



A NARRATIVA (DES)LOCADA NA OBRA DE CILDO MEIRELES

Angela Maria Grando Bezerra. CAR/PPGA/UFES
Janayna Araujo Costa Pinheiro. PPGA/UFES

RESUMO: É preciso reler mais uma vez as histórias contadas e as declarações de Cildo Meireles – nos anos 1970 e após – para perceber que tais modos de oralidade transitam inelutavelmente no que acreditamos emanar da obra, ou seja, no que a obra dá a ver. Nessa questão, partimos de algumas de suas obras *Tiradentes totem – monumento ao preso político* (1970), *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), e *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002) – e analisamos elementos que emergem da oralidade e se cristalizam no universo sensorial e visual da arte colaborativa.

Palavras-chave: Arte colaborativa. Histórias contadas. Cildo Meireles.

SOMMAIRE: *Nous devons relire à nouveau les histoires et les déclarations de Cildo Meireles - dans les années 1970 et après - pour réaliser la manière dont ces modes de l'oralité passent inévitablement sur ce que nous croyons émaner du travail, c'est à dire, sur ce qui le travail donne à voir. C'est par cela que nous commençons à analyser avec certaines de ses œuvres - Tiradentes totem – monumento ao preso político (1970), Inserções em circuitos ideológicos (1970), e Elemento Desaparecendo/ Elemento Desaparecido (2002) – les éléments qui ressortent de l'oralité et se cristallisent dans l'univers sensoriel et visuel de l'art interactif.*

Mots-clés: *L'art interactif. Histoires racontées. Cildo Meireles.*

Cildo Meireles, ao relatar seu trabalho nos anos de 1970 a 1975, em entrevista a Nuria Enguita (1994)¹ diz: “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”. Se entendemos a linguagem como um conjunto de signos intersubjetivos que possibilitam a comunicação, ressaltamos nessa poética o seu próprio processo de estruturação, construído de maneira peculiar ao elaborar códigos e trabalhar a palavra. Tal aspecto abre pistas para [re]velar a capacidade de expansão expressiva do objeto. Como se a composição da obra pudesse exprimir ideias ou sentimentos, utilizando de suas próprias marcas ou sinais para remeter aos sistemas de símbolos. Contudo, faz-se necessário um contexto para produzir o fenômeno estético - ou seja, a imagem. Nesse sentido o artista se diz mais interessado na elegância formal do

conceito do que na sua manifestação física. Percebe-se uma preocupação em explorar o impacto do sensorial frente à obra, e ao atribuir “elegância formal” ao conceito, introduzimos uma questão: seria o sensorial ou é o conceitual o que predomina? Se ambos, como o artista faz essa relação?

Para pensar sobre essa relação entre o conceitual e o sensorial, recorreremos à fala e aos escritos do artista, cientes de que seu processo plástico se desenvolve em uma dialética incessante entre a prática artística e o pensamento teórico. Partindo desse pressuposto, e respaldados pela natureza heterogênea da arte contemporânea, e ainda na afirmativa “a oralidade é o suporte ideal para o trabalho de arte”, buscamos nas sessões: “Memórias”, “Entrevistas”, “Seleção do artista” e “Textos do artista”, dos livros e catálogos, dados que permitissem investigar vínculos entre o conceitual e o sensorial em Cildo Meireles.

Daí, nos deparamos com a repetida presença de histórias narradas por Meireles, quando interrogado acerca de suas obras/conceitos por críticos e/ou entrevistadores. Teriam essas histórias um alinhavo com as obras? Na introdução da publicação do livro *Cildo Meireles*, Carmen Maia levanta uma pista para refletir sobre a presença das histórias no processo de Meireles. Ela escreve: “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 [...]” (Meireles, 2009a, p. 13).

Já foi dito que a tradição oral “não é uma lenda, nem um mito, fábula ou conto. É uma informação, um dado, um elemento indispensável para que se possa sentir o conjunto mental de um julgamento antigo [...]”. E esse conjunto inclui os contos, as danças, os mitos, as fábulas, etc., e são independentes de uma localização no espaço, “vivem numa região, emigram, viajam, presentes e ondulantes na imaginação coletiva” (Cascudo, 1984, p. 51). Daí poder aproximar as histórias à tradição oral, em que a antiguidade, a persistência, o anonimato e a oralidade marcam presença.

É preciso, então, pontuar que na extensão de “histórias” que Cildo Meireles conta e repete, em seus textos e entrevistas, lidamos com aquelas que acompanham a construção de uma determinada obra, ou seguindo a própria

expressão do artista, articulam a “biografia da obra”. Contudo, para fazer esse recorte tem que se considerar também que existem várias histórias que dizem respeito à própria experiência vivida do artista, ou ainda definem e explicam um conceito com o qual o mesmo artista trabalha. Sob esse ângulo, mesmo não sendo possível traçar uma constante, as histórias acompanham uma “biografia” da obra, e elas apresentam narrativas diferentes incluindo desde literatura e experiências vividas até fatos históricos e sociais. Como em toda história, a cada vez que é relatada, alguns detalhes são revelados enquanto outros são omitidos. De todo modo, mesmo sofrendo pequenas alterações, as narrativas não perdem a ideia original. Portanto, cabe ainda indagar em que medida essas histórias constituem um suporte para a obra e ainda, quais informações estão ali circulando.

histórias (des)locadas

A obra *Tiradentes totem – monumento ao preso político* (1970),² é referencial como obra/ação no contexto da arte brasileira, apontando um “[...] modelo de radicalismo, rejeição de um mundo pela raiz e forma quase insuportável – justamente – de negatividade” (Freitas, 2007, p. 221). O trabalho de Cildo Meireles toca tanto na sutil manipulação da palavra “herói” quanto na radical e violenta aniquilação da existência.

Com *Tiradentes...* eu estava interessado na metáfora e no deslocamento do tema. Queria usar o tema, vida e morte, como a matéria-prima do trabalho. O deslocamento é o que importa na história da arte. [...] Como objeto formal, evoca memórias de autoimolação, ou de vítimas de explosões ou de bombardeios de Napalm. Havia toda a imagística da guerra na época, e eu queria fazer uma referência a isso, de modo que despertasse atenção. (Herkenhoff; Mosquera; Cameron, 1999, p.15)

Tiradentes... remete-nos a um discurso político que atravessa o tempo, e não se resume a um discurso político-partidário. Ela foi realizada uma única vez, e dessa obra tem-se registros fotográficos que jogam luz de sua ação na exposição coletiva “Do Corpo à Terra”, organizada por Frederico Moraes, em abril de 1970, em Belo Horizonte. Comemorava-se a Semana da Inconfidência e inaugurava-se o Palácio das Artes. Nos fundos do pavilhão de exposições, parte externa do Palácio das Artes, a montagem do cenário foi feita em torno de um amontoado de britas e composta por: uma estaca de madeira de 2,5 m de altura cravada ao centro de um tecido branco, com um termômetro clínico no topo da estaca, e dez galinhas vivas

amarradas (à estaca), sobre as quais derramou-se gasolina, encharcando-as para então atear fogo.

Dessa maneira, o público assistia, de dentro e através de uma grande parede de vidro, ao acontecimento que se desenrolava fora. [...] Com um ritual de explícita violência totêmica, Cildo devolve, sem dúvida e com repulsa, toda a coação gratuita da época, inclusive o cinismo implícito no próprio resgate patriótico desta figura. (Meireles, 2009a, p. 26).

Tiradentes... não deixa de ser um trabalho construído a partir do horror, pois explode a imagem heroica erguida pelos militares, mostrando tanto a fragilidade do preso político como da memória. Em entrevista a Gerardo Mosquera, Cildo Meireles fala:

A figura de Tiradentes estava sendo usada pelo regime militar de maneira muito cínica. Ele representava a antítese do que defendiam os militares. [...] Claro, a hipocrisia dessas manobras simbólicas era evidente, e eu decidi fazer um trabalho sobre isso. (Herkenhoff; Mosquera; Cameron, 1999, p.15)

A obra faz referência direta ao mártir da Inconfidência do Brasil, que foi enforcado, decapitado e esquartejado por ter assumido a responsabilidade de uma conspiração. E segundo o artista:

Expressava minhas crenças e respondia, também, às exigências do trabalho de arte que tentava produzir. Havia aspectos formais e conceituais, intimamente ligados à questão do objeto de arte, que nada tinham a ver com o discurso político. (Herkenhoff; Mosquera; Cameron, 1999, p.15)

Esses seriam os dados em torno desse trabalho, que se constituiu a partir de um contexto histórico e da parca memória do país. Vale lembrar que o herói do movimento anticolonialista de 1789 só reaparece na arte brasileira após a queda do Império, em 1889, depois da proclamação da República, quando o artista Pedro Américo faz sua tela *Tiradentes* (1893). Contudo, argumenta Herkenhoff, “[...] para o artista, não se tratava de dar voz ao passado, mas de gerar uma imagem de liberdade ao associar a complexa figura de Tiradentes à política do período da ditadura”. (Herkenhoff; Mosquera; Cameron, 1999, p. 62).

A obra/ação é marcante pela postura crítica do artista, por extremar a questão do transbordamento da arte para além de seus espaços tradicionais e exacerbar em sua fisicalidade efêmera a solicitação de registros na memória. Assim, executada fora do museu, o tecido branco estendido no chão demarcou um espaço para a obra/ação, remetendo tanto à ideia de pedestal quanto à de altar de sacrifício,

criando um breve intervalo entre criação e destruição, vida e morte. Freitas (2007) levanta a hipótese de o público presente não ter conhecimento do nome da obra ou mesmo das motivações políticas do artista. No entanto, ao considerar uma conjuntura opressiva dos anos de 1970, tanto nacional quanto internacional, Cildo Meireles estaria realmente apostando também nesse caminho violento.

No intervalo de dez anos, a obra/ação recebeu críticas,³ tanto por ser considerada “um gesto gratuito e perverso” quanto por “adquirir a feição de luta pela vida de todo um povo”. Segundo Freitas, “logo se veiculou nacionalmente a interpretação segundo a qual havia uma associação efetiva entre a violência da obra de Cildo e a violência do mundo, ou melhor, do nosso mundo – da nossa história recente” (2007, p. 239). No contexto das artes e de acordo com o crítico Frederico Moraes, a obra de arte nos anos de 1970 já estava “[...] 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 [...]” (1970, p. 45).

Na realização dessa obra, supomos uma fusão de eventos, possíveis a partir de uma ação efêmera. Em um primeiro momento o artista acionou “uma atroz representação privada quando se pôs ele mesmo como a fonte do mal” e num segundo momento quando “havia ainda ali um componente dialógico implícito, de vontade de comunicação e busca de empatia.” (Freitas, 2007, p. 239-240). É fato que o artista dialoga com as narrativas contraditórias de cada época associadas à imagem de Tiradentes - tanto positiva de um defensor da independência quanto negativa de pregador republicano,⁴ que se repetem a partir da manipulação do seu heroísmo e posição política -, [re]vela o antagonismo da tradição contada. Na obra/ação é devolvido ao personagem um corpo (que pelo esquarteramento teria sido lançado na obscuridade política) e deslocando para o presente da narrativa, incluindo aí os espectadores, bem como o próprio sistema das artes, na função de protagonistas da obra/ação, e o artista como o algoz, repetindo uma realidade do mundo. E, sem sair ileso dessa experiência, Cildo Meireles diz em entrevista: “Claro que jamais repetiria um trabalho como *Tiradentes*... Ainda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica. Mas em 1970 senti que aquilo tinha de ser feito”. (Herkenhoff; Mosquera; Cameron, 1999, p.15)

[trans]bordamento pela oralidade

Considerando a hipótese levantada por Artur Freitas (2007) de que o público presente desconhecia as motivações da intervenção *Tiradentes...*, constatamos sua intensidade: a força da obra se manifesta mesmo sem o conhecimento prévio dos motivos que levaram o artista a concretizá-la. Cildo Meireles conta com o discurso oral do público frente à obra, que se faz pela criação verbal cotidiana a partir do evento de onde ecoa e transborda como suporte artístico, passando a deslocar e expandir sua narrativa no tempo. O artista diz:

[...] 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 (Meireles, 2009b, p. 13).

Faz parte da vida cotidiana o uso da comunicação verbal 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, enquanto um instrumento de comunicação, não dá conta da distância entre o que ou como se quer dizer, mas garante um eco do impacto inicial.

No conjunto da ação, o fenômeno sensorial faz vibrar ruídos internos em um indivíduo ou em uma população. Assim, a participação do espectador se faz pelo seu envolvimento intersubjetivo para que a obra aconteça, haja vista o modo como Meireles se apropria de ocasiões da vida, envolvendo situações de cunho social, histórico, político e psicológico. Na sua investigação de possibilidades poéticas, essas histórias parecem indicar aquilo que escapa à intervenção da obra, quando faz emergir uma rede de acontecimentos, para além do circuito de arte, gerando transbordamento para outros espaços.

Ronaldo Brito, em *Frequência Imodulada*, enfatiza a “inserção” como uma ideia fixada pela oralidade, produzindo um contato indiferenciado com o espectador, pela linguagem oral. Reforça essa ideia a partir de *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) ⁵:

A "inserção" é um não-objeto na medida em que aspira à menor fisicalidade possível: a oralidade. Pulsão oral, anseio de desmanchar-se na palavra, no murmúrio, tentativa de comunicação incessante. Ao invés de ocupar o espaço, fixar-se no domínio do olho, objeto de leitura, a "inserção" se oferece à sucção, a um contato indiferenciado. (Meireles, 1981, p. 8).

O projeto *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), que inclui o *Projeto Coca-Cola* (1970) e posteriormente o *Projeto cédula* (1975), apropria-se de objetos (garrafa e cédula) e utiliza-os no próprio circuito industrial. Para o artista “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.” (Meireles, 1981, p.24). Grosso modo, 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, que não aparece quando a garrafa está vazia e sim cheia, quando a inscrição fica visível.

Na segunda parte de *Inserções...*, o *Projeto Cédula* interveio com frases carimbadas em cédulas que estavam em circulação. As frases se diversificaram: *Cuidado com o trombadão, Maluf não!; Diretas; Yankees go home!; Eleições diretas!; Quem matou Herzog?; Which is the place of the work of art?*. Todas essas frases citam situações ligadas a acontecimentos sociais, mas sem tomar partido fazem circular mensagens anônimas presentes no espaço popular. Impossível não lembrar das mensagens em garrafas que, lançadas ao mar, alcançavam longas distâncias, levadas pela correnteza, sinalizando presença humana.

A informação em circulação faz vibrar tensões entre verdade e poder, ao lançar uma pergunta direta e sem sujeito, tal como: *Quem matou Herzog?*. Para Meireles, a eficácia da interação entre a linguagem e a fala de sujeito anônimo independe do meio da arte, e nas suas palavras, “[...] essa eficácia não se funda mais na quantidade de ocorrências, mas no seu próprio enunciado: ela se cumpre ao enunciar-se, ao explicitar-se” (Herkenhoff; Mosquera; Cameron, 1999, p.109). A força dessa obra irrompe por fazer circular uma narrativa da própria obra, com referência vinculada à recente história social, política e econômica do Brasil. As opiniões críticas, impressas nas cédulas, impactam por tornar dizível expressões silenciadas, sem isentar o seu portador. Sobre esse tema Herkenhoff diz:

Durante a ditadura, Cildo Meireles toca no âmago do regime propondo carimbar em cédulas a indagação ‘Quem matou Herzog?’. 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. (2001, p. 14).

A ideia de “inserção” não ocupa um espaço físico, mas enquanto palavra falada circula no espaço imprecisamente. Mas importa não cair na armadilha de opor um sentido ao outro. “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” (Blanchot, 2001, p. 66). O impacto sensorial diante do trabalho nos leva à dialética do exterior e do interior – não no sentido binário, mas como uma cartografia indefinida de deslocamentos – que tentam dar conta da distância entre o ver e o sentir. Nesse pensamento diz Guy Brett:

[...] 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 mesmo em comparação com as impessoais e difusamente percebidas estruturas de economia e do Estado, nas quais vivem todos os cidadãos. (Brett, 2005, p. 189).

Como uma cartografia de terrenos psicossociais, ele explora a capacidade de criar a partir do que está na superfície das relações sociais, econômicas e políticas, atendo àquilo que entrelaça o ver e o falar. Reportamos, aqui, a uma complexa discussão entre o texto e o objeto de arte, que têm trajetórias distintas, mas podendo existir ponto de tangência entre eles. Assim, o trabalho parece tentar desencrespar o contato pontual entre essas duas instâncias. Nesse caso, a obra pode ser pensada como um dispositivo em que e nas palavras de Deleuze:

Os dispositivos têm por componentes linhas de visibilidade, de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de brecha, de fissura, de fratura, que se entrecruzam e se misturam, acabando umas por dar noutras, ou suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento. (1996, p. 89).

Nesse âmbito, reconhecendo a incompatibilidade entre texto e objeto de arte, Deleuze, em seu livro *Foucault*, afirma: “É porque o enunciado tem primado que o visível lhe opõe sua forma própria, que se deixará determinar sem se deixar reduzir” (1988, p. 59). O visível não se reduz, porque tem suas próprias leis e uma autonomia, fato que o coloca em relação à dominância do enunciado.

Segundo Deleuze, as formações históricas funcionam como camadas sobrepostas que dão profundidade a uma imagem, os estratos “[...] são feitos 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 conteúdos e expressões [...]” (1988, p. 57). No entanto, “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” (1988, p. 68). Nesse sentido, tem-se ativo um conjunto de variáveis disponíveis à percepção, aberta aos sentidos das coisas e das palavras de cada época, sendo produtora e produzida por esse conjunto.

Cildo Meireles afirma que sua pesquisa se ocupa do amplo e vago espaço da vida humana, gira em torno das várias manifestações do espaço e abrange temáticas de âmbito psicológico, social, político, físico e histórico. Ao abranger a vida humana como matéria-prima, podemos considerar as histórias como elemento narrativo que deixa entrever um suporte para a obra de arte. Na medida em que antecedem e articulam a ideia da obra de arte, marcam também sua natureza discursiva. Diante da força desse discurso verbal em torno da obra, a oralidade colabora com a inserção da obra de arte.

Aqui, nos aproximamos da noção de colaboração, entendida como uma estratégia de ação incluindo o Outro no deslocamento da obra. Com frequência são práticas entre artistas, mas nossa intenção diz respeito aos projetos onde o artista tem a oralidade como uma forma de acionar o Outro que é solicitado no processo colaborativo. Ou seja, interessa aquilo que está no limite do dizível. Nas obras citadas, a distinção política ou a comunidade não foram critérios para esse processo, mas observamos maneiras diferentes de envolvimento da oralidade. Em *Tiradentes...* (1970) tem-se a recriação de um ato violento, e como uma cartografia da violência, a ação pública e violenta destaca do emaranhado das linhas cartográficas o impacto da manipulação que toca no tênue limite entre arte e vida. Apesar de ter o artista como executor desse projeto – sua ação implica tanto este autor como também o público, em outras palavras, quando a vítima é associada diretamente à galinha, bicho indefeso e disponível à mesa para refeição, a ação envolve a todos de uma forma ou outra. Em *Inserções...* (1970), a multiplicação e circulação da informação no espaço público se constitui na criação de um circuito paralelo de mensagens críticas de um sistema social, se faz a partir de uma visibilidade que só ganha força perceptível na conjunção de elementos, denunciando um limite do que se pode dizer nos meios oficiais.

De maneira particular o artista passa da pura abstração a referências sociais precisas no processo da obra, singularidade que, segundo sua fala, “[...] 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” (Meireles, 2009b, 225). Meireles se diz ocupado em discutir tal questão quando comenta sobre uma outra obra:

[...] 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, [...]. (Meireles, 2008, p. 68)

No caso, na obra *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002)⁶ Meireles criou um pequeno circuito (indústria de picolés), no qual contratou pessoas para vender e fabricar picolés. Foi uma obra apresentada na XI Documenta de Kassel, em 2002, e segundo o artista ela vem de uma história que já estava na memória. A história, quando relatada, diz muito da obra, no entanto isso não a reduz. Ao contrário, ela contém tanto a experiência vivida em uma cidade de periferia no interior de um país como situações que atingem o resto do mundo, o debate sobre a escassez de água potável, se apropriando de um discurso verbal que permeia a vida humana. A história relatada por Cildo Meireles ocorreu em 1974, na rodoviária próximo à casa de sua avó, na periferia de Campinas, Goiás:

[...] 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”. 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.⁷

Para execução da obra, o artista coordenou a instalação de uma pequena fábrica de picolés em Kassel, na Alemanha, envolvendo a criação de uma logomarca (estampada nos uniformes, carrinhos e embalagens dos picolés), aquisição de equipamentos e insumos, o acordo das relações contratuais com os fornecedores e funcionários, bem como a produção e sua venda em diversos carrinhos. Os picolés tinham diferentes formatos (achatado, cilíndrico e cúbico) e eram identificados por cores: azul, cinza e verde. As cores estavam nas embalagens e nos palitos de plástico, mas os picolés eram feitos de água, incolor e sem sabor. Antes de ser consumido, lê-se no palito: “elemento desaparecendo” e após ser consumido lê-se

no mesmo palito: “elemento desaparecido”. A obra só acontece quando consumida, desaparece enquanto obra e reaparece como objeto, o palito. Ao consumir, o espectador está como testemunha de um processo. Assim como em *Tiradentes...*, a plateia testemunhou uma metáfora, contudo nesta última o processo se faz por meio da colaboração possivelmente indignada dos participantes.

Portanto, como na tradição oral, as histórias expandem-se aos territórios e não se prendem a regiões ou localidade, ampliando o campo de circulação sem se perderem. No caso de *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido*, que alude a uma discussão relativa à possível escassez da água, a intervenção do artista conduz aos seus trabalhos que se apropriam do desenrolar “[...] do cotidiano – de suas arenas psicológicas, políticas e sociais em que Meireles articula ressignificações pela via utópica de ir além da metáfora para trabalhar com a própria vida, não como tema, mas como matéria artística”.⁸ Sem dúvida o trabalho de Meireles problematiza a dualidade arte-política e adensa a multiplicidade de diversos tipos de práticas artísticas inseridas no domínio público, uma questão recorrente na produção do campo artístico na contemporaneidade. Essas práticas diferenciadas de arte, quanto em projetos de arte efêmera como é o caso de *Elemento Desaparecendo/Desaparecido*, que solicitam o campo alargado das colaborações com os públicos de arte, fluem ao destaque, são problematizadas. Na fala de Moacir dos Anjos, o *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido*, para aqueles “[...] inclinados talvez a enquadrá-lo apenas como um manifesto político que alertava sobre a escassez crescente da água potável no mundo”, mesmo “sua inclusão em uma exposição de arte” poderia parecer estranha, pois o trabalho assume

[...] sua catalogação incerta, o título já reivindicava – no emprego conjunto do gerúndio e do passado do verbo desaparecer – seu caráter processual: destituído de uma temporalidade precisa, o trabalho só se constituía *durante* a extensão de tempo necessária para que o *circuito* que ele instaurava (produção, distribuição e consumo dos picolés) se completasse e, com a receita monetária assim gerada, se renovasse continuamente. (Anjos, 2004, p.74).

A circularidade do trabalho, bem como a inserção da obra no espaço público, tem a colaboração do artista feita a partir de um contrato prévio e sua execução em um circuito mercadológico menor que *Inserções...*, constituindo um envolvimento mais direto com o público e existindo um período específico de realização de acordo com a duração da exposição.

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” (Meireles, 2009b, p. 8-9). Sabemos também que a produção escrita é um suporte que articula indicadores que se inferem da obra. Nesse nível a potência dos escritos se constitui um prolongamento de sua prática artística, como dois planos não hierárquicos e sem demarcação de espaço. E sabemos 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” (Meireles, 2009b, p. 12).

Nesse eixo, nos reportamos ao conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, uma narrativa recorrente na fala do artista que, em nossa observação, reforça uma ideia presente em *Elemento Desaparecendo/ Elemento Desaparecido*, aquilo que é “justamente verificar a velocidade, uma coisa que você está testemunhando enquanto acontece”. No conto, o filho narrador-personagem descreve o que presenciou da trajetória do pai, que se lançou a lugar algum. Ele diz:

[...] nosso pai se desaparecia para a outra banda, aproava a canoa no brejão, de léguas, que há, por entre juncos e mato, e só ele conhecesse, a palmas, a escuridão, daquele. 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, para dela não saltar, nunca mais. (Rosa, 1994, p. 409).

Outra história com traços semelhantes ao conto é relatada por Cildo Meireles para responder sobre a contribuição de um artista, e diz de uma experiência vivida na infância, na casa de sua avó (em Campinas, GO).⁹ Em uma das versões desse relato, Frederico Morais descreve:

[...] Ele (o andarilho) já havia partido. Mas surpreso encontrou, ao lado do que restara de uma pequena fogueira, uma miniatura de casa, construída com gravetos. “Uma casa perfeita” – conta – “com janelas e portas que se abriam. Naquele momento, eu percebi que todos temos possibilidade de fazer coisas e deixá-las para os outros. Esta descoberta foi decisiva para o caminho que iria seguir em minha vida”. O caminho da arte. (Meireles, 2008, p. 34-35).

No contexto do filme-documentário *Cildo Meireles* (2009) e na sequência da mesma narrativa citada, o artista refere-se ao ano de 1969, quando o homem foi à Lua, e ressalta seu interesse pelo papel do astronauta Michael Collins, que orbitou entre a Lua e a humanidade. Cildo Meireles comenta uma 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”. O artista liga essa fala do astronauta à história da casa. Percebemos, nessas histórias, aquele aspecto ressaltado pelo artista, aquele que testemunha um acontecimento. O fato de se fazer algo e deixá-lo para trás, enfatiza a coisa feita tornando-a tão ou mais relevante do que aquele que a fez.

Na leitura de Deleuze, a noção de acontecimento é intensificada pelos seus efeitos, destacando certa temporalidade de uma sequência de instantes. Está entre o instante que ocorreu e aquele que está por advir. Ou seja, todos os movimentos guardam algo de visível e de invisível, de dizível e de indizível. Assim, nas palavras de Deleuze, o acontecimento não pode

[...] se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a ‘pessoa’: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida [...]). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. (Deleuze, 1992, p. 123).

Interessa fazer aparecer as mudanças presentes, e para tanto as histórias não podem estar petrificadas no passado ou no presente, mas contidas de um grau de plasticidade que incorporem um intervalo entre o gerúndio (desaparecendo) e o passado (desaparecido). Percebe-se então que, Michael Collins permanecendo na espaçonave, contribuiu essencialmente para que fosse possível o homem chegar à Lua; que o andarilho deixando a “casa perfeita” para trás, pode seguir seu caminho; como, também, o picolé derretendo (*Elemento Desaparecendo/ Elemento Desaparecido*) joga luz sobre o problema da escassez da água. Assim, tanto o astronauta como o personagem do conto de Guimarães Rosa, como também a água desaparecendo materializam o espaço de transição (espaçonave, canoa, picolé); e apontam um “modo intensivo” tanto no eixo da investigação entre o emprego de narrativas e o jogo conceitual, como em dialogar com este eixo e articular a arte (em Cildo Meireles) num processo que a ressignifica, intensificando sua imbricação com o cotidiano, com a cultura e com a política. Desse modo, Meireles “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”.¹⁰

Enfim, Cildo Meireles reelabora a apropriação de objetos e materiais da vida diária, incorporando ao seu trabalho a noção de circuito artístico, ou seja, um circuito

no transitivo, num tempo alargado pela obra que ressalta a existência de circuitos alternativos e paralelos pelos quais a arte pode circular. Se a narrativa funciona enquanto uma colaboração social, 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.

NOTAS

¹ A Entrevista concedida a Nuria Enguita, *Lugares de divagación*, foi primeiramente publicada no catálogo Cildo Meireles, editado pelo IVAM Centre del Carme, *Valencia*, em 1995. Foi posteriormente publicada no catálogo *Cildo Meireles* (1999), pela Cosac Naify e na coleção Encontros *Cildo Meireles* (2009), pela Azougue editorial.

² Imagens de *Tiradentes totem – monumento ao preso político* (1970) encontram-se disponíveis nos catálogos: *Cildo Meireles, geografia do Brasil* (2001, p 64-65) e *Cildo Meireles* (1981, p 18-19).

³ As críticas de Francisco Bittencourt são “A geração tranca-ruas”, de 09 de maio de 1970, pelo Jornal do Brasil e depois “Prazeres solitários e perversos: exposição ou mistificação”, em 28 de abril de 1979, pela Tribuna da Imprensa, ambas publicações no Rio de Janeiro. Dados informados a partir da pesquisa de Artur Freitas, 2007.

⁴ Nota de rodapé 456 da tese de Artur Freitas “Contra arte vanguarda conceitualismo e arte de guerrilha 1969-1973” (p. 223, 2007).

⁵ As imagens de *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) encontram-se disponíveis nos catálogos: *Cildo Meireles, geografia do Brasil* (2001, p 56-59) e *Cildo Meireles* (1981, p.22-27).

⁶ As imagens de *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002) encontram-se disponíveis no artigo de Moacir dos Anjos, *Cildo Meireles: A indústria e a poesia*, (2004) e no site da Galeria Inox (RJ): http://galeriainox.com/?attachment_id=323. Acesso em: 31 de mai. de 13.

⁷ Entrevista concedida à Thais Rivitti, realizada em agosto de 2006 (RIVITTI, 2007, p. 82).

⁸ Desenvolvemos essa questão in: GRANDO, Angela. “Novas Iconografias: “entre valor de uso e valor de troca”, *Arte americano e Independencia. Nuevas Iconografias*, Santiago do Chile: Museu Histórico Nacional, 2010, p.157.

⁹ O mesmo episódio é descrito, com outros detalhes, no documentário *Cildo* (2009), dirigido por Gustavo Rosa, e também em entrevista feita por Nuria Enguita, quando indagado sobre o início de sua formação e condições de trabalho.

¹⁰ Desenvolvemos esse assunto in: GRANDO, Angela. “Novas Iconografias: “entre valor de uso e valor de troca”, *Arte americano e Independencia. Nuevas Iconografias*, Santiago do Chile: Museu Histórico Nacional, 2010, p.156.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir. **Cildo Meireles: A indústria e a poesia**. In: FERREIRA, Glória; VENÂNCIO FILHO, Paulo. [orgs.]. **Arte & Ensaios** n. 11. Rio de Janeiro. UFRJ. 2004. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e11:moacir_dos_anjos.pdf. Acesso em: 31 de maio de 2013.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. [Trad.] Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

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

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

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1984.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. [Trad.] Claudia Sant' Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Conversações**. [Trad.] Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **O mistério de Ariana**. [Trad.] Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega. 1996.

FREITAS, Artur. **Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973**. (2007). 356f. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, para obtenção do Título de Doutor em Artes, Universidade Federal do Paraná. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obr a=153358. Acesso em: 31 de maio de 2013.

GRANDO, Angela. **Novas Iconografias: entre valor de uso e valor de troca**, in **Arte americano e Independencia. Nuevas Iconografias**, Santiago do Chile: Museu Histórico Nacional, 2010.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

HERKENHOFF, Paulo [Org.]. **Cildo Meireles, geografia do Brasil**. Rio de Janeiro: Artviva Produção cultural, 2001.

MEIRELES, Cildo. **Algum desenho (1963-2008)**. Texto de Frederico Moraes. Rio de Janeiro: CCBB, 2008.

_____. **Cildo Meireles**. Texto de Carmen Maia. Rio de Janeiro: Funarte, 2009a.

_____. **Cildo Meireles**. Organização Felipe Scovino. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. (Coleção Encontros)

_____. **Cildo Meireles**. Texto de Ronaldo Brito, Eudora Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

MORAIS, Frederico. **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra**. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, Ano 64, Vol. LXIV, n. 1, p. 45-59, jan./ fev. 1970.

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^a Dr^a 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 maio de 2013.

ROSA, João Guimarães. **A terceira margem do rio**. In: **Ficção completa**. Vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S. A., 1994.

VÍDEO

MEIRELES, Cildo. **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.).

Angela Grandó

Crítica de arte, pesquisadora e professora do Centro de Artes da UFES. Doutora e Mestre pela Université de Paris I – Sorbonne. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGA/UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes – LabArtes – UFES.

Janayna Araujo Costa Pinheiro

Mestranda em Artes – PPGA/UFES.