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: *Ficção completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S. A., 1994. (pp. 409-413)
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TATE Online. Disponível em: <http://www.tate.org.uk>. Acesso 17 Set. 2009.
- TRAWNY, Peter. “How far is it now?” Da superação da crise. In: *Do Abismo às Montanhas*. Seminários Internacionais Museu Vale 2010: Do fundo do abismo nascem as altas montanhas ou: De como superar uma crise. Vila Velha: Museu Vale, 2010 (p. 188-198). Disponível em: [http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/peter\\_trawny.pdf](http://www.seminariosmv.org.br/2010/textos/peter_trawny.pdf). Acesso em: 01 mar. 2014.
- SOARES, Valeska; MEIRELES, Cildo; NETO, Ernesto. *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto*: [instalações, June 9-October 15, 2006, Daros Exhibitions, Zürich]. Hatje Cantz Pub, 2006.
- VLADO - Trinta anos depois. Direção: João Batista de Andrade. Elenco: Dom Paulo Evaristo Arns, Aldir Blanc, João Bosco, Mino Carta, Alberto Dines, George Duque, Estrada, Dileia Frate, Sergio Gomes, Clarice Herzog, Rodolfo Konder, Paulo Markun, José Mindlin, Fernando Moraes, Rose Nogueira, Ruy Ohtake, Clara Sharf, Henry Sobel. Estúdio/Distrib.: Oeste Filmes. Brasil. 2005. Documentário, DVD (85 min).

## **Anexo**

(I) ESTUDO PARA ESPAÇO

estudo para area; por meios acusticos (sons).  
escolha um local (cidade ou campo), pare e c  
oncentre-se atentamente nos sons que voce p  
ercebe, desde os proximos ate os longinuos

depois de ouvir.

Alu. ref. de 1969

[Figura 1]

Cildo Meireles

I. Estudo para Espaço (1969)

Texto datilografado sobre papel.

Coleção particular.

Imagem disponível em MEIRELES, Cildo. Babel. Texto de Moacyr dos Anjos. Vila Velha: Museu Vale, 2006, p. 23.



II ESTUDO PARA TEMPO

estudo para duração: (com meios óticos: areia, vento....). escolha um local e faça na areia um buraco, com as mãos. sente-se perto, com atenção, concentre-se no buraco, até que o vento o esconda de novo, completamente

Prova de artista.

Cildo Meireles

[Figura 2]

Cildo Meireles

II. Estudo para Tempo (1969)

Texto datilografado sobre papel.

Coleção particular.



III ESTUDO PARA ESPAÇO/TEMPO

estudo para duração-área, por meio de água gelada, jejum, panela grande de alumínio ou prata, mantenha jejum total de água por doze horas, depois desse tempo tome meio litro de água e despeje-o numa panela grande de alumínio ou prata e beba então a água contida na panela, lentamente

Peça do artista

Cildo Meireles 69

[Figura 3]

Cildo Meireles

II. Estudo para Espaço/Tempo (1969)

Texto datilografado sobre papel.

Coleção particular.

## *“Inserções em circuitos ideológicos”*

*Quando numa definição filosófica de seus trabalhos, M. Duchamp afirmava que, entre outras coisas, seu objetivo era libertar “a Arte do domínio da mão”, certamente não imaginava a que ponto chegaríamos em 1970. O que à primeira vista podia ser facilmente localizado e efetivamente combatido, tende hoje a localizar-se numa área de difícil acesso e apreensão: o cérebro.*

*É evidente que a frase de Duchamp é o exemplo, hoje, de uma lição mal aprendida. Muito mais que contra o domínio das mãos, Duchamp lutou contra o artesanato manual, contra a habilidade das mãos, contra, enfim, o gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico, que essa mecanicidade, essa habitualidade, fatalmente provocaria no indivíduo. O fato de não ter as mãos sujas de Arte nada significa além de que as mãos estão limpas.*

*Muito mais do que contra as manifestações de um fenômeno, luta-se contra a lógica desse fenômeno. O que se vê hoje é um certo alívio e uma certa alegria em não se usar as mãos. Como se as coisas estivessem, até que enfim, O.K. Como se nesse exato momento, a gente não precisasse iniciar a luta contra um adversário bem maior: a habitualidade e o artesanato cerebral.*

*O estilo, seja das mãos, seja da cabeça (do raciocínio), é uma anomalia. E anomalias, é mais inteligente abortá-las do que assisti-las vivendo.*

### *ARTE - CULTURA*

*Se a interferência de M. Duchamp foi ao nível da Arte (lógica do fenômeno), vale dizer da estética, e se por isso preconizava a libertação da habitualidade de domínio das mãos, é bom que se diga que qualquer interferência nesse campo, hoje (a colocação de Duchamp teve o grande mérito de forçar a percepção da Arte não mais como percepção de objetos artísticos mas como um fenômeno do pensamento), uma vez que o que se faz hoje tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a Estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura.*

*Cildo Meireles, abril de 1970*

*Texto original, apresentado no debate “Perspectivas para uma Arte Brasileira”, do qual participaram, entre outros, Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Jorge Romero Brest, Carlos Vergara, Raimundo Colares.*

[Figura 4]

Cildo Meireles

Inserções em Circuitos Ideológicos (1970)

Texto original, escrito no Rio de Janeiro, 1970, durante o desenvolvimento dos projetos Inserções.

Publicado como “Inserções em Circuitos Ideológicos” em *Malasartes*, nº 1, Rio de Janeiro, set./nov. de 1975, p. 15.

Texto disponível em MEIRELES, Cildo, 1981, p. 22; HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.112-113; IVAM Centre del Carme Cildo Meireles. Valencia: Alias, 1995, p.146.





[Figura 5]

Cildo Meireles

Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola (1970)

Garrafas de Coca-Cola, texto impresso. Alt.: 18cm.

Coleção do New Museum of Contemporary Art, NY.

Imagem disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-coca-cola-project-t12328>>. Acesso 23 fev. 2014.



[Figura 6]

Cildo Meireles

Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula (1970), verso e anverso.

Carimbo de borracha sobre cédulas. Dimensões variáveis.

Coleção do New Museum of Contemporary Art, NY. Imagem disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-2-banknote-project-t12514>>. Acesso 23 fev. 2014.



Fui invitado a participar en *Information* (MoMA, verano 1970) mediante una carta de Kynaston McShine, quien había estado en Brasil en 1969, y a quien conocí en 1971 cuando residí en Nueva York por dos años. A *Information* envié *Inserções em circuitos ideológicos* (abril-mayo 70) compuestas por dos proyectos:

1. Proyecto *Coca-Cola*: grabar en las botellas informaciones, opiniones, críticas y devolverlas a la circulación.
2. Proyecto *Cédula*: grabar informaciones y opiniones críticas en los billetes monetarios y devolverlos a la circulación.

Para el catálogo de la muestra realicé el texto *Cruzeiro do Sul*. Abril de 1970. He aquí el escenario: en el centro-síntesis del *Western Civilization* –en un momento especial de su historia– un artista brasileño de 21-22 años –se ve impulsado a producir un trabajo que tendiera simultáneamente, entre otros, hacia tres puntos:

1. La dolorosa realidad político-social-económica brasileña, fruto (consecuencia), en buena parte de la
2. *American way of politics and culture* y su ideología (filosofía) expansionista/intervencionista, hegemónica, centralizadora, sin perder de vista los
3. Aspectos de lenguaje, formales, o sea, desde el punto de vista de la historia del arte, la necesidad de producir un objeto que pensara productivamente (es decir, críticamente, avanzando y profundizando), entre otros aspectos: los *ready-made* de M.D. Las I.C.I. se explicitaban (1) y (2), sobre todo enfatizaban las cuestiones de lenguaje contenidas en el trabajo (3). Las I.C.I. tenían esa presunción: hacer el camino inverso a los *ready-mades*. Actuar en el universo industrial. No más el objeto industrial colocado en lugar del objeto de arte, sino el objeto de arte actuando como objeto industrial. Estas eran grafitis en un medio (soporte) que circulaba. Posibilitaban (eran) la interacción entre lenguaje y habla de sujeto anónimo –su eficacia depende del medio de arte–. Y esa eficacia no se funda más en la cantidad de acontecimientos sino en el mismo enunciado: ésta se cumple al enunciarse, al explicitarse. Una práctica eminentemente social y perceptible como “práctica artística”.



Había un sistema abstracto de retorno y de circulación en el proceso de producción, distribución y recolección de recipientes de productos congelados y bebidas. Era lo mismo que existía en el medio circulante (dinero: billetes y monedas). Las I.C.I. lo convirtieron en visible. Era la primera inserción: la noción de “circuito”.

El proyecto *Coca-Cola* es una metáfora (artística y políticamente necesaria en aquel momento) del proyecto *Cédula*, pero más amplia y englobadora. A pesar de la saludable práctica desobjetivadora (descentralizadora) del arte conceptual, dos de los problemas centrales producidos por las I.C.I. en 1970, persisten todavía hoy:

1. La no superación del modelo del “objeto de arte preindustrial” (por no decir preelectrónico), la no existencia de objetos de circulación autónoma. Objeto no burgés, y
2. La no superación del modelo “sistema de arte”. Los sistemas de arte (hoy, en Brasil, lo denominan el “circuito de arte”) continúan prácticamente inalterados: se fundamentan casi invariablemente en un mercantilismo empobrecedor, fraudulento y decadente.

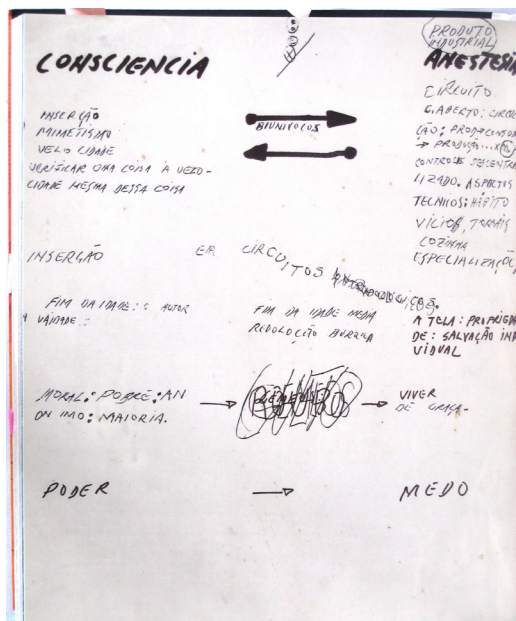
CILDO MEIRELES (después de 1988)



[Figura 7]  
Cildo Meireles  
*Information* (1970/1989)  
Texto.

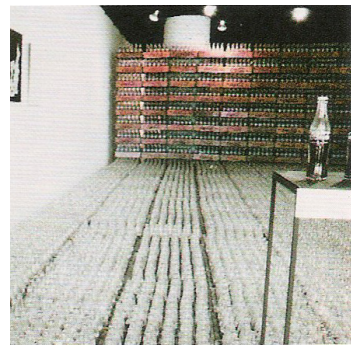
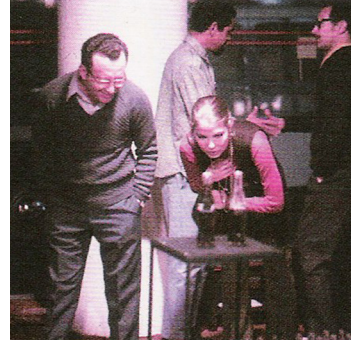
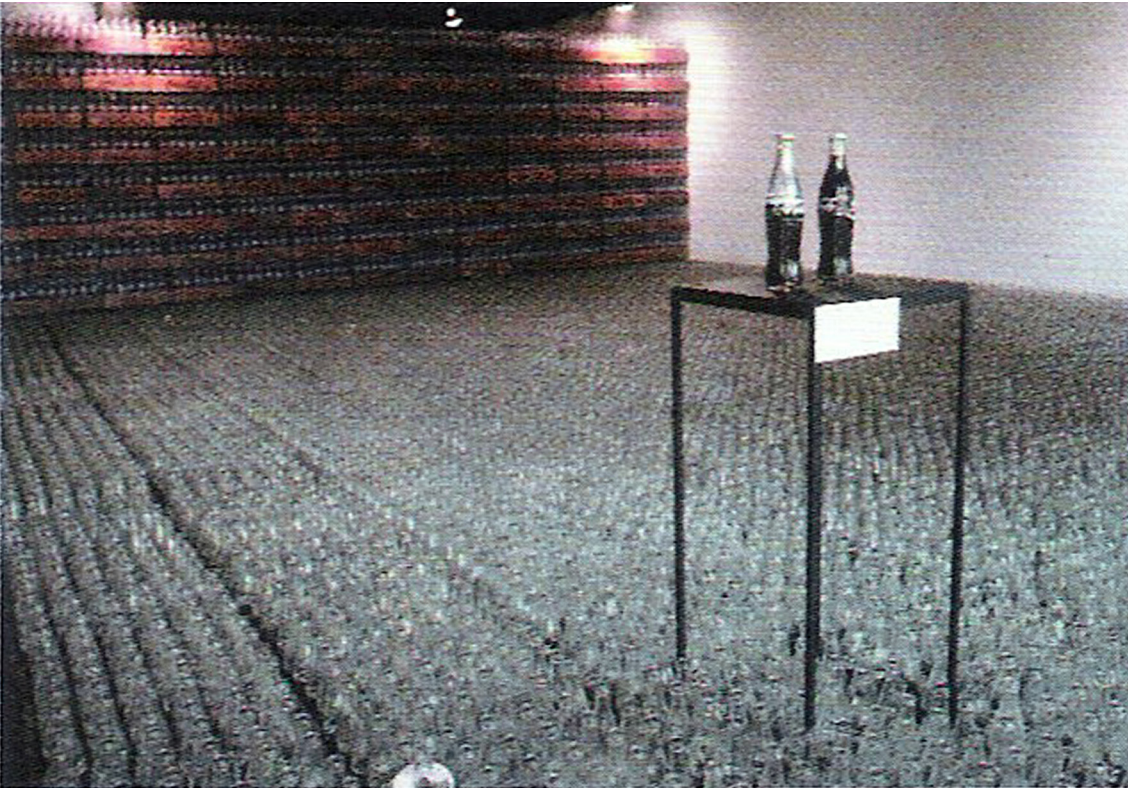
Imagem disponível em MEIRELES, 1981, p. 24; e HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.108-109; IVAM Centre del Carme Cildo Meireles. Valencia: Alias, 1995, p.154-155.

CONCIENCIA x ANESTESIA			
INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS	<p>inserción = mimetismo</p> <p>= velocidade: verificar uma coisa a la velocidade mesma de esa coisa</p> <p>= red de comunicaciones (informaciones) anónima y descentralizada</p> <p>botellas de naufragos = cadena</p> <p>1. Proyecto <i>Coca-Cola</i> Abril, 1970</p> <p>2. Proyecto <i>Cédula</i> Abril, 1970</p>	<p>—————→</p> <p>BIUNÍVOCOS</p> <p>←————</p> <p>—————→</p> <p>BIUNÍVOCOS</p> <p>←————</p> <p>—————→</p> <p>BIUNÍVOCOS</p> <p>←————</p>	<p>productos industriales = y/o ideológicos =</p> <p>= circuito: circulación =</p> <p>circuito es una repetición</p> <p>circuito es la circulación creada por la repetición</p> <p>1. circuitos de control descentralizado: producción → consumo → producción... x n: : circuitos naturales</p> <p>2. circuitos de control centralizado: periódicos, radio, TV, cine, etc.: : circuitos artificiales otros: hábitos, cocina, vicios, especializaciones</p>
INSERÇÕES EM CIRCUITOS ANTROPOLÓGICOS	<p>moral:</p> <p>pobre:</p> <p>anónimo:</p> <p>= mayoría</p> <p>3. Proyecto <i>Token</i> 1971-77</p>	<p>—————→</p> <p>FRIBOS</p> <p>←————</p>	<p>vivir en gracia</p> <p>1. no jugar contra nadie</p> <p>2. no dejar a nadie jugar contigo</p> <p>no tener nada = = nada que perder</p>
	poder	—————→ <p>←————</p>	medo
	abril / mayo 1970		Cildo Meireles

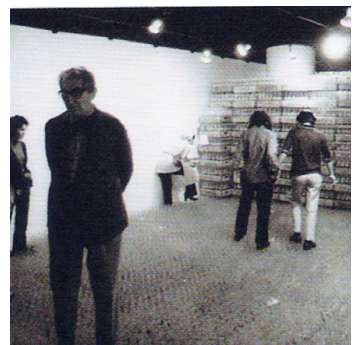


[Figura 8]  
Cildo Meireles  
tabela/anotações (1970)  
Tabela disponível em IVAM Centre del Carme Cildo Meireles. Valencia: Alias, 1995, p.149, e as anotações em HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.104.





Artista: GILDO MEIRELES  
Trabalho: INSERÇÃO EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS. Sobre o suporte garrafa de Coca-Cola o slogan "yankess go home"  
NOVA CRÍTICA 15 MIL GARRAFAS DE COCA-COLA, TAMANHO MÉDIO, VAZIAS, GENTILMENTE CEDIDAS E TRANSPORTADAS, EM 650 ENGRADADOS, POR COCA-COLA REFRESCOS S/A.



[Figura 9]

Frederico Morais

A Nova Crítica/ Agnus Dei (1970).

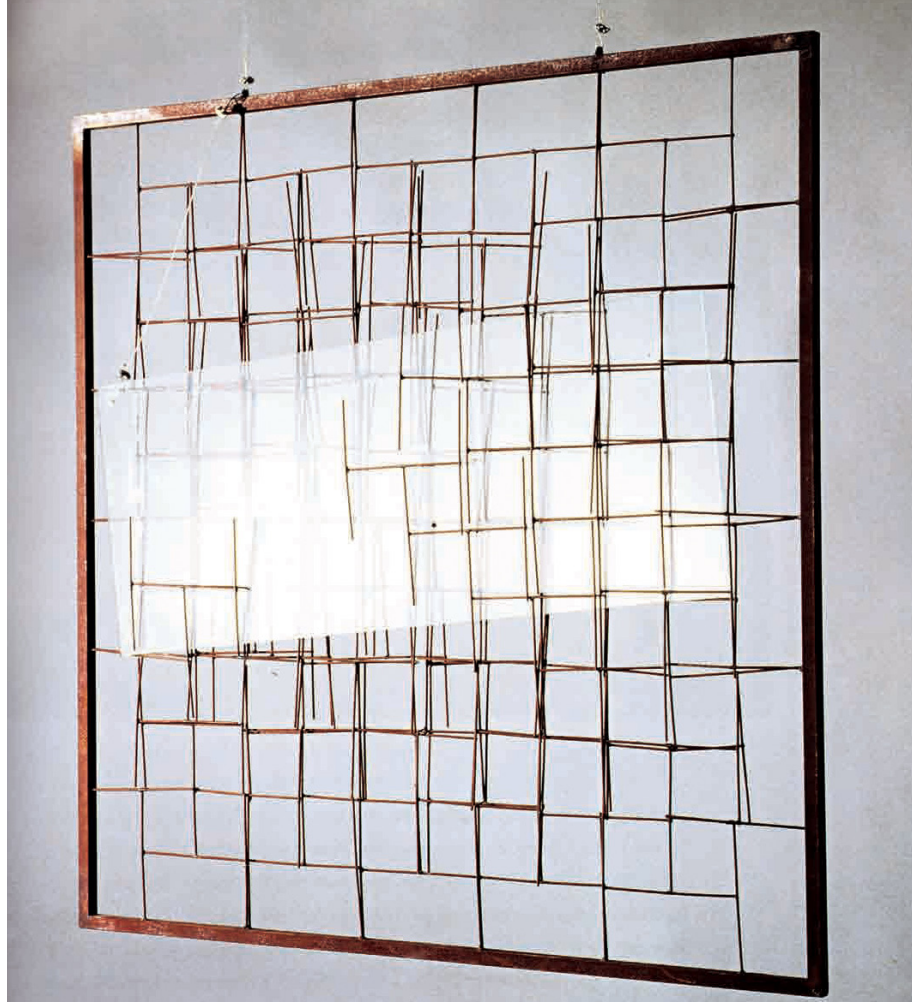
Audiovisual , 7 de 42 slides, transposto para mídia digital (DVD)

Exposição Neovanguardas, acervo Museu de Arte da Pampulha.

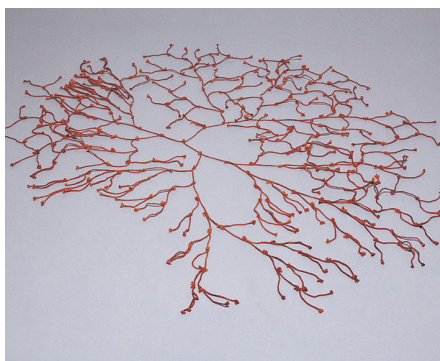
Imagens disponíveis em Neovanguardas.

Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. 163 p. il. Catálogo de exposição. p. 110-111.





12



10

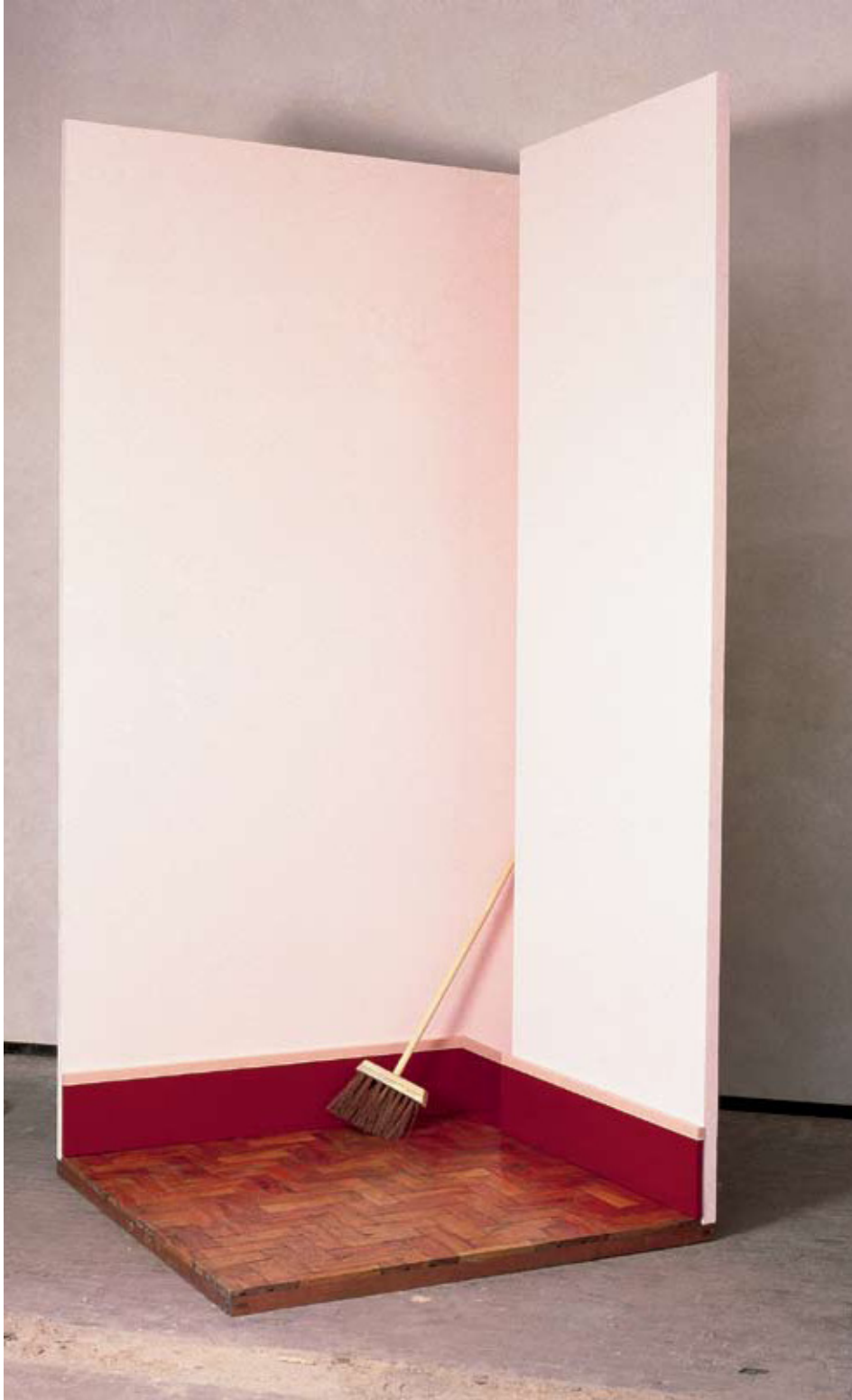


11

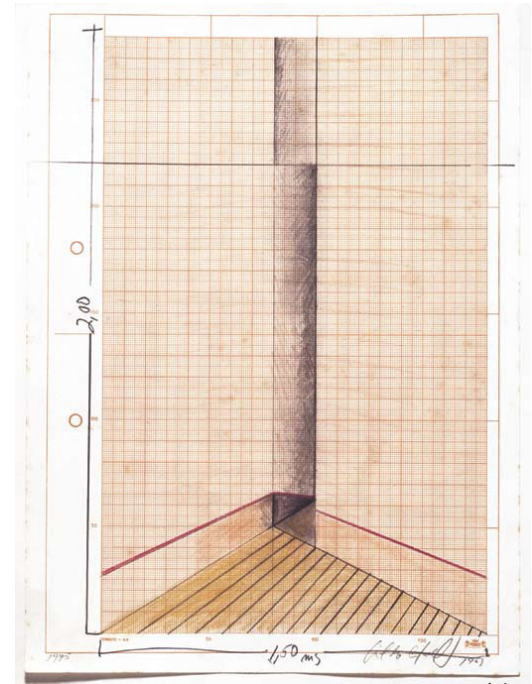
[Figura 10]  
Cildo Meireles  
Malhas da Liberdade Versão 1 (1976)  
Corda de algodão. Dimensões variáveis.  
Coleção do artista.  
Imagem disponível em MEIRELES, Cildo. Babel. Texto de Moacyr dos Anjos. Vila Velha: Museu Vale, 2006, p. 45.

[Figura 11]  
Cildo Meireles  
Malhas da Liberdade Versão 3 (1977)  
Ferro e vidro. Estrutura de ferro: 120x120cm, folha de vidro: 40 × 100cm  
Coleção do artista.

[Figura 12]  
Cildo Meireles  
Malhas da Liberdade (1976) Diagramas da estrutura modular.



13



14

[Figura 13]

Cildo Meireles

Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968)

Madeira, tela, tinta, piso de taco de madeira.

305 x 100 x 100cm

Galeria Luisa Strina.

[Figura 14]

Cildo Meireles

Espaços Virtuais: Cantos (1967-1968)

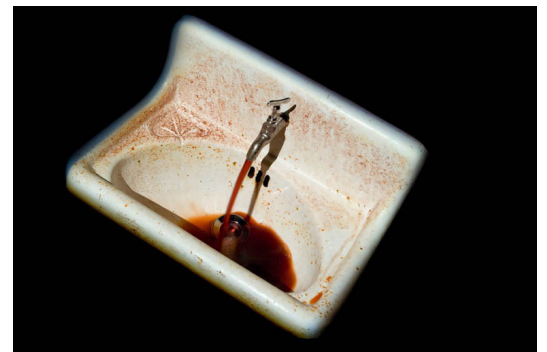
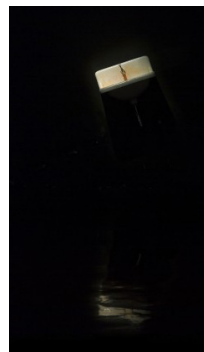
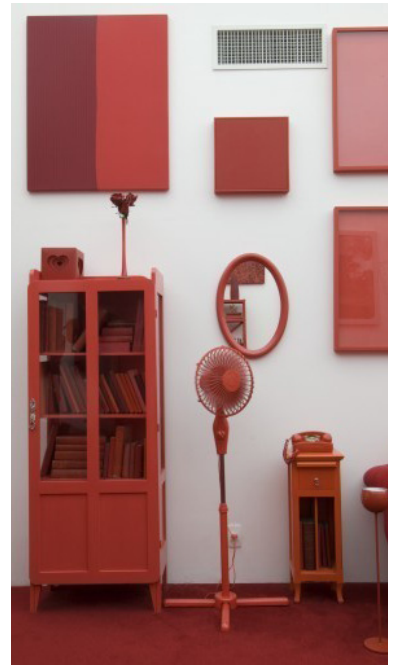
Desenho de projeto. Tinta e grafite sobre papel milimetrado.

70 x 50cm

Coleção do artista.

Imagem disponível em MEIRELES, Cildo. Babel. Texto de Moacyr dos Anjos. Vila Velha: Museu Vale, 2006, p. 8 e 10.





[Figura 15]  
Cildo Meireles  
Desvio para o Vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio (1967-1984)  
Técnica mista.  
Coleção Inhotim Centro de Arte Contemporânea.  
Imagem disponível em <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/desvio-para-o-vermelho-i-impregnacao-ii-entorno-iii-desvio-2/>>. Acesso 23 fev. 2014.





[Figura 16]  
Cildo Meireles

Elemento desaparecendo/ Elemento desaparecido (Passado Iminente) (2002)  
Produção e venda ambulante de picolés d'água sem sabor.

Imagem disponível em <[http://galeriainox.com/?attachment\\_id=323](http://galeriainox.com/?attachment_id=323)>; <<http://www.itaucultural.org.br/futurodopresente/06.swf>>; <<http://d13.documenta.de/typo3temp/GB/18e3bb67b1.png>>. Acesso 23 fev. 2014.

Eu me lembro que em 1968-69-70, porque se sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava, já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real. Por outro lado, o tipo de trabalho que se estava fazendo, tendia a se volatilizar — e esta já era outra característica. Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público. Naquele período, jogava-se tudo no trabalho e este visava atingir um número grande e indefinido de pessoas: essa coisa chamada público. Hoje em dia, corre-se inclusive o risco de fazer um trabalho sabendo exatamente quem é que vai se interessar por ele. A noção de público, que é uma noção ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que é aquela pequena fatia de público que teria o poder aquisitivo.

Na verdade, as "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de mídia que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afinilamento da inserção. Quer dizer, neles a 'inserção' é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder.

As "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram com dois projetos: o projeto "Coca-Cola" e o projeto "Cédula". O trabalho começou com um texto que fiz em abril de 1970 e parte exatamente disso: 1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos); 2) esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação; 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagrem.

As "Inserções em circuitos ideológicos" surgiram também da constatação de duas práticas mais ou menos usuais. As correntes de santos (aquelas cartas que você recebe, copia e envia para as pessoas) e as garrafas de naufragos jogadas ao mar. Essas práticas trazem implícita a noção do meio circulante, noção que se cristaliza mais nitidamente no caso do papel-moeda e, metaforicamente, nas embalagens de retorno (as garrafas de bebidas, por exemplo).

Do meu ponto de vista, o importante no projeto foi a introdução do conceito de 'circuito', isolando-o e fixando-o. É esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (mídia). Quer dizer, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a idéia inicial era a constatação de 'circuito' (natural), que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da 'inserção' nesse circuito seria sempre o de contra-informação.

Capitalizaria a sofisticação do meio em proveito de uma ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa. vale dizer, em proveito de uma neutralização da

propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestesiante. É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função de arte e anestesia como função de indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, mas é alienante (ado).

Por pressuposto, a arte teria uma função social e teria mais meios de ser densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual emerge. E o papel da indústria é exatamente o contrário disso. Tal qual existe hoje, a força da indústria se baseia no maior coeficiente possível de alienação. Então as anotações sobre o projeto "Inserções em circuitos ideológicos" opunham justamente a arte à indústria.

Porque tem uma transação em artes plásticas que se baseia ou na mística da obra em si (embalagem: tela, etc.) ou na mística do autor (Salvador Dalí ou Andy Warhol, por oposição, são exemplos vivos e atuais); ou parte para a mística do mercado (o jogo da propriedade: valor de troca). A rigor, nenhum desses aspectos deveria ser prioritário. No momento em que há distinções nessa ou naquela direção, surge a distinção de quem pode fazer arte e quem não pode fazer. Tal como eu tinha pensado, as "Inserções" só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem. Uma outra coisa que se coloca, então, é a idéia da necessidade do anonimato. A questão do anonimato envolve por extensão a questão da propriedade. Não se trabalharia mais com o objeto, pois o objeto seria uma prática, uma coisa sobre a qual você não poderia ter nenhum tipo de controle ou propriedade. E tentaria colocar outras coisas: primeiro, atingiria mais gente, na medida em que você não precisaria ir até a informação, pois a informação iria até você; e, em decorrência, haveria condições de 'explodir' a noção de espaço sagrado.

Enquanto o museu, a galeria, a tela, forem um espaço sagrado da representação, tornam-se um triângulo das Bermudas: qualquer coisa, qualquer idéia que você colocar lá vai ser automaticamente neutralizada. Acho que a gente tentou prioritariamente o compromisso com o público. Não com o comprador (mercado) de arte. Mas com a platéia mesmo. Esse rosto indeterminado, o elemento mais importante dessa estrutura. De trabalhar com essa maravilhosa possibilidade que as artes plásticas oferecem, de criar para cada nova idéia uma nova linguagem para expressá-la. Trabalhar sempre com essa possibilidade de transgressão ao nível do real. Quer dizer, fazer trabalhos que não existam simplesmente no espaço consentido, consagrado, sagrado. Que não aconteçam simplesmente ao nível de uma tela, de uma superfície, de uma representação. Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora — trabalhar com a pólvora mesmo.

\* Extraído do depoimento de CM registrado na pesquisa Ondas do corpo, de Antônio Manuel. Copy-desk e montagem do texto: Eudoro Augusto Macieira.

[Figura 17]

Cildo Meireles

Inserções em Circuitos Ideológicos (1975)

Texto extraído da entrevista a Antônio Manuel, 1975.\*

Disponível em MEIRELES, 1981, p. 24; e HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.110-112; IVAM Centre del Carme Cildo Meireles. Valencia: Alias, 1995, p.141-144; MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles. (Org. Felipe Scovino). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 54-

71.

\* A data da realização da entrevista apresentam conflito nas referências, ora 1975 ora 1978.



A) *Inserções em circuitos.*

B) *Inserções em circuitos ideológicos.*

CIRCUITOS. Consideraciones.

Proceso: material, técnica, introducción.

INSERCIÓNES: conceptos y observaciones –dinámica.

*Ready-made* –un sistema de televisión en circuito cerrado hablando de los enigmas del mundo.

INSERCIÓNES.

Como punto de partida sería importante decir que: así como la ciencia que se dedicó a conocer las fases estáticas de un fenómeno y con ese conocimiento modelar, determinar el fenómeno, cuando ella sólo comenzaría a comprenderlo si lo afrontara desde el mismo punto de vista de él; es decir: por el análisis de fotogramas jamás sabremos nada sobre el filme en el cual se suceden esos fotogramas.

En el acto de “inserciones” es exactamente la velocidad lo que me interesa. Se trata ahora de verificar una cosa, la velocidad misma de esa cosa.

Circuitos –sistema referencial–circulación: amplitud

la conciencia dentro de la anestesia;

la necesidad de un nuevo comportamiento también crítico: imposición natural.

Interpretaciones traducidas que dejan de tener alguna importancia cuando no se hacen más interpretaciones como trabajos.

El tema se transforma en materia prima.

En cierta manera M.D. y sus *ready-made* demostrarán la anestesia pero no actuarán sobre ella. Y pueden considerarse objetos artísticos.

La crítica solamente podrá respirar si comprende que:

a) ella no es dependiente de ninguna otra actividad y sí de otro nivel del enfoque del mismo problema.

b) en toda carrera donde el artista es el piloto, ella es un equipo mecánico del bolido.

c) si nuestro problema es de inmersión o de subida o de expansión.

d) si nuestro problema es de naturaleza filosófica o de naturaleza didáctica.

e) para sobrevivir a esos problemas consiguientes de su propio proceso de desarrollo histórico, la crítica tiene que ser mucho más lúcida y amplia y a la vez menos cri-crítica.

f) circuito-circulación: moneda (ideológico).

estática productos industriales (c. ideológico)

vicio;

periódicos, revistas (c. ideológico)

radio, televisión, cine (c. ideológico)

cocina

Inserciones-actuación en circuitos existentes. dinámica. inmersiones... lo opuesto de los *ready-made*; pero lo opuesto también de aquello que reivindicaba A. Breton (“poner en circulación objetos oriundos de los sueños, enigmáticos, porque A. Breton no llegó jamás a preocuparse como los tipos de c. o tal vez había de referirse exactamente al llamado c. de las artes, c. evidentemente no importante. y hoy en día perfectamente dispensable.

Primera cosa: sustituir la noción de mercado por la de público.

La necesidad y la progresiva preocupación con el mercado está conduciendo al artista brasileño a un error que se vuelve más grave cada vez. A saber:

1. La dependencia y la esclavitud a un modelo de características colonizadoras y en agonía.

2. A una discriminación de público.

3. A un fingimiento temático donde la denuncia de violencia da lugar a una delicada farsa trágica, cuando no a un paisajismo inconsecuente, o un intelectualismo pasivo de alcoba.

4. A una connivencia triste con el poder constituido.

5. A una anestesia creativa.

6. A una vergonzosa traición ideológica con la mayoría de los brasileños.

Donde la noción de división fraterna de información, cultura es substituída por la de cliente en potencia comienza a aparecer el juego sobre alguien, y en esas condiciones lo máximo que podríamos alcanzar sería un modelo ya existente, conocido y reconocidamente reaccionario.

Si es un hecho que la historia de las artes plásticas es la propia historia de la burguesía –no es una simple coincidencia que el Renacimiento, su marco inicial, se da justamente como la revolución burguesa–. Es un hecho al que asistimos hoy en Brasil, por una serie de factores, entre ellos el de ese ponderado modelo de relación artista–*marchand*–mercado (Prod/dist/consumo) se está implantando sobre bases seudamente desorganizadas de manera que favorecen sistemáticamente a quien compra, y a quien invierte, comprando en condiciones humillantes a quien produce, con raras excepciones –como en el resto de relaciones de trabajo por consumo, y no sólo en arte– es un hecho, decía, que hoy tenemos condiciones para orientar nuestras capacidades creativas en el sentido de adquirir (formar) un comportamiento que mira hacia dos ítems:

1. No especular sobre nadie y no dejar a nadie especular sobre

2. No tener nada. Nada a perder

Es decir, incorporar al proceso de producción el 60/70% de la realidad que nos envuelve: nada de dinero: no es romanticismo porque incluso la realidad económica del planeta hizo estallar la ideología picassiana del artista: los ratones, las hormigas, los escarabajos heredarán la tierra. Son quienes están más próximos de ella.

Como en anteriores textos sobre inserciones indicando una “dirección opuesta” (no un opuesto sentido pues eso sería una modificación en el mismo proceso, *ready-made* = función del arte), es decir, de desarrollo, donde, partiendo de ciertas informaciones exclusivamente objetivas se obtendría un *start* de modificación de trayectoria del fenómeno, y que a partir de ahí se transformaría a sí mismo dentro de una lógica no predeterminada, se supone que “inserciones” es apenas el ejercicio más palpable de cantidad de sonido. Es decir, se trata sólo de destruir la vieja manera de mentir substituyéndola por (tal vez) otra más contemporánea, que en realidad consiste en agrupar cierto número de circunstancias que naturalmente se transformarán en catalizadores, es decir, algo “como catalizar un proceso de la catalización”.

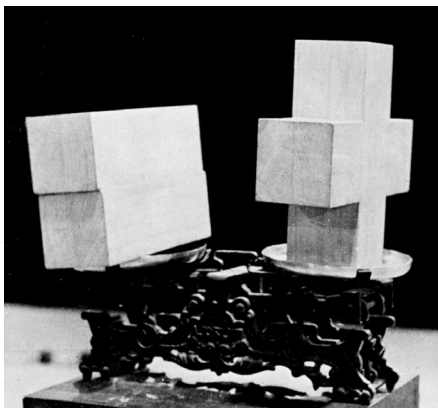
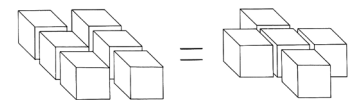
CILDO MEIRELES  
Mayo de 1975

[Figura 18]  
Cildo Meireles  
Inserções em Circuitos Ideológicos (1975)\*

Disponível em HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.113-116; IVAM Centre del Carme Cildo Meireles. Valencia: Alias, 1995, p.148-152.

\* A data da realização do documento apresentam conflito nas referências, ora 1970 ora 1975.





[Figura 19]

Cildo Meireles

Eureka/ Blindhotland (1970-1975)

Eureka: 2 peças de madeira idênticas, 1 cruz de madeira, balanças.

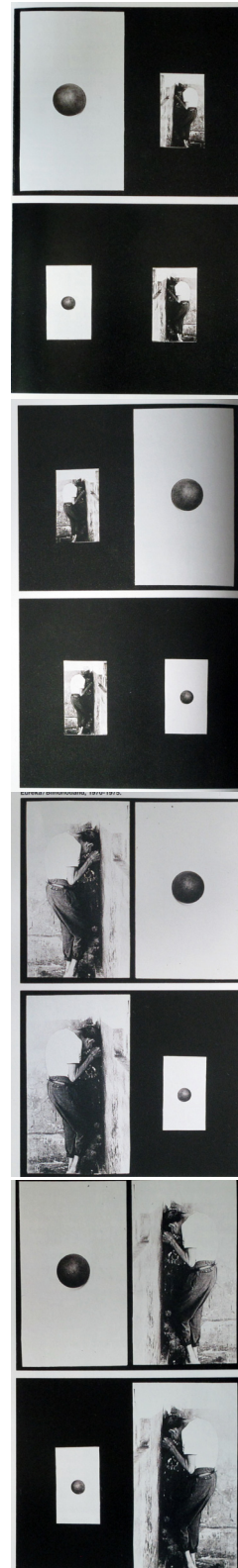
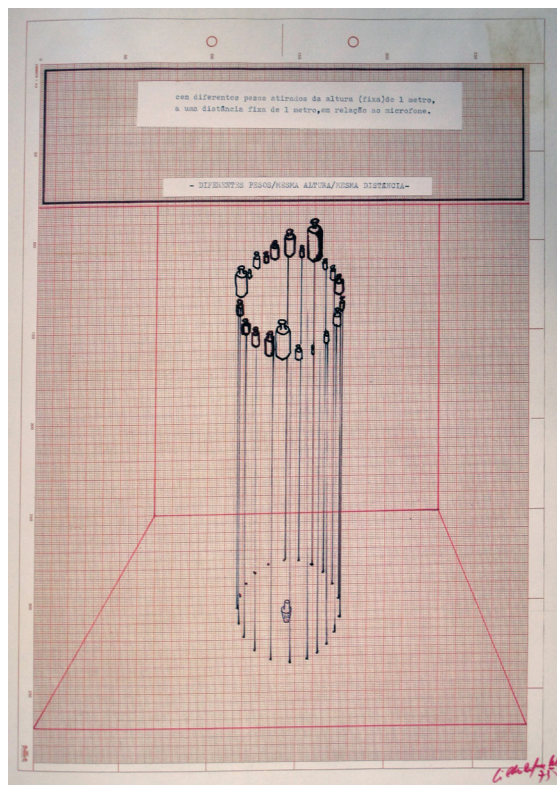
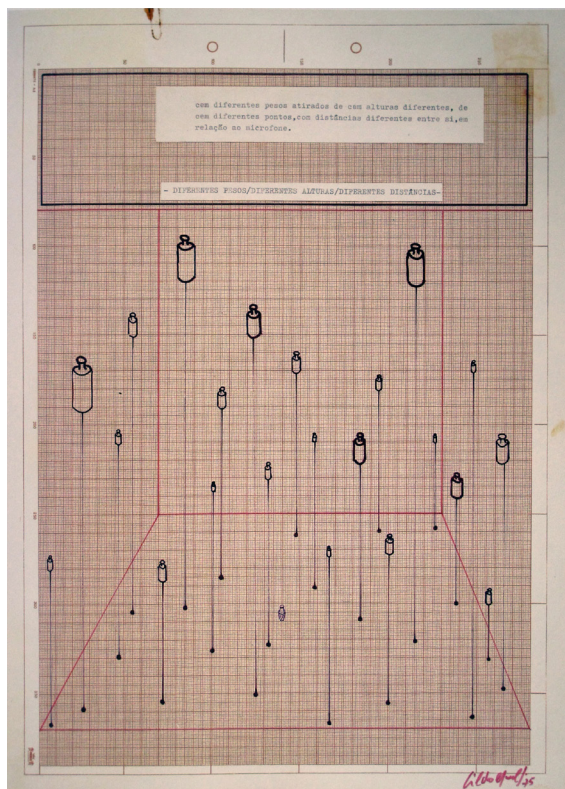
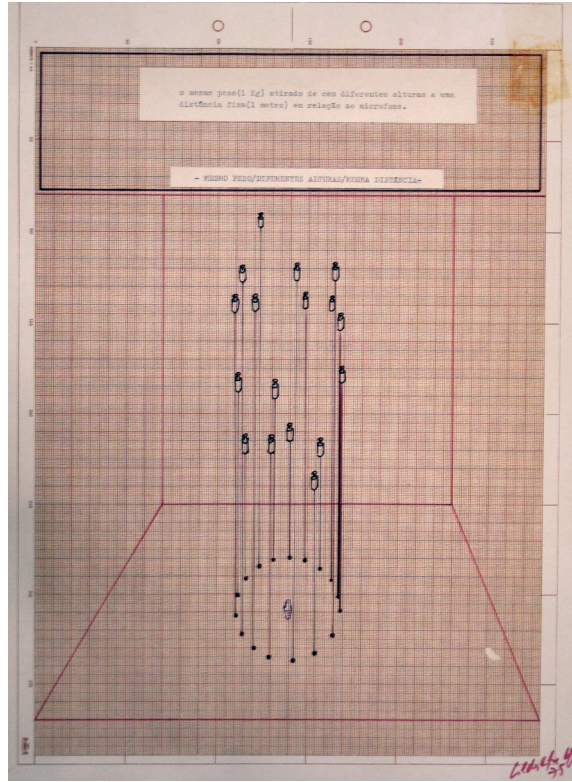
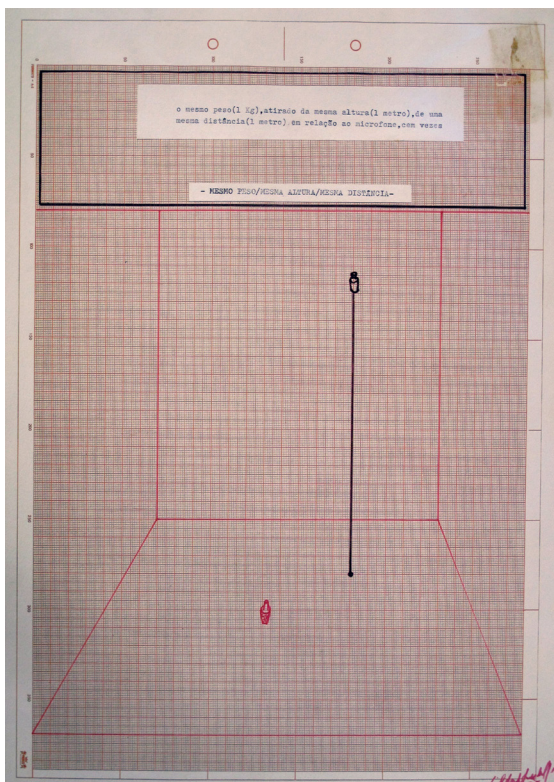
Blindhotland: 200 bolas de borracha preta, cujo peso varia entre 100 e 1.500 gramas.

Superfície da peça no chão: mín. 36m<sup>2</sup> (6x6m)/ máx. 64m<sup>2</sup> (8x8m).

Coleção do artista.

Imagem disponível em MAMCS, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. Cildo Meireles. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003 e HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.





20

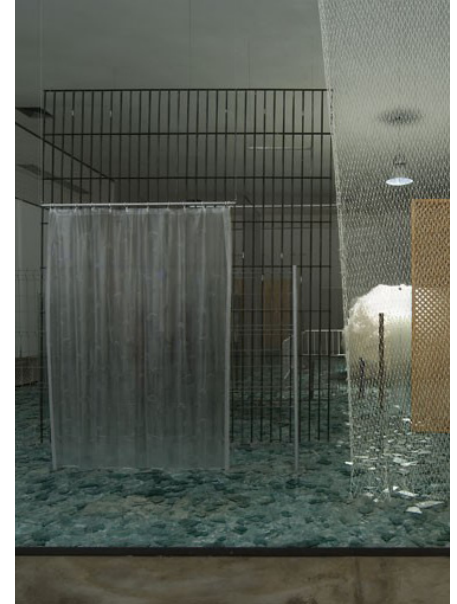
21

[Figura 20]  
Cildo Meireles  
Eureka/ Blindhotland: Exeso (1970-1975). Desenho do projeto para edição e gravação da parte sonora.

[Figura 21]  
Cildo Meireles  
Eureka/ Blindhotland: Inserções (1970-1975). Fotomontagens em preto e branco, 8,5x10cm. No mesmo dia cada imagem deve ser inserida/impressa, sem título, em diferentes jornais da localidade.

Coleção do artista.  
Imagens disponíveis em MAMCS, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. Cildo Meireles. Strasbourg: Musée de Strasbourg, 2003 e HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.





[Figura 22]

Cildo Meireles

Através (1983-1989)

Rede de pesca, voile, vidro, papel milimetrado, persianas, cerca de jardim, portão de madeira, barras de prisão, treliça de madeira, cerca de ferro, mosquiteiro, aquário, rede de tênis, correntes, tela de galinheiro, esfera de papel celofane.

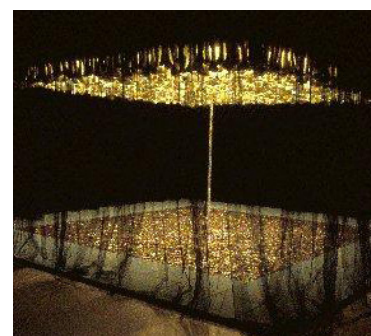
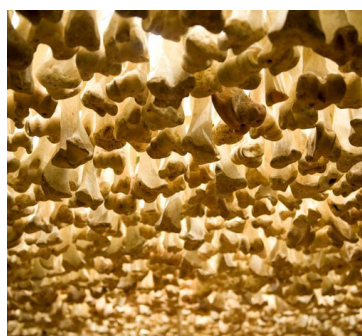
15x15m.

Coleção Inhotim Centro de Arte Contemporânea.

Imagem disponível em <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/atraves/>>. Acesso 23 fev. 2014.

Sendo a imagem principal no Palácio Cristal, Madrid.





[Figura 23]

Cildo Meireles

Missão/ Missões (Como Construir Catedrais) (1987)

600.000 moedas, 800 hóstias, 2000 ossos, 86 pedras de 50x50x5cm cada uma, e voile negro.

altura: 235cm, área: 36m<sup>2</sup>

Coleções da Fundação lochpe/Porto Alegre e do Jack S. Blanton Museum of Art, Ausitn/Texas.

Imagem disponível em <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/cildo-meireles/cildo-meireles-explore-exhibition/cildo-meireles-0>>. Acesso 23 fev. 2014.