

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

ANDRÉIA ALVES DA MATA

**TORRES DE BABEL:
A ESPACIALIDADE E O PROVISÓRIO NA OBRA DE CILDO MEIRELES.**

Campo Grande – MS
Março-2010

ANDRÉIA ALVES DA MATA

**TORRES DE BABEL:
A ESPACIALIDADE E O PROVISÓRIO NA OBRA DE CILDO MEIRELES.**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do(a) Prof^(a) Dr^(a) Maria Adélia Menegazzo.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande – MS
Março-2010

ANDRÉIA ALVES DA MATA

**TORRES DE BABEL:
A ESPACIALIDADE E O PROVISÓRIO NA OBRA DE CILDO MEIRELES.**

APROVADA POR:

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

ELUIZA BORTOLOTTI GIZZI, DOUTORA (UFMS)

NEURIVALDO PEDROSO JUNIOR, DOUTOR (UNIGRAN)

Campo Grande, MS, 31 de MARÇO de 2010.

Para Agler e Aroldo
À Babel de Meireles, aos Jardins e ao Aleph de Borges

Agradecimentos

A Maria Adélia Menegazzo, por ter me acolhido, pela a oportunidade de convivência amigável, a orientação precisa, a prontidão e a segurança nos momentos de dúvidas.

A Edgar Cezar Nolasco, pelas disciplinas ministradas com dedicação e exigência.

A Eluiza Bortolotto Gizzi, pelas indicações e riqueza das informações.

A direção da Escola Municipal Wilson Taveira Rosalino, Alcides e Hesnney, pela compreensão e apoio, durante esses anos de dedicação a essa dissertação.

Aos meus familiares, principalmente minha mãe e meu pai, compreensivos durante a minha ausência.

A Cildo Meireles, pela produção consistente que permitiu o desenvolvimento desta pesquisa.

LISTA DE FIGURAS

Cap. 1

FIGURA 1 - <i>Cristo, o Salvador, na árvore da vida</i> . Séc XI.....	17
FIGURA 2 – Piero della Francesca, <i>Flagelação do Cristo</i>	18
FIGURA 3 – Cildo Meireles, <i>Desvio para o Vermelho</i> (Impregnação), 1967-1984.....	21
FIGURA 4 – Cildo Meireles, <i>Desvio para o vermelho</i> , 1967-1984.....	22
a) Entorno ; b) Desvio	
FIGURA 5 – a) Renoir, <i>Paisagem das proximidades de Menton</i> , 1883.....	25
b) Van Gogh, <i>Auto-Retrato</i> , 1888.	
c) Paul Cézanne, <i>Natureza morta com maçãs e vaso com primaveras</i> , 1890.	
d) Paul Gauguin, <i>la Orana Maria</i> , 1891	
FIGURA 6 – a) Paul Gauguin, <i>Apaixone-se, você ficará feliz</i> , 1901.....	26
b) Rodin, <i>As Portas do Inferno</i> (1880-1917).	
FIGURA 7 - a) Pablo Picasso, <i>Retrato de Ambroise Vollard</i> , 1909.....	27
b) Umberto Boccioni, <i>Formas Únicas da Continuidade no Espaço</i> ,1913	
c)Marcel Duchamp, <i>Nu Descendo uma escada nº 3</i> , 1916.	
FIGURA 8 – Cildo Meireles, <i>Babel</i> , 2001-2006.....	33
FIGURA 9: - a) Mutações geográficas, 1969. B) Condensado I – deserto, 1970.....	36
C) Condensado II – Mutações Geográficas: fronteira Rio/São Paulo, 1970	
D) Condensado III – Bombanel, 1970	
FIGURA 10 : a) Arte Física: Cordões/30 KM de linha estendidos, 1969.....	37
b) Arte Física: Caixas de Brasília / Clareira.	

Cap. 2

FIGURA 11: Max Bill, <i>Unidade Tripartida</i> , 1948-1949.....	41
FIGURA 12: Lygia Clark, a) e b) <i>Bicho</i> , 1961; c) <i>Bicho de Bolso</i> , 1966.....	47
FIGURA 13: Hélio Oiticica, <i>Bólides</i> , 1963/1967.....	48
FIGURA 14: Hélio Oiticica, <i>Parangolé</i> , 1967.....	49
FIGURA 15: Hélio Oiticica, <i>Tropicália</i> , 1967.....	53
FIGURA 16: <i>Tiradentes: totem-monumento ao preso político</i> ,1970.....	59
FIGURA 17: <i>Espaços Virtuais: Cantos</i> , 1967-1968.....	62

Cap. 3

FIGURA 18: Fotos pessoais de Cildo Meireles.....	66
FIGURA 19 : a) <i>Sem título</i> , 1965; b) <i>Cruzamentos</i> , 1968.....	67
FIGURA 20: <i>Cruzeiro do Sul</i> (1974-1978).....	70
FIGURA 21 : a) <i>Mebs-Caraxia</i> (1970-1971).....	72
b) <i>Sal sem carne</i> (1975)	
FIGURA 22: <i>Sal sem carne</i> (1975), capa e contracapa do disco.....	73
FIGURA 23: <i>Olvido</i> (1987-1989).....	74
FIGURA 24: <i>Missão/Missões</i> (como construir catedrais) - (1987-1989).....	75
FIGURA 25: Detalhes da obra <i>Missão/Missões</i>	76

FIGURA 26 : a) Árvore do Dinheiro (1969).; b) Zero Centavo(1974-1978).....	77
FIGURA 27: a) Zero Cruzeiro - 1974/78 ; Zero Dollar – 1978/1984.....	77
FIGURA 28: Inserções em circuito ideológicos: projeto cédula ,1970).....	79
FIGURA 29: Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola,1970.....	81
FIGURA 30: Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola,1970.....	82
FIGURA 31 : Malhas da Liberdade, 1977.....	84
FIGURA 32: Cildo Meireles ,Através, 1989.....	86
FIGURA 33: Cildo Meireles, Glove Trotter, 1991.....	88
FIGURA 34: Cildo Meireles, Babel, 2001-2006.....	89
FIGURA 35: Cildo Meireles, Marulho, 1997.....	89
FIGURA 36: Cildo Meireles,Marulho (1991-1997).....	90
FIGURA 37: Cildo Meireles, Babel (2001-2006).....	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1º CAPÍTULO	
O ESPAÇO EM QUESTÃO	
1. Concepções de espaço.....	16
2. A contemporaneidade e os novos modos de vivenciar o espaço.....	31
2º CAPÍTULO	
A TRADIÇÃO CONSTRUTIVISTA DA ARTE BRASILEIRA PÓS-70	
1. O experimentalismo brasileiro: concretismo e neo-concretismo.....	41
2. Tropicalismo e nova objetividade.....	53
3º CAPÍTULO	
TORRES DE BABEL	
1. Cildo Meireles artista do espaço.....	66
2. Uma poética do provisório.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	101

RESUMO

Privilegiando a Espacialidade e o Provisório, a arte contemporânea apresenta e/ou representa tal condição por meio de suas temáticas ou por sua estrutura física e cognitiva. Sensível ao nosso tempo, a obra do artista brasileiro Cildo Meireles está inscrita nesta perspectiva, considerando a provisoriedade e a espacialidade como constantes poéticas. O objetivo desta pesquisa é mostrar essa tendência na produção artística de Meireles, por meio da análise de algumas de suas obras e de pesquisa bibliográfica. Através de alguns estudos dos teóricos Fredric Jameson, David Harvey, Jean Baudrillard e Gilles Lipovetsky vê-se que a valorização da Espacialidade e do Provisório está relacionada às novas maneiras de experimentar e agir no mundo e que atingem as obras de artes contemporâneas.

Palavras-chave: Arte contemporânea, Espaço, Provisoriedade.

ABSTRACT

Privileging Spatiality and Temporary, contemporary art displays and/or represents such a condition through its themes or its physical and cognitive structure. Sensitive to our time, the work of Brazilian artist Cildo Meireles is entered in this perspective, considering the temporality and spatiality as constant poetic. The main aim of this research is to show the trend in the artistic production of Meireles, through the analysis of some of his works and bibliographical research. Through theoretical studies of Fredric Jameson, David Harvey, Jean Baudrillard and Gilles Lipovetsky we can see that the enhancement of the Spatiality and Temporary is related to new ways of experiencing and acting in the world and they reach the works of contemporary art.

Keywords: Contemporary art, Space, temporality.

INTRODUÇÃO

As interpretações sobre o conceito de tempo e espaço podem variar de acordo com o contexto cultural, porém, todas têm em comum referências a algumas experiências físicas ou psicológicas. Elas conduzem ao aprendizado de noções básicas sobre o espaço, como descobrir a diferença entre o que é pequeno ou grande, próximo ou distante, redondo ou quadrado; ou sobre o tempo, como o que é rápido ou demorado, o que é passado ou o que será futuro. Esses conhecimentos são importantes tanto para a formação do senso de identidade de cada um, como para a conscientização sobre o processo natural de desenvolvimento do ser humano. Gérard Genette indica que as metáforas espaciais, por serem úteis para se falar dos mais variados temas, podem constituir “um discurso de alcance quase universal”¹.

Tal como a noção de tempo, a de espaço também nos é familiar, pois tempo e espaço são categorias básicas da existência humana, porém, quando refletimos mais a fundo sobre elas, e entramos em contato com tantas teorias que dão relevância a esse tema, nos deparamos com um campo bastante amplo e complexo, formado por diversos estudos.

Esses estudos podem articular diversas áreas do conhecimento, tais como: Geografia, Arte, Arquitetura, Física, Literatura, Filosofia e Semiótica, o que torna evidente a tendência transdisciplinar do conceito de espaço. Se por um lado essa tendência propicia “uma abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora”, por outro, traz “uma série de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito assume funções bastante diversas em cada contexto teórico específico”².

O contexto que nos dispomos investigar é o da espacialidade dentro do campo das artes visuais e, neste aspecto, vemos que as primeiras décadas do século XX, que foram revolucionárias para as artes, pois o modernismo impôs um rompimento com tudo o que era considerado tradicional. Os impressionistas, por

¹ GENETTE, 1972, p.101.

² BRANDÃO, 2007, p.207.

exemplo, através de suas pinceladas transformaram o espaço tradicional da pintura e alteraram o seu enquadramento, bem como exploraram a fragmentação da cor e da luz; o cubismo, que em princípio recebeu influência de Cézanne, representou as figuras de maneira que podemos percebê-las de diversos ângulos e posições, simultaneamente. A partir dessa fragmentação dos objetos, podemos dizer que está consolidada uma mudança radical na estrutura espacial.

Contudo, é pertinente salientar que com a contemporaneidade, essa mudança estrutural do espaço não se restringe à arte, ou seja, com os acelerados processos de modernização urbana e das tecnologias de informação e comunicação, em seus fluxos, conexões e redes, se chega ao extremo do predomínio da fragmentação, da falta de profundidade, da instabilidade, da provisoriedade, da descontinuidade e do descentramento em diversos aspectos da vida humana.

O nosso objetivo aqui é mostrar que há uma forte tendência de valorização da espacialidade e da provisoriedade na poética do artista plástico brasileiro Cildo Meireles. E isso é feito por meio de análises das produções desse artista, bem como de seus depoimentos, divulgados em entrevistas e catálogos de suas exposições. A hipótese é que a existência desta forte tendência de valorização da espacialidade e da provisoriedade está relacionada às novas maneiras de vivenciarmos o tempo e o espaço e que, portanto, atinge as obras de artes contemporâneas, e a obra de Cildo Meireles.

Pelas características e limitações de nossa pesquisa não realizamos um inventário de todas as obras de Cildo Meireles, trabalhamos sobre um recorte muito específico, porém, contemplando momentos diversos e relevantes desde o início da trajetória deste artista. As obras selecionadas são de diferentes períodos, que vão desde 1967-1968 como em *Espaços Virtuais: Cantos*, até obras como *Babel*, de 2001-2006, todas elas tendo em comum uma maior evidência da valorização da espacialidade e da provisoriedade.

Sem intenção de buscar um conceito que seja unívoco e consensual para a espacialidade, no primeiro capítulo, “O Espaço em Questão”, buscamos transcorrer sobre algumas concepções de espaço. O que enfatizamos é o fato de

que essas concepções dependem dos aparatos tecnológicos, culturais e sociais de cada período e lugar, ou seja, o modo como as diferentes áreas da arte e das ciências elaboram e interpretam essas concepções variam muito de época para época. Ressaltamos também a possibilidade de se traçar um paralelo entre o pensamento científico e a história da arte no que tange ao conceito de espaço.

Na segunda parte do primeiro capítulo, nos propomos a questionar e indagar até que ponto os velozes avanços tecnológicos nos meios de informação, comunicação e transporte vêm interferindo e atuam em nosso modo de vivenciar o tempo e o espaço. Temos como norteadores os estudos de teóricos como Fredric Jameson e David Harvey, que atribuem as mudanças nas práticas culturais às novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço e também supõem que haja uma relação entre a mudança do sentido de espacialidade e as condições do capitalismo durante o século 20 e início do século 21.

Em “A tradição Construtivista da Arte Brasileira Pós-70” investigamos nas poéticas do *Concretismo*, *Neoconcretismo*, *Tropicália* e *Nova objetividade* as linhas mestras, os princípios gerais e os contextos que possivelmente serviram de base para a trajetória de Cildo Meireles, principalmente no que se refere à espacialidade e à provisoriidade.

Finalmente, “Torres de Babel” constitui uma reflexão sobre o entrecruzamento entre a biografia e as obras de Cildo Meireles, bem como sobre o empreendimento desse artista em discussões críticas sobre a ideia de espaço, tanto em sua dimensão física quanto na geopolítica (disputas políticas e territoriais). Notamos que muitas de suas obras apresentam conceitos de espacialidade bastante fluidos, portanto, mais complexos e adversos a delineamentos precisos e permanentes, havendo assim uma conexão entre a espacialidade e o provisório.

Lypovetsky e Baudrillard são os teóricos que contribuem com nossa pesquisa, pois supõem que a lógica econômica dissipou todo o ideal de permanência, prevalecendo desse modo o efêmero, ou seja, é a provisoriidade que governa a produção e o consumo de objetos, ou melhor, o efêmero se

expande a toda dimensão cultural e a toda produção social de signos, de valores e de relações.

CAPÍTULO 1
O ESPAÇO EM QUESTÃO



1. Concepções de espaço dinâmico na ciência, na arte moderna e na obra de Cildo Meireles.

[...] Com o espaço é preciso [...] que ele inscreva o movimento na total imobilidade, a unidade na multiplicidade infinita, o absoluto na relatividade pura, o futuro no presente eterno, a conversa dos signos no silêncio obstinado das coisas.

Jean-Paul Sartre, *A Busca do Absoluto*, 1948.

O que é espaço? Há um conceito que seja unívoco, permanente e consensual para este termo? Não há. Tal como os elementos materiais não são eternos os conceituais também não são. Porque para analisar e elaborar conceitos, dependemos de dados e esses dados podem variar de acordo com os aparatos tecnológicos que dispomos em cada período. Ou seja, nossas concepções de espaço variam de época para época. E em cada período as diferentes áreas da arte e das ciências elaboram e interpretam essas concepções dependendo, como foi dito, dos dados e aparatos a que dispõem.

Na obra *Crítica da Razão Pura* (1781) o filósofo alemão Emmanuel Kant (1724-1804) considera que o espaço não é um conceito empírico, derivado de experiências exteriores³. Ou seja, a representação do espaço já deve existir em princípio, sendo necessária, já que o espaço é um “*a priori*”, servindo de fundamento a todas as intuições externas. Assim, não podemos pensar em objetos sem o espaço, porém podemos conceber o espaço sem objetos. Kant avalia o espaço como condição da possibilidade dos fenômenos, e não como uma representação deles dependente⁴.

Em *As Palavras e as Coisas* (1966) o filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) antagoniza o tempo e o espaço “como paradigmas para analisar a passagem de uma idade clássica estática à modernidade dinâmica”⁵. Ele ainda considera que essa “mesma dicotomia, usada para o macrocosmo da história, [também] serve para analisar o microcosmo da linguagem”⁵.

³ KANT, 1980,p.41.

⁴ *Ibidem*,p.43-44

⁵ OTTE, 2007,p.237.

Parafrazeando Foucault, os códigos fundamentais, as teorias científicas e as interpretações filosóficas que se sobressaem numa cultura e período específicos, além de determinarem as ordens empíricas, com as quais cada pessoa terá que lidar, ainda procuram explicar os fundamentos da ordem⁶. “Diferente de Kant, Foucault não considera essa ordem como a forma com que o sujeito ‘ordena’ a matéria, mas como derivado da epistême”⁷.

É com base nessa ordem [...] que se construirão as teorias gerais da ordenação das coisas e as interpretações que esta requer. Assim entre o olhar já codificado e o conhecimento reflexivo, há uma região mediana que libera a ordem no seu ser mesmo: é aí que ela aparece, segundo as culturas e segundo as épocas, contínua e graduada ou fracionada e descontínua, ligada ao espaço ou constituída a cada instante pelo tempo [...]⁸.

Segundo Otte tempo e espaço não são exclusivamente “‘formas de intuição’ (Kant), fundamentais na percepção dos objetos, mas [...] as duas categorias possuem um valor diferenciado nas ‘epistêmes’ (Foucault) de cada época”⁹. A hipótese dele é de que “a temporalização do pensamento, que marca a passagem da ‘Idade clássica’ para a ‘moderna’, encontra em Walter Benjamin um dos seus mais expressivos adversários mediante a valorização do espaço”¹⁰.

A espacialização transcorre inclusive na própria forma da escrita de Benjamin que se posicionou contra, ao longo de suas produções, qualquer forma de idéia ou expressão linear. Segundo Otte “o espaço benjaminiano [...] não é simplesmente uma ‘forma de intuição’ metaforizada ou estetizada que serve apenas como ambiente externo para os acontecimentos”¹¹. E, ainda, ao comparar Foucault a Benjamin ele verifica que enquanto aquele “vê no estruturalismo de Saussure sinais de uma ‘volta ao espaço’”, as teses deste “e sua espacialização da história representam outro passo na mesma direção, sendo que Benjamin não

⁶ FOUCAULT, 1999, p. XVI.

⁷ OTTE, 2007, p. 237.

⁸ FOUCAULT, 1999, p. XVII.

⁹ OTTE, 2007, p. 230.

¹⁰ OTTE, 2007, p. 230.

¹¹ OTTE, 2007, p. 242.

sacrifica a história – ou a visão diacrônica – como aconteceu em alguns representantes do estruturalismo”¹².

As concepções teóricas sobre tempo e espaço estão intrinsecamente conectadas aos desenvolvimentos tecnológicos e às questões culturais de cada período e lugar. Daí a possibilidade de se fazer um paralelo entre o pensamento científico e a história da arte no que tange o conceito de espaço.

Na Idade Média, por exemplo, o tempo e o espaço eram vistos como algo de domínio sagrado e divino, por isso as representações espaciais nas artes eram simbólicas. Na arte da Idade Média, em geral, valorizava-se a forma plana e a representação do mundo de maneira bidimensional, predominando o não-naturalismo para retratar a não materialidade, ou seja, a espiritualidade (Fig.1). Contudo, é difícil elaborar um esquema espacial genérico, próprio e exclusivo para a arte medieval, visto que ela apresenta grandes variedades de estilos.

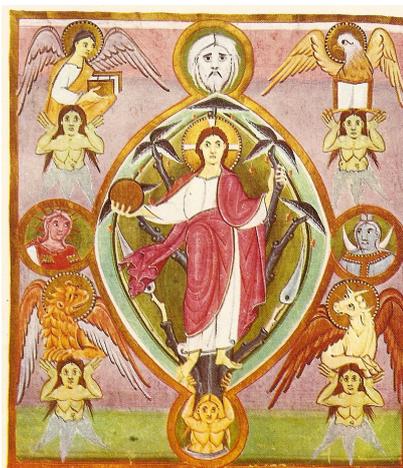


FIGURA 1 - *Cristo, o Salvador, na árvore da vida*. Séc XI. 31X 23 cm. Munique.
Fonte: O Mundo da Arte, 1979, p.30.

Os conceitos articulados pelo astrônomo e físico italiano Galileu Galilei (1564-1642) sobre espaço e tempo, relacionam-se com os da Perspectiva Linear.

¹² *Ibidem*, p.243.

Tanto as iniciativas científicas quanto as estéticas contribuíram para desenvolvimento da Perspectiva. Ela teve o seu auge no Renascimento e se impôs como uma nova abordagem tecnológica da imagem, na qual o espaço foi representado com a ilusão de profundidade tridimensional (Fig.2). Foi este esquema espacial que predominou na arte ocidental dos séculos XV ao XVIII. Assim, com a representação do mundo objetivo e tridimensional, o que prevaleceu neste período foi o naturalismo.



FIGURA 2 – Piero della Francesca, *Flagelação do Cristo*.(1450-1460)
Fonte: Wertheim, 2001, p.79.

Com o desenvolvimento da perspectiva linear, juntamente com a formalização de sua respectiva teoria da representação, artistas como Leonardo da Vinci, dentre outros, “encontraram uma maneira de dar sentido coerente à idéia de um vazio físico dotado de extensão”¹³. Com uma característica precursora, a perspectiva linear viria a ser muito importante “para a evolução do conceito moderno de espaço físico que conhecemos hoje”¹⁴, pois ela “se revelaria [...] importante na preparação do caminho para os cientistas do século XVII. Nesse sentido, a pintura iria fornecer um modelo que tanto Galileu quanto Descartes iriam emular”¹⁵.

¹³ *Idem*

¹⁴ *Ibidem*, p.78-79

¹⁵ *Ibidem*, p.81.

O Renascimento, através do desenvolvimento da perspectiva linear, idealizou “tanto para si como para estilos de época futuros, um esquema espacial genérico e duradouro”¹⁶. Com o recurso da perspectiva há uma integridade espacial, porque todas as figuras são representadas, como se observadas do mesmo ponto de vista, ocupando um espaço contínuo, que além do mais, “incorporava também o corpo do espectador em seu esquema espacial”¹⁷, reforçando o efeito de naturalismo.

Apesar de ser evidente que a arte moderna teve um forte posicionamento a respeito da contínua tradição do naturalismo, segundo Tassinari, ela “formou-se tanto a partir quanto contra o naturalismo de matriz renascentista que a precedeu”¹⁸.

Diferente da arte moderna é a existência de estilos de época bem definidos e sucessivos, o que “facilita a apreensão de um esquema espacial genérico para a arte de matriz renascentista”¹⁹. Já os múltiplos estilos artísticos modernos, se comparados a estilos de épocas, desenvolveram-se em pequenos grupos e muitos nem sequer foram sucessivos, pois foram vários os que ocorreram simultaneamente. Assim, “[n]ão há uma via de acesso evidente para a conceituação do espaço moderno”²⁰. Uma das causas da dificuldade para formular uma espacialidade genérica para a arte moderna pode ser a variedade com a qual cada movimento compõe as obras, tendo em comum só o fato de “lutar” para não representar a perspectiva.

A variedade de movimentos artísticos foi decisiva para a arte moderna. Concorrentes, importava menos a convergência entre eles do que as diferenças sobre o presente e o futuro de uma arte, ainda incerta, que posições antagônicas disputavam. Uma nova arte inventando-se, e sempre a inventar, só encontrava, quando encontrava, denominador comum na oposição a tradição²¹.

¹⁶ TASSINARI, 2001, p.18.

¹⁷ *Ibidem*, p.79.

¹⁸ TASSINARI, 2001, P.17

¹⁹ *Ibidem*, p.18

²⁰ TASSINARI,2001,p.18.

²¹ TASSINARI, 2001, p.18-19.

Na evolução das concepções sobre tempo e espaço nas ciências, verifica-se também a tendência opositiva à tradição. Os conceitos de Galilei que foram ampliados através dos estudos de Descartes e, posteriormente por Newton, consideravam o espaço e o tempo independentes e não sujeitos à mudanças, ou seja, absolutos. Essa concepção de um cosmo estático e absoluto, apesar de ter sido anteriormente questionada, foi somente na década de 1920, através dos estudos do astrônomo norte-americano Edwin Powel Hubble (1889-1953), dentre outros, que se consolidou esse questionamento, contribuindo assim com a descoberta de um cosmo dinâmico e, em consequência, uma concepção nova e dinâmica do próprio espaço. Para tanto, ele partiu dos estudos desenvolvidos em 1914, por Vesto Melvin Slipher (1875-1969), que descobriu o fenômeno *redshift* (desvio para o vermelho). O entendimento sobre esse evento nos interessa em especial, pelo fato de Cildo Meireles ter atribuído a uma de suas obras esse mesmo nome.

Para a Astronomia o “desvio para o vermelho” é uma alteração na forma como a frequência das ondas de luz é observada no espectroscópio²² em função da velocidade relativa entre a fonte emissora e o receptor observador. Assim, se um objeto se afasta do observador, o comprimento de luz que ele emite aumenta, dando uma aparência mais avermelhada à luz. “Slipher descobrira que os espectros de luz de algumas nebulosas eram consideravelmente mais vermelhos que a norma – o que o fez compreender que deveriam estar se afastando da Terra com grande velocidade”²³. O desvio é maior se a velocidade for maior. Hubble confirmou que o desvio ocorre devido à expansão do espaço em si, isto é, o comprimento de onda aumenta diretamente como resultado da expansão do espaço. Ou seja, através de seu gráfico, estabelecendo relação entre distâncias e desvios para o vermelho ele revelou que o universo está em constante expansão, com o distanciamento entre as galáxias. Essas constatações estão na base da substituição da consagrada noção de que o universo era estático e atemporal, pela noção de um universo dinâmico, que está ficando cada vez mais amplo²⁴.

²² Instrumento com que se observa o espectro de uma luz.

²³ WERTHEIM, 2001, p.120.

²⁴ WERTHEIM, 2001, p.121.



FIGURA 3 – Cildo Meireles, *Desvio para o Vermelho (Impregnação)*, 1967-1984.
Fonte: www.inhotim.org.br

A obra de arte *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), de Cildo Meireles é uma instalação monocromática vermelha (Fig. 3 e 4). Por essa cor ter forte peso simbólico, cria ambigüidades e amplas leituras²⁵. Foi representada como uma sucessão de três espaços (*Impregnação, Entorno e Desvio*).

Impregnação (Fig. 3) assemelha-se a uma sala comum, com as paredes brancas, mas com a peculiaridade de que todos os objetos, inclusive a mobília, são apresentados nas mais diferentes tonalidades de vermelho. Dan Cameron, ao analisar esse espaço, considera que “a observação prolongada leva invariavelmente à vertigem sugerindo a hipótese de que o impacto visual da cor está tão intimamente ligado à memórias primordiais da experiência humana como as percepções mnemônicas como tato e sabor”²⁶.

²⁵ O crítico Paulo Herkenhoff faz uma leitura dessa obra como alusão à ditadura militar, criada a partir de memórias pessoais do artista, relacionadas ao assassinato de um jornalista e os respectivos protestos dos quais utilizaram primeiramente sangue e depois tinta vermelha para escrever frases de protesto.

²⁶ CAMERON, [2000?], p.84.

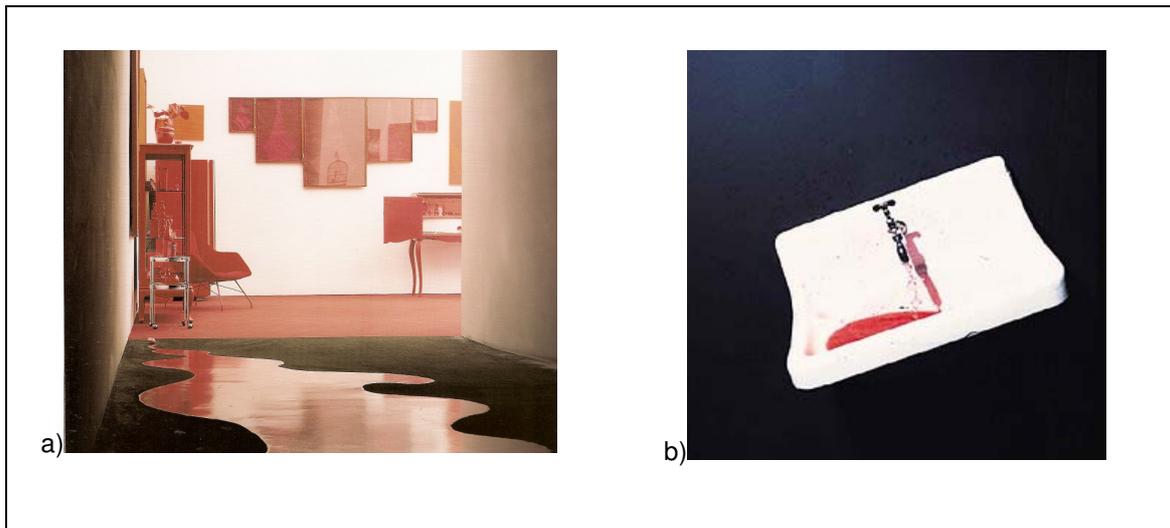


FIGURA 4 – Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho*, 1967-1984. a) Entorno ; b) Desvio
 Fonte: Herkenhoff et al, [2000?], p.88-89

Entorno (Fig.4a) surge da única saída no canto esquerdo da parede de trás de *Impregnação*; é um espaço com as paredes estreitas e escurecidas gradualmente pela iluminação. No chão há uma garrafinha entornada, da qual dá a impressão de verter um líquido vermelho em volume desproporcional ao tamanho da garrafa; o volume do líquido sugere que ele expandiu após sair da garrafa, e isso coopera para estruturação de um espaço com caráter expansivo e provisório nesta obra.

A terceira parte com o título **Desvio** (FIG.4b), trata-se de uma pia branca, que instalada num ângulo inclinado, contra uma parede de uma sala ampla e completamente escura, parece contrariar a lei da gravidade; da torneira da pia flui continuamente um líquido vermelho. Segundo Herkenhoff este perturbador, antinatural fluxo demonstra um mundo de cabeça para baixo, onde “o espaço de Cildo devorou a lógica visual”²⁷.

Ao analisar *Desvio*, Dan Cameron examina que “a inclinação da pia faz o líquido arrastar-se enfadonhamente no espaço antes que desapareça no ralo”. E aponta que “Esse recurso cinematográfico é – a não ser que consideremos o aquário,

²⁷ HERKENHOFF, [2000?], p.59.

o toca-discos, a imagem da tevê, o pássaro e o ventilador – o primeiro sinal de movimento dentro de *Desvio para o vermelho*²⁸.

Em entrevista a Priscila Arantes na Revista *Princípios*²⁹, Cildo Meireles diz que a sua ideia com essa obra foi “criar uma circularidade onde uma coisa fosse jogando para outra, uma fase jogasse para outra, mas não explicasse nada”. Nesse universo particular criado por Cildo Meireles a circularidade propõe uma condição dinâmica, e não estática, portanto, instável. Isso pode nos levar a crer que Cildo Meireles também joga com a expansão do espaço. Pois, se por um lado a idéia de circular pode remeter a voltar ao mesmo lugar, o ponto de partida, por outro, a idéia de que essa volta “não explicasse nada” tem uma carga infinita.

A partir desta ideia de **circularidade** objetivada por Meireles, podemos verificar que Cameron não considerou um elemento fundamental nessa obra, que são as pessoas participantes de sua fruição. Dessa forma, podemos concluir que Cildo Meireles consegue criar um tempo dramático projetado pelo movimento real, o qual os espectadores constroem ao percorrerem *O desvio para o vermelho*, ou seja, a instalação proporciona uma “teatralidade” com a criação de um espaço ambiental.

O uso de carpete, mobília, aparelhos elétricos, enfeites, livros, plantas, alimentos e etc, acentuam o sentido de continuidade entre o mundo do espectador e o ambiente da obra. Sobre esse mesmo aspecto Krauss utiliza como exemplo a obra *Conjunto de Dormitório*- 1963 de Claes Oldenburg, que também se organiza em ambientes ou quadros vivos e recorre à imagens extraídas do mundo não-esterilizado da cultura cotidiana, como mobiliários de “suítes”³⁰.

Retornando às concepções científicas, sabemos que foram as equações do físico alemão Albert Einstein (1879-1955) que deram sentido às descobertas de Hubble³¹. Einstein propôs que o tempo e o espaço não são absolutos e, desse modo, não são percebidos de maneira igual, por todas as pessoas em todos os lugares, ou seja, o tempo e o espaço são relativos. Assim, nas ciências,

²⁸ CAMERON, [2000?], p.90.

²⁹ http://www.vermelho.org.br/museu/principios/anteriores.asp?edicao=64&cod_not=175

³⁰ KRAUSS, 1998, p.273.

³¹ WERTHEIM, 2001,p.122.

principalmente na física, com a teoria da Relatividade e a Mecânica Quântica, alterou-se o que os cientistas compreendiam, até aquele momento, sobre o espaço, o tempo, a matéria e a energia.

Enquanto da trajetória de Aristóteles até Newton, o espaço desempenhava um papel secundário, a partir da visão científica moderna ele ganhou papel principal, uma vez que, de acordo com a teoria da relatividade, nenhum objeto físico pode ser sustentado sem a membrana espacial.

Como que trilhando um caminho análogo, privilegiando a espacialidade em sua expressão estética, as artes visuais modernas passaram por uma revolução tanto em suas temáticas, como em seus procedimentos técnicos. Um exemplo disso são as inovações na forma de compor as obras, o que pode ser observado desde o movimento impressionista.

Os procedimentos utilizados pelos impressionistas foram como a abertura de um caminho para novas experimentações com o espaço, para toda uma geração de artistas. Os artistas desse movimento não apresentavam, de forma bem definida, os diversos planos da composição, ou seja, o espaço da pintura havia deixado de ser tridimensional, como no Renascimento, e passou a ser bidimensional; os artistas passaram a pintar ao ar livre para captar as diferentes tonalidades dos objetos adquiridas em determinados momentos, e para compor as sombras não utilizavam mais o cinza e o preto, já consagrados, mas sim diversas cores luminosas.

Também a relação de cores escolhida pelos impressionistas foi a das complementares, que difere de outras relações, devido ao destaque da cromaticidade e do contraste das cores. As cores complementares podem ser usadas tanto para criar tensões espaciais como fusões espaciais. Isso dependerá dos intervalos, físicos ou cromáticos, utilizados. No caso do impressionismo, o que domina são as fusões espaciais. Com o uso equilibrado das cores complementares obtém-se a sensação visual de que elas se uniram e completaram-se, anulando, assim, as áreas de tensão (Fig 5a).

Com essa técnica, os impressionistas desenvolveram espaços intensamente fluidos. E isso se tornou um problema de ordem estrutural, pois não havia mais

estrutura interna que pudesse conter os movimentos nas composições, o que foi originado tanto pelos temas utilizados por eles, como, também, no ato de representar “fielmente um fenômeno natural, que não tem estrutura espacial – a atmosfera sendo difusa demais para permitir qualquer subdivisão ou delimitação espacial”³².

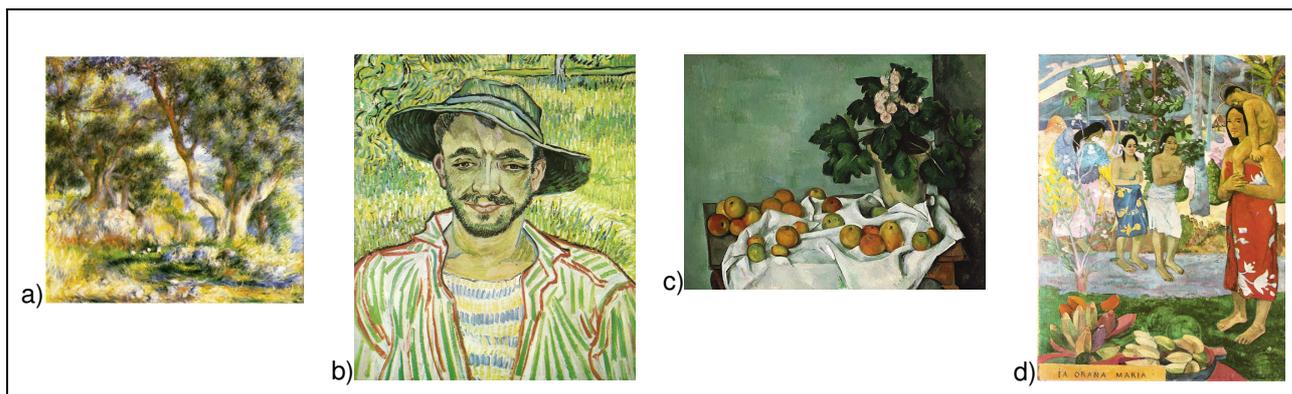


FIGURA 5 – a) Renoir, *Paisagem das proximidades de Menton*, 1883.

b) Van Gogh, *Auto-Retrato*, 1888.

c) Paul Cézanne, *Natureza morta com maçãs e vaso com primaveras*, 1890.

d) Paul Gauguin, *la Orana Maria*, 1891

Fonte: História Universal da Arte 3, 1966, p.162,171,175,173.

Essa problemática, insolúvel, aliada à natural inquietação no processo criativo, fez com que vários artistas buscassem novos caminhos para suas criações, articulando novas formas espaciais em suas obras, sem contudo, abandonar todas as descobertas impressionistas. Entre estes artistas estão Vicent Van Gogh (1853-1890), Paul Cézanne (1839-1906) e Paul Gauguin (1848-1903), (Fig 5 b,c,d).

Gauguin fragmenta violentamente os vários protagonistas dentro do conjunto narrativo do relevo intitulado *Apaixone-se, você ficará feliz*³³ (Fig.6a), nele observa-se a descontinuidade e a fragmentação com que os elementos se movimentam pela superfície, resultando na subversão da função lógica tradicional

³² OSTROWER, 1998, p. 10.

³³ Paul Gauguin: *Apaixone-se, você ficará feliz*, 1901. Relevo em madeira pintada, 71,5 cm x 73cm. Museum of Fine Arts

dessa modalidade de escultura, pois assim Gauguin consegue negar ao observador o acesso ao significado narrativo de sua escultura³⁴.

Esses procedimentos utilizados por ele assemelham-se àqueles empregados por Auguste Rodin (1840-1917) na *Porta do Inferno*³⁵(Fig.6b). Nela, Rodin serviu-se de outra estratégia, também inusitada para o significado tradicional da narrativa, que foi a de repetir figuras idênticas umas ao lado das outras, parecendo “denotar o rompimento do princípio da singularidade espaço-temporal que é um requisito da narrativa lógica, uma vez que a duplicação tende a destruir a possibilidade mesma de uma seqüência narrativa lógica”³⁶.

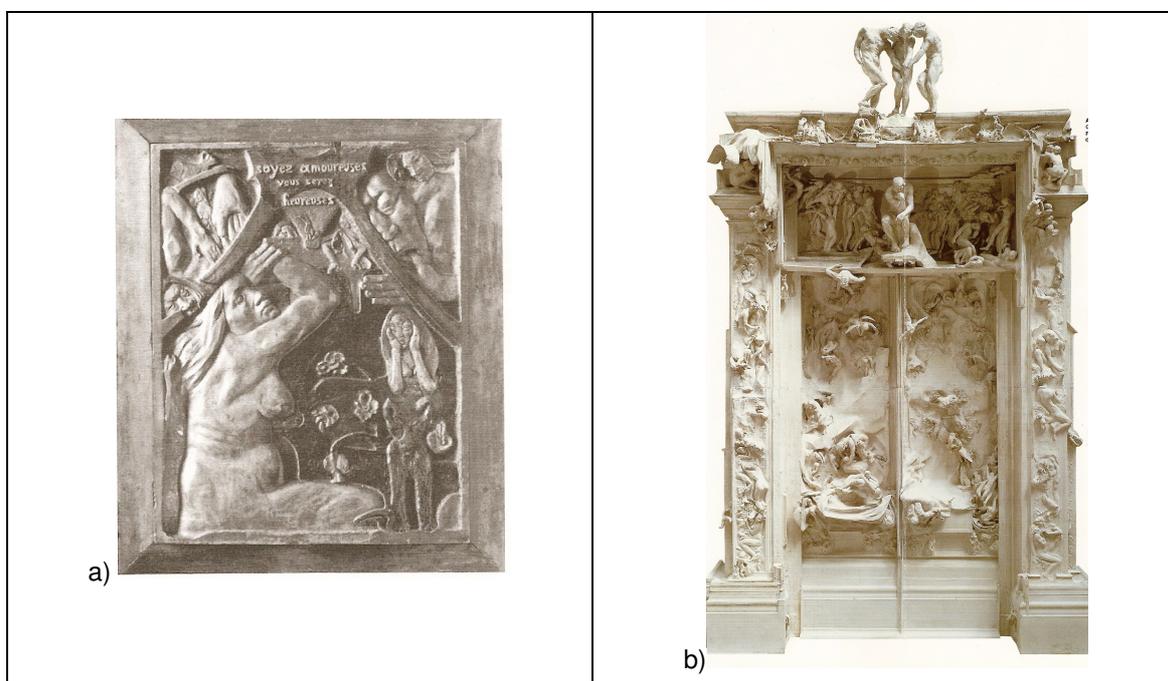


FIGURA 6 – a) Paul Gauguin, *Apaixone-se, você ficará feliz*, 1901. Fonte: Krauss, 1998, p.43.

b) Rodin, *A Porta do Inferno* (1880-1917).

Fonte: *História Universal da arte* 3, 1966, p.167.

Outro fato interessante é que Rodin consegue, muitas vezes, impor ao observador a percepção da obra como resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo. E ele alcança essa proeza deixando evidente o processo de feitura de sua obra, tanto no bronze como na modelagem. “As figuras

³⁴ KRAUSS, 1998, p.43-46.

³⁵ Auguste Rodin: *A porta do inferno*, 1880-1917. Bronze, 5,48 m x 3,65 m x 0,83 m. Philadelphia Museum of Art

³⁶ KRAUSS, 1998, p.21.

de Rodin estão marcadas com sinais que falam de seus ritos de passagem durante o estágio de modelagem³⁷. Esse procedimento de expor as marcas do fazer é uma constante na arte contemporânea.

Em adição, Rodin frustra a comunicação entre a superfície e as profundezas anatômicas das esculturas, pois ele nos oferece em sua obra “gestos desprovidos do suporte das alusões a seu substrato anatômico próprio, gestos que não podem reportar-se de maneira lógica a uma nossa experiência anterior reconhecível”³⁸. Em síntese, “o significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência”.³⁹

O ensinamento deixado pelos relevos cubistas de 1912-15 é para Krauss (1998) análogo ao ensinamento da *Porta do Inferno*:

[...] a experiência parcial do objeto externo já é plenamente cognitiva e o próprio significado desponta no mundo simultaneamente com o objeto. Para demonstrá-lo, Picasso se apodera da linguagem que anteriormente fora parte do espaço virtual do ilusionismo – confinada aos limites do espaço pictórico e, portanto, separada do mundo real – e transforma essa mesma linguagem em um aspecto do espaço literal⁴⁰.

O Cubismo, que em princípio recebeu influência de Cézanne, representou as figuras de maneira que podemos percebê-las de diversos ângulos e posições, simultaneamente (Fig.7a). A partir dessa fragmentação dos objetos, podemos dizer que está consolidada uma mudança radical na estrutura espacial das artes visuais. O espaço cubista pretende, com isso, incorporar também a temporalidade, uma vez que as três dimensões das obras baseadas na geometria euclidiana já não bastam, sendo necessária uma quarta dimensão, que expresse uma síntese de opiniões e sentimentos em relação ao objeto, possível apenas em uma relação poética.

³⁷ KRAUSS, 1998, p.36.

³⁸ *Ibidem*, p.34.

³⁹ *Ibidem*, p.37.

⁴⁰ *Ibidem*, p.65.



FIGURA 7 - a) Pablo Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard*, 1909.
 b) Umberto Boccioni, *Formas Únicas da Continuidade no Espaço*, 1913
 c) Marcel Duchamp, *Nu Descendo uma escada nº 3*, 1916.

Fonte: www.revista.art.br/

Em *Du Cubisme* (1912), uma das principais obras teóricas que consolidou o Cubismo, Jean Metzinger e Albert Gleizes afirmaram que “se desejássemos vincular o espaço do pintor a uma geometria particular, nós a teríamos referido aos especialistas não-euclidianos”⁴¹.

Não só o artista cubista se preocupava com a quarta dimensão, como também artistas e teóricos de diversos movimentos modernistas. Marcel Duchamp, os futuristas e Kasimir Malevich, entre outros, também demonstraram grande interesse por um espaço hiperdimensional, já que o objetivo em comum entre os mais variados movimentos artísticos era o rompimento com a tradição. Assim, o questionamento sobre a ilusão de tridimensionalidade, que era característica básica das obras tradicionais e baseadas na perspectiva linear, lhes foi bastante pertinente.

O desenvolvimento da geometria não-euclidiana impulsionou o surgimento do conceito de uma quarta dimensão. “[...] esse conceito aparentemente fantástico iria acabar gerando uma extraordinária nova visão científica da realidade, uma

⁴¹ GLEIZES, METZINGER *apud* WERTHEIM, 2001, p.146.

visão em que o próprio espaço passaria a ser visto como o substrato último de toda existência”⁴².

Com a teoria da Relatividade considera-se o universo com quatro dimensões, três para o espaço e uma para o tempo. Sendo que espaço e tempo são ligados num todo quadridimensional. O tempo passa a ser mais uma dimensão do espaço. A palavra “espaço-tempo” refere-se a esse complexo quadridimensional, embora “os físicos falam apenas de espaço quadridimensional, incluindo o tempo no conceito mais geral de espaço”⁴³.

É importante salientar que do ponto de vista de uma fenomenologia da experiência perceptiva, o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem. “Dada essa mútua permeabilidade, pode-se adotar, como critério distintivo, o da dominância; o que significa dizer que, quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual”⁴⁴.

Com alguns exemplos citados na arte e nas ciências podemos notar que as transformações na maneira de entender e interpretar o tempo e o espaço são variantes de época para época e são de acordo com as transformações da própria experiência humana.

A espacialidade (termo utilizado no título deste trabalho e que também é recorrente em todo nosso texto) é a qualidade do que é espacial, mas também inclui questões de temporalidade. Na contemporaneidade o espaço pode ser compreendido para além de um simples intervalo entre limites, vão ou lugar vazio. No bojo da discussão sobre espacialidade podem estar intrínsecos vários de seus correlatos tais como: lugar, não-lugares, entre-lugares, globalização, centro e periferia, território, limites, fronteiras, mundial e local, e etc.

⁴² WERTHEIM, 2001, p.140.

⁴³ WERTHEIM, 2001, p.128.

⁴⁴ NUNES, 2003, p.11.

2. Os novos modos de vivenciar o espaço e a obra de Cildo Meireles.

[...] cada uma de suas obsessões tornava-se um trabalho, uma experiência, um modo de vivenciar o espaço.

Jean-Paul Sartre, A Busca do Absoluto, 1948.

Hoje a experiência e o modo de vivenciar o tempo e o espaço estão intrínsecos ao acesso às informações por meio de tecnologias digitais, satélites; e aos deslocamentos por meio de transporte velozes que parecem transpor as barreiras espaciais. Segundo Harvey “[...] o espaço parece encolher numa ‘aldeia global’ de telecomunicações e numa ‘espaçonave terra’ de interdependências ecológicas e econômicas [...] e que os horizontes temporais se reduzem a um ponto em que só existe o presente [...]”⁴⁵. Harvey pressupõe que estes fatos estão relacionados a um novo ciclo de ‘compressão do tempo-espaço’, sendo este um atributo próprio da organização do capitalismo.

Os organizadores do livro “Espécies de Espaço” (2008) sinalizam para as novas dimensões tomadas pelo espaço e propõem que elas sejam investigadas sob os “ângulos da transnacionalização das culturas e das economias”. Para esses autores é a compressão de distâncias e de escalas temporais que viabiliza as novas características temporais e espaciais. Essas características são atravessadas pela coexistência (não desprovida de embates) entre o local e o global, propiciando desse modo uma nova forma de cosmopolitismo, não mais pautado no Estado-nação e sim na economia globalizada; sendo que as tecnologias da comunicação desempenham um importante papel em todo esse processo⁴⁶.

O teórico Fredric Jameson atribui as mudanças nas práticas culturais (incluindo aí a arte) às novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço e, também, supõe que haja uma relação entre a produção cultural e as experiências e modos de subjetividade nas sociedades capitalistas contemporâneas: a fragmentação e a falta de profundidade (na teoria, na cultura

⁴⁵ HARVEY, 1992, p.219.

⁴⁶ ESPÉCIES DE ESPAÇOS, 2008, p.8.

da imagem e através do simulacro), o enfraquecimento da historicidade (que gera indivíduos esquizofrênicos), o caráter de dispersão, dissolução, a instabilidade, a descontinuidade e o descentramento⁴⁷.

Considerando a **fragmentação**, entre outros elementos descontínuos, o teórico Jean-François Lyotard descreve a condição pós-moderna como a descrença nas “metanarrativas”, que seriam os “grandes relatos” e ou esquemas interpretativos, por exemplo o marxismo. Segundo Lyotard essas “metanarrativas” objetivavam especificar “verdades” eternas e universais.

Neste ponto, diferentemente de Lyotard, Jameson apresenta uma abordagem totalizante como elemento substancial de seu projeto intelectual. Para Jameson “uma cultura verdadeiramente nova somente poderia surgir através da luta coletiva para se criar um novo sistema social”⁴⁸. Assim, ele pressupõe a elevação desse período do fragmentário, do espacial e do diferente a um conceito “totalizante”, que possa ler no geral o específico, e ainda, ler nas variadas produções artísticas o sistema sócio-econômico que nos descentra. “o pós-moderno não é dominante cultural de uma ordem social totalmente nova [...] mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo”⁴⁹.

Lyotard é apontado por alguns teóricos como sendo ele também produtor de uma “metanarrativa” própria. Connor, por exemplo, sugere que o modelo de Lyotard seja totalizador, por pelo menos dois motivos: primeiro “por depender[...] de uma visão do total colapso da metanarrativa, em toda parte e para sempre”, e segundo, pela “crença inabalável no domínio absoluto da metanarrativa antes da chegada da condição pós-moderna”⁵⁰. Possivelmente seja essa crença o que leva Lyotard a julgar que todas as “metanarrativas” (marxismo, filosofia hegeliana, teoria econômica liberal), conduzem a “crimes contra a humanidade”.

Segundo Menegazzo, a fragmentação na arte contemporânea e o fim do individualismo seriam as principais causas do advento do **pastiche**. Tanto o pastiche como a paródia podem ser considerados como a “imitação” de um estilo

⁴⁷ JAMESON, 2006 a , p.14-15.

⁴⁸ JAMESON, 2004,p.16

⁴⁹ JAMESON, 2004,p.16

⁵⁰ CONNOR, 1992, p.36.

único, já consagrado no passado. Mas, neste momento em que a sociedade fragmentou-se e todos têm discursos “particulares” , ou seja, no qual “teríamos nada além da diversidade e da heterogeneidade lingüística”⁵¹, além da “morte do sujeito” considerada a partir do fim do individualismo, com o qual cada artista era capaz de gerar obras com estilo próprio e singular, a paródia seria impossível e, portanto cedeu lugar ao pastiche que foi definido por Jameson como ironia vazia⁵².

Para Menegazzo, é muito simplório reduzir o pastiche contemporâneo a uma prática neutra, ironia vazia ou uma simples imitação, como propõe Jameson. Porque, segundo ela, o pastiche pode levar “à recuperação de estereótipos culturais do passado, apresentando-os não mais como representações fixas, mas como peças de um jogo, o jogo da diferença posta em questão”⁵³. E, ainda, tanto o pastiche como a paródia “não têm como função imitar ou copiar, mas re-contextualizar, pois operam por substituição do sujeito e apropriação do discurso”⁵⁴.

Quanto aos pressupostos psicológicos e o comportamento dos indivíduos Jameson adota o termo “**esquizofrenia**”, empregado por Jacques Lacan. Contudo, ele não se refere ao sentido clínico desse conceito e, ainda, faz um alerta de que “[a] questão, aqui, não é [...] , fazer um diagnóstico do tipo cultura-e-personalidade de nossa sociedade e de sua arte”⁵⁵.

A esquizofrenia seria uma desordem linguística, uma incapacidade de ordená-la temporalmente, ou seja, uma ruptura na cadeia significativa do efeito de sentido entre presente, passado e futuro. E isso é uma constante tanto na representação, como na apreciação da arte pós-moderna. Por exemplo, na obra *Babel* (Fig.8) de Cildo Meireles, há um desdobramento entre presente, passado e futuro, pois, a partir de seu título “Babel”, a nossa memória é guiada a um episódio passado, mas, com a utilização de alguns anteparos audiovisuais, retornamos ao presente; através da análise da temática sobre a problemática

⁵¹ JAMESON, 2006b,p.22.

⁵² MENEGAZZO, 2004,p.28.

⁵³ MENEGAZZO, 2004,p.28.

⁵⁴ MENEGAZZO, 2004,p.28.

⁵⁵ JAMESON, 2004,p.52.

levantada nessa obra, podemos ser levados a refletir acerca do futuro, e isso tudo pode ocorrer não nessa ordem, mas simultaneamente. Neste caminho anacrônico percorrido pela memória, durante a apreciação desta obra, há predominância da espacialidade.



FIGURA 8 – Cildo Meireles, *Babel*, 2001-2006.
Fonte: www.geocities.com/cmedin/critreforma/kiasma.htm

Para Jameson, a incapacidade de ordenar o discurso temporalmente demonstra que “somos também incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica”. O efeito disso é reduzir a experiência “a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo”⁵⁶. Isso acaba por demandar no esquizofrênico uma experiência com o presente com uma intensidade ampliada. E isso propicia uma **falta de profundidade** que é caracterizada pela perda do sentido histórico, pois negando a concepção de progressão o pós-modernismo rejeita todo o significado de continuidade e memória histórica. Alguns dos pressupostos da “falta de profundidade” nas produções culturais contemporâneas podem ser a valorização das aparências, da superfície, da instantaneidade e dos impactos imediatos.

Segundo Augé o mundo contemporâneo passa por transformações aceleradas; e uma delas se refere ao modo como vivenciamos o tempo, pois o mesmo “não é mais, hoje, um princípio de inteligibilidade. A ideia de progresso, que implicava que o depois pudesse ser explicado em função do antes, enalhou,

⁵⁶ JAMESON, 2004,p.53.

[...]”⁵⁷. Com isso Augé propõe que podemos instituir que a “história se acelera”⁵⁸; e essa aceleração incide da multiplicação e superabundância de eventos ocorridos sem antes terem sido previstos por economistas, historiadores ou sociólogos. Por sua vez, essa superabundância é mais bem compreendida pelo viés do excesso de informações e das interdependências do “sistema-mundo”⁵⁹.

A outra transformação acelerada mencionada por Augé se refere ao modo como vivenciamos o espaço. Para ele o modo como vivenciamos o espaço é “correlativo ao encolhimento do planeta: dessa colocação à distância de nós mesmos à qual correspondem as *performances* dos cosmonautas e a ronda de nossos satélites”⁶⁰.

As transformações na percepção do espaço, segundo Augé (1994), têm resultados concretos e físicos tais como a concentração urbana, as transferências de populações e a propagação daquilo que este teórico designa como não-lugares, que seriam: as instalações destinadas à rápida circulação de pessoas e de bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos e ainda os meios de transportes, os centros comerciais) e ou qualquer campo de trânsito que seja público. Discorre Augé que:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares. [...] O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação⁶¹.

Por meio das tecnologias da comunicação de dentro de suas casas, as pessoas recebem diversas imagens e informações sobre publicidade, ficção e

⁵⁷ AUGÉ, 1994, p.27.

⁵⁸ AUGÉ, 1994, p.29.

⁵⁹ AUGÉ, 1994, p.31.

⁶⁰ AUGÉ, 1994, p.33.

⁶¹ AUGÉ, 1994, p.73-74.

realidade de forma simultânea⁶². Instantaneamente, temos acesso a fatos em vias de ocorrer em qualquer parte do planeta ou até fora dele. A obra *Babel* (2001-2006) de Meireles, composta por muitos rádios ligados e sintonizados em estações diferentes simultaneamente, também se refere à simultaneidade das informações.

No livro *Espécies de espaço* (2008) aborda-se que “a nova percepção do espaço e do tempo no contexto da globalização está associada a novos modos de simbolização e ritualização dos laços sociais, que se tecem também pela mediação das redes comunicacionais e dos fluxos informacionais”⁶³.

Os satélites juntamente com todas as tecnologias da comunicação e fluxos informacionais parecem concretizar o *Aleph* do conto de Jorge Luiz Borges. O Aleph seria “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos”⁶⁴. O personagem Borges, após ver o Aleph, narra a experiência vivida e a dificuldade de fazer esse relato por meio da linguagem:

Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de actos agradáveis ou atrozés; nenhum me assombrou mais que o facto de todos ocuparem o mesmo ponto, sem sobreposição e sem transparência. O que os meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, no entanto, registrarei.

As tecnologias satelitais também corroboram na transformação do significado de fronteiras e definição de identidades. Segundo Martín-Barbero “[...] o sentido das fronteiras se apaga ou se agudiza contraditoriamente com o que produzem as redes do mercado e as tecnologias satelitais, e as identidades se solapam perdendo sua antiga nitidez”⁶⁵.

Diversas obras do artista Cildo Meireles se constituem como uma cartografia poética e crítica de fronteiras pensadas através da ideia da mobilidade e da

⁶² Em princípio os objetivos da publicidade e da ficção são diferentes dos da informação de fatos, contudo “compõem, debaixo de nossos olhos, um universo relativamente homogêneo em sua diversidade”. Augé, 1994, p.34.

⁶³ ESPÉCIES DE ESPAÇO, 2008, p.8.

⁶⁴ http://www2.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/textos_borgesjorgeluis/textos1.htm

⁶⁵ MARTÍN-BARBERO, 2004, p.14.

transitoriedade. Podem servir de exemplos para isso: *Mutações geográficas* (1969), *Arte física* (1969) e *Condensados* (1970). Segundo Meireles, nessas obras os dois principais estratos foram o histórico e o físico⁶⁶. Nelas o artista parece invocar a fronteira como “espaços de trocas simbólicas e de negociação de diferenças que não possuem, entretanto, a concreção que a noção de território comumente requer na construção de narrativas de identidades”⁶⁷.

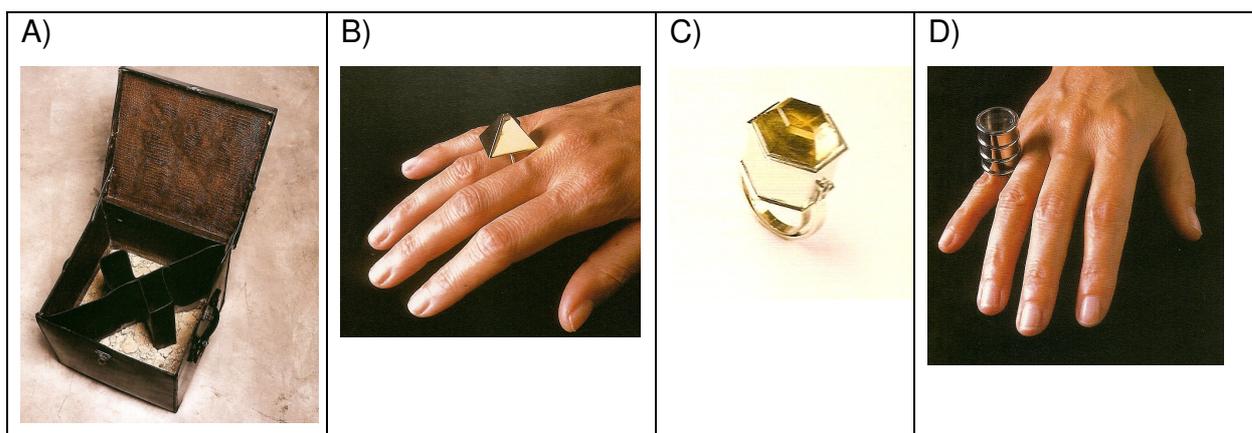


FIGURA 9: A) *Mutações geográficas*, 1969. B) *Condensado I – deserto*, 1970
 C) *Condensado II – Mutações Geográficas: fronteira Rio/São Paulo*, 1970
 D) *Condensado III – Bombanel*, 1970

A obra *Mutações Geográficas: fronteira Rio/ São Paulo* (1969) foi composta por uma ação e seu registro (fig 9 A). A ação foi fazer um buraco em cada lado da fronteira dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo e intercambiar a terra, plantas e restos entre estes buracos. Em uma caixa de couro, com divisórias, o artista guarda um pouco da terra extraída de cada lado da fronteira citada. Com isso, Meireles não parece buscar fazer uma simples descrição topográfica, mas sim problematizar a noção política da fronteira, da demarcação dos espaços. Reproduzindo em miniatura o conteúdo dessa caixa de couro a obra *Condensado II – Mutações Geográficas : Fronteira Rio/ São Paulo* (1970) se trata de um anel hexagonal em ouro branco e pedras brasileiras (Fig 9 C). Por sua vez, *Condensado I – Deserto* (1970) é um anel com uma pirâmide de base quadrada em ouro amarelo. Por meio de uma safira transparente pode se ver em seu interior

⁶⁶ MEIRELES, [2000?], p.29.

⁶⁷ ANJOS, 2006, p.36.

um único grão de areia (Fig. 9 B) . Assim como em *Cruzeiro do Sul* (1969) – ver terceiro capítulo – cujo pequeno cubo pode representar toda uma civilização, em *Condensado I* um pequeno grão de areia pode representar um deserto inteiro⁶⁸.

Condensado III – Bombanel (1970-1996) é um anel com um pequeno barril de ouro branco, lente, vidro e pólvora. Segundo Meireles os condensados I, II e III, em princípio, “não tinham uma preocupação política imediata”. No momento da produção dessas obras o artista estava mais preocupado com aspectos formais. Contudo, “em certos momentos, mesmo as ações menos carregadas de conotações políticas, na sua origem, acabam por fazer aparecer um conteúdo político”⁶⁹.

As obras *Arte física: cordões/30 km de linha estendidos* (1969) e *Arte Física: caixas de Brasília/Clareira* (1969), tal como *Mutações Geográficas: fronteira Rio/São Paulo* (1969), são compostas por ações e registros das mesmas. Na primeira obra (Fig 10 A) um barbante de 30 km é estendido e depois recolhido ao longo da costa do estado do Rio de Janeiro, na área indicada no mapa fixado na caixa de madeira que serviu de registro para a ação. Questionando distâncias e dimensões esse trabalho faz parte da série *Arte física: Cordões*. Segundo o artista, nesta série “linhas específicas (arames, barbantes e etc) foram estendidas para demarcar áreas particulares (políticas, religiosas etc) ou esticadas sobre longas distancias estabelecendo limites, imaginarios ou não: a Linha do Equador; a linha dos trópicos; a linha do Tratado de Tordesilhas”⁷⁰. A obra *Arte Física: caixas de Brasília/Clareira* (Fig 10 B) se inicia com delimitação de uma área nas margens do lago Paranoá tem como ação posterior a incineração do material nela encontrado. Para Cildo Meireles “[...] estes trabalhos são uma tentativa de reduzir algo à sua abstração [...] Sua existência dependia de sua fisicalidade, de sua localização no espaço”⁷¹.

⁶⁸ ANJOS, 2006, p.16.

⁶⁹ MEIRELES, 2001, p.38

⁷⁰ MEIRELES, [2000?], p.29.

⁷¹ MEIRELES, 2001, p.44.

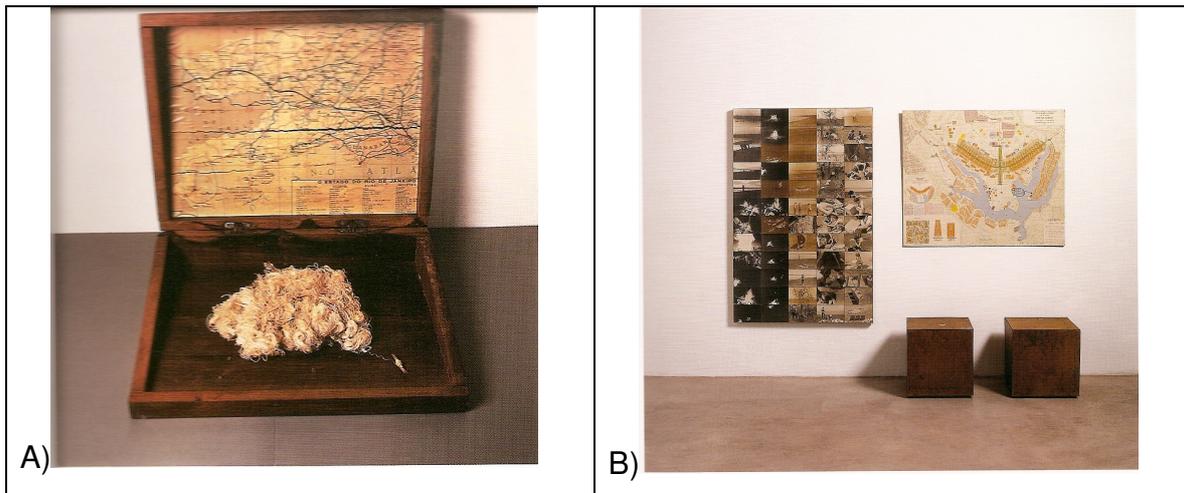


FIGURA 10 : A) Arte Física: Cordões/30 KM de linha estendidos, 1969.
B) Arte Física: Caixas de Brasília / Clareira.

Vemos que a produção artística de Cildo Meireles tem um viés reflexivo e voltado para a experimentação. No Brasil, a multiplicidade de movimentos artísticos surgidos a partir do Construtivismo pós-70 confirma a preocupação comum com a experimentação. As diversas linguagens resultantes deste processo, tais como a nova figuração, o happening, a arte pop, a arte cinética, a arte conceitual, a body-art, vídeo art, etc, foram agrupados, todos, sob os rótulos da Nova Objetividade e do Tropicalismo. As implicações foram tanto de aprofundamento e compreensão destas linguagens quanto limitadoras, posto que, numa certa medida, dado o rótulo, o sentido anteposto se atualiza. A retomada do tema “anos 1970” em estudos, no Brasil, tem elucidado a posição dos diversos movimentos culturais e contra-culturais. Neste período tem início a carreira de Cildo Meireles, hoje reconhecido no circuito internacional das artes como um dos grandes artistas conceituais contemporâneos. Por isso, é no estudo das implicações do momento de produção de suas obras que nos dedicamos a partir de agora.

CAPÍTULO 2

A tradição Construtivista da Arte Brasileira
Pós-70



1. O experimentalismo brasileiro: Concretismo e Neoconcretismo.

O espaço metamorfoseia-se, enrola-se sobre si mesmo, intensifica-se em tempo, e os dois, espaço e tempo, num corpo a corpo irreparável, inseparável, anulam-se, renascem amalgamados na duração.

Mário Pedrosa, 2004, p. 352.

A arte moderna Européia também foi assimilada nas Américas. No Brasil, o predomínio dessa influência foi a vertente construtivista. Desde os anos de 1920, já podemos considerar como precursoras e pioneiras dessa tendência construtivista as composições neocubistas de Tarsila do Amaral (1886-1973) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970). Portanto, a introdução do pensamento construtivista no Brasil é algo amplo e abrangente.

Segundo Ronaldo Brito, no Brasil, a arte moderna só foi percebida e praticada, efetivamente, a partir da Vanguarda Construtiva. Pautado nesse argumento, ele propôs ser mais proveitosa uma análise que verifique os efeitos do pensamento construtivo na arte brasileira como um todo, uma vez que uma análise que verifique só as conseqüências causadas pelo Concretismo e o Neoconcretismo, no Brasil dos anos 1950 e 1960, seria uma empresa parcial e insuficiente⁷².

Tendo em vista os objetivos almejados com a presente pesquisa, não se pretende com este tópico apresentar uma discussão que vise exaurir o debate sobre a tradição construtiva da arte brasileira, mas sim, investigar nas poéticas do *Concretismo* e do *Neoconcretismo*, na primeira parte desse capítulo, e do *Tropicalismo* e da *Nova objetividade*, na segunda parte deste capítulo; suas linhas mestras, os princípios gerais e os contextos que possivelmente serviram de base para a trajetória criativa de Cildo Meireles, principalmente no que se refere aos conceitos de espaço e de provisório.

⁷² BRITO, 1985, p.30-32.

A arte **Concreta** pode ser considerada como sucessora de experiências tais como as do grupo holandês *De Stijl*, criado em 1917, que apresentava dentre os seus co-fundadores Piet Mondrian (1872-1944) e Theo Van Doesburg (1883-1931). Em 1930 Doesburg redigiu o manifesto *Arte Concreta*, cujo destaque foi a universalidade da arte, a utilização de elementos pictóricos (geométricos) simples e controláveis visualmente, que não deveriam ter outra significação que não eles mesmos. Assim, a pintura concreta indicou uma nova visualidade baseada nos princípios da *Gestalt* e, ainda, nos procedimentos de criação, que deveriam ser mecânicos, e no empenho do artista, que deveria ser pela clareza absoluta de sua obra. A arte concreta também é herdeira da Bauhaus, cujo princípio foi a presença da racionalidade em todas as esferas sociais e o ideal das artes democratizadas pela indústria. Considerando esses preceitos, muitos artistas brasileiros aderiram ao construtivismo, por acreditar tanto na base geométrica da arte como linguagem universal, quanto na eficácia da “comunicação estética em termos de transformação social”⁷³.

Em um primeiro momento, o termo arte concreta foi tratado por artistas, críticos e teóricos como sinônimo de arte abstrata. A diferença entre essas duas terminologias (arte abstrata e arte concreta) se estabeleceu, principalmente, a partir das formulações de Max Bill (1908-1994), que conceitua a arte concreta como construída objetivamente, fundada em problemas matemáticos.

Os conceitos de Max Bill tiveram alcance mundial, chegando à América Latina. Os eventos que favoreceram a ampliação desse pensamento no Brasil foram, respectivamente, em 1950 a exposição de Max Bill no Masp, e em 1951 na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, onde a escultura *Unidade Tripartida* (Fig. 11) de Max Bill foi premiada.

⁷³ CANONGIA, 2005,p.31-32.



FIGURA 11: Max Bill, Unidade Tripartida, 1948-1949.

Fonte: www.macvirtual.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_mac_40anos/imagem/bill.jpg

No ano seguinte, o **Grupo Ruptura**, brasileiro, realiza uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e, na mesma ocasião, publica o seu Manifesto intitulado *Manifesto Ruptura*. Esses fatos podem ser considerados como a oficialização da arte Concreta no Brasil.

O conteúdo objetivo da arte Concreta brasileira é reafirmado no *Manifesto Ruptura (1952)* ao valorizar a estruturação das formas e das cores, desvinculadas de conteúdos extra-pictóricos. Por exemplo, os artistas se recusam a utilizar expressivamente as cores. Assim, consideram que a arte é “um meio de conhecimento dedutível de conceitos”, relativizando a primazia da representação mimética. Eles depreciam a continuidade e avaliam que “[...] o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) – esgotou a sua tarefa histórica”. Destacam em sua concepção plástica a organização do espaço, considerando como novas e válidas “todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento e matéria)”⁷⁴. Nas composições Concretas, a articulação do espaço apresentava uma preocupação gestáltica, ou seja, uma percepção não apenas intuitiva mas, também, decorrente das qualidades da forma percebida.

Em dezembro de 1956 foi realizada a primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). E em janeiro e fevereiro de 1957 realizou-se no Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro a mesma exposição. Além das obras dos artistas do grupo Ruptura, foram exibidas obras de artistas que tinham sido alunos de Ivan Serpa (1923-1973) no

⁷⁴ MANIFESTO Ruptura, 1952. <http://www.artbr.com.br/casa/ruptura/manirup.html>

MAM/RJ, que por sua vez formaram o **Grupo Frente**, do qual faziam parte vários dos artistas que posteriormente iriam compor o movimento Neoconcreto.

Composta por pinturas, esculturas, desenhos, cartazes-poemas e, além disso, palestras e conferências, essa exposição, mais do que reunir a arte concreta feita no Brasil, deixou evidentes as divergências entre grupos e tendências. Enquanto o grupo paulista tinha como cerne de suas pesquisas o conceito da pura visualidade da forma, o grupo carioca se opõe a esse conceito, privilegiando o retorno à intuição e à subjetividade na criação artística.

Evidenciadas as diferenças, marca-se o início da **ruptura neoconcreta**, que será oficializada em 1959, com a assinatura dos artistas cariocas no Manifesto Neoconcreto. Em seus dois anos de existência (1959-1961) o movimento Neoconcreto realizou exposições nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador; tendo grande repercussão no cenário cultural brasileiro.

A tese de Ronaldo Brito é a de que “o Neoconcretismo representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e a sua explosão”⁷⁵. *Grosso modo*, esse paradoxo traz uma certa complexidade a esse movimento. “É um fato histórico que o Neoconcretismo foi o último movimento plástico de tendência construtiva no país e que [...] encerrou um ciclo. Com ele termina o ‘sonho construtivo’ brasileiro como estratégia cultural organizada”⁷⁶.

A partir dos experimentalismos neoconcretos, houve uma oposição às convenções artísticas já estabelecidas. Esse fato levou o teórico Ronaldo Brito a ponderar o Neoconcretismo como o difusor do alicerce de uma arte contemporânea brasileira⁷⁷. Ele considera que, apesar de ser apolítico, esse movimento colaborou muito no domínio “da produção visual para politizar a arte no Brasil pelos mecanismos que acionou e pelos efeitos de sua prática adogmática e questionadora”⁷⁸.

É explícito que o *Manifesto Neoconcreto (1959)* é um posicionamento crítico diante da arte concreta, que os artistas consideravam fadada a “uma perigosa

⁷⁵ BRITO, 1985, p.49.

⁷⁶ BRITO, 1985, p.49.

⁷⁷ BRITO, 1985, p.70-71. Esse autor define arte contemporânea como aquela que se recusa a acreditar em sua nítida autonomia no conjunto do campo social e decide investigar o local material onde emerge e funciona.

⁷⁸ BRITO, 1985, p.71-72.

exacerbação racionalista”. A proposta foi de uma nova interpretação das formas de expressão do construtivismo, que fosse trabalhada com uma geometria sensível, dando espaço à imaginação e à subjetividade. Com essa baliza estava declarada “a liberdade com que os artistas neoconcretos iriam passar a atuar, efetuando uma manobra inédita no construtivismo, no sentido de humanizá-lo, dramatizá-lo e revertê-lo realmente à condição de uma geometria sensível”⁷⁹.

Uma maior ênfase era dada à obra e não à teoria. Pois, segundo esse manifesto, com o racionalismo teórico “os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência”⁸⁰.

Para os neoconcretos a obra de arte transcende o espaço objetivo ao instituir nele uma significação nova. Assim, só os elementos objetivos (tempo, espaço, forma e etc) não são o bastante para compreender a obra de arte. Consideram que ao reduzir um corpo objetivo num espaço objetivo, através do abandono da intuição e da espontaneidade em suas criações, o artista concreto “apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo”⁸¹.

A arte Neoconcreta, ao afirmar a integração absoluta de certos elementos como o tempo, o espaço, a forma e a cor, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas.

O *Manifesto Neoconcreto* visa esclarecer que, através da imaginação, as formas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria, e que somente pelo viés da *Gestalt* não é possível compreender o “fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo - como espacialização da obra”. Como espacialização da obra os artistas neoconcretos entendem “o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre

⁷⁹ CANONGIA, 2005, p.39.

⁸⁰ MANIFESTO Neoconcreto, 1959.

http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto

⁸¹ MANIFESTO Neoconcreto, 1959.

http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto

recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem”⁸². Dessa forma, a defesa é que a arte neoconcreta constituiu um novo “espaço” expressivo.

Segundo Ferreira Gullar, “os neoconcretos tiraram a pintura do espaço bidimensional e, levando-a para o espaço real (multidimensional), criaram formas abertas à participação do espectador”⁸³. Para Gullar, outra singularidade do movimento neoconcreto foi a utilização de diversos gêneros artísticos simultaneamente. As obras dos artistas plásticos e dos poetas neoconcretos podem ser analisadas como conectadas, já que eles se influenciavam mutuamente. Rompendo com os limites tradicionais que separavam a pintura, a escultura, o livro e a palavra, os neoconcretos anteciparam-se à arte conceitual.

Por outro lado, no Concretismo, a utilização direta da tecnologia celebrava o movimento mecânico e o equivalia à idéia de tempo, que se articulava de forma objetiva e operacional. Já com o neoconcretismo houve uma oposição a essa visão e a idéia de tempo foi ponderada como duração e virtualidade. O tempo, então, é articulado como algo fenomenológico.

O tempo como duração era pertinente ao objetivo neoconcreto de intensificar o relacionamento do espectador com a obra de arte, possibilitando inúmeras leituras abertas no tempo. Alguns artistas Neoconcretos, ao trabalhar o tempo como virtualidade pretendiam algo como “deixar em suspenso o ‘tempo’ de produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos, recriá-los, lê-los a cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção”⁸⁴.

Os artistas neoconcretos objetivavam a mobilização total do espaço, que era desenvolvido sob um caráter ativo e irradiado, além de baseado em uma concepção fenomenológica, contrária à apreensão gestáltica. Eles experimentavam o espaço de maneira a vivenciá-lo e buscavam proporcionar o mesmo efeito ao espectador, de quem era exigido o abandono da passividade enquanto sujeito observador. O crítico Mário Pedrosa, no contexto brasileiro,

⁸² MANIFESTO Neoconcreto, 1959.

http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto

⁸³ Catálogo de exposição ARTE NEOCONCRETA. Texto de GULLAR, 1984.

⁸⁴ BRITO, 1985, p.69.

aponta para os neoconcretistas como sendo os primeiros a proporcionar a participação do espectador na obra, não para reclamar para eles a prioridade absoluta nesse movimento, “mas para indicar a absoluta coerência interior das suas pesquisas e pensamentos quando alcançou a noção ou a necessidade de uma relação nova entre o artista e o sujeito”⁸⁵.

Lygia Clark, por exemplo, já em 1957, se antecipava e revelava através de suas anotações e, posteriormente, através de suas produções artísticas, que “ a obra de arte deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela”⁸⁶.

Visionária do espaço, a obra de Lygia Clark é citada por Ferreira Gullar como um dos momentos decisivos para a formação do movimento neoconcreto ao escrever sobre uma exposição dessa artista realizada em 1958⁸⁷. Parte dessa exposição foi composta por pequenos quadros de formato quadrado, tendo a cor preta como dominante. Esses quadros não tinham molduras, na fronteira entre eles e o espaço circundante apresentava-se apenas uma linha branca em uma das bordas. Assim, não há distinção entre o espaço interior desses quadros e o espaço exterior a eles.

A moldura de uma obra pode servir tanto para separar quanto para inserir o espaço da obra no espaço real. As reflexões de Gullar sobre isso apontam que “quando o pintor faz a pintura avançar até a moldura, está eliminando aquela zona de transição entre o virtual e o real; quer liquidar a convenção da pintura”⁸⁸.

Na mesma ocasião Lygia Clark apresentou um grande quadro branco, composto por placas de madeiras justapostas, tendo entre elas uma pequena separação que Clark chamava de “linha orgânica”. Lidando com elementos reais (placas de madeiras), a ação de pintar a superfície é substituída pela ação de modificar literalmente a superfície, pois envolve o espaço real. “A sua linha já não se contenta, [...] de desenrolar-se no centro da superfície modulada, mas cortando-a até a borda, parece querer projetar-se para fora dos limites do quadro

⁸⁵ PEDROSA, 1975,p.164.

⁸⁶ CLARK, 1980, p.16.

⁸⁷ GULLAR Ferreira. *Lygia Clark: Uma experiência radical (1954-1958)* In: CLARK, 1980, p.7-12.

⁸⁸ Catálogo de exposição ARTE NEOCONCRETA. Texto de GULLAR, 1984.

[...]. Para Pedrosa o objetivo de Clark “era fazer com que o espaço externo entrasse como espaço mesmo na obra construída”⁸⁹.

A base da escultura geralmente isola a obra do espaço circundante. Ao excluí-la na série *Bichos* (Fig. 12) Lygia Clark “buscava uma inserção diferente do trabalho de arte no real, uma positividade sem dúvida estranha às formulações construtivas tradicionais”⁹⁰.

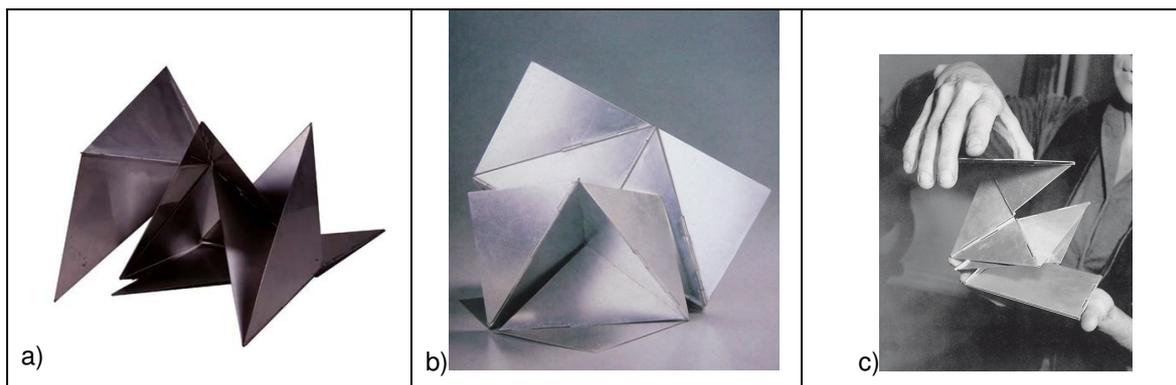


FIGURA 12: Lygia Clark, a) e b) *Bicho*, 1961; c) *Bicho de Bolso*, 1966.
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro03.htm>

Outro ponto experimental e inovador é que a relação entre a obra *Bicho* e o espectador é realmente efetiva, pois que ao público cabe manipulá-los. Assim, “a obra não era mais um ‘objeto’, era puro movimento, tempo, ação de um corpo no espaço”⁹¹. Para Clark “trata-se de um diálogo em que o *Bicho* reagiu – graças a um circuito próprio e definido de movimentos – às estimulações do espectador”. E ainda, “cada Bicho é uma entidade orgânica que só se revela totalmente no seu tempo interior de expressão”⁹².

Hélio Oiticica, como outros artistas, teve uma trajetória dentro do construtivismo transitando entre o Concreto e o Neoconcreto: participou do grupo Frente, que apesar de ser guiado por uma estética voltada para a arte concreta, não possuía uma posição estilística única; depois, integrou o grupo neoconcreto; e a partir de 1964 passa a fazer as chamadas “manifestações ambientais”. Mostrou

⁸⁹ PEDROSA, 2004, p.289.

⁹⁰ BRITO, 1985, p.78.

⁹¹ CANONGIA, p.58.

⁹² CLARK, 1980, p.17.

compreensão e superação das dicotomias entre concretos e neoconcretos ao organizar a exposição *Nova Objetividade Brasileira* em 1967, tendo a vocação construtiva como ideal comum. Cabe ressaltar que, sendo jovem e ousado, aluno de Ivan Serpa, desde o grupo Frente, traçou um caminho próprio e peculiar dentro das concepções estéticas construtivistas.

Para além desses caminhos particulares, que através da ousadia levariam ao experimentalismo e ao ineditismo, essas manobras “foram resultantes lógicas do próprio processo construtivo, guardando sempre com ele um elo de continuidade”⁹³. Oiticica articulou em suas obras um espaço interior e virtual. Ele situa em 1959 sua “transição do quadro para o espaço” e destaca “a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo”⁹⁴. Acrescentando as experiências sensoriais e a participação do espectador em obras como *Bólides*, *Penetráveis* e *Parangolés*, as pesquisas de Oiticica pronunciam e refletem sobre a espacialidade e a provisoriedade.

As caixas de madeira, vidro, plástico ou cimento, como também sacos de pano, plásticos entre outros materiais coloridos, agrupados como *Bólides* “transobjetos”, que podem ser vistos de “dentro” e de “fora”, foram seminais para os futuros projetos ambientais de Oiticica, por considerar que através das experiências com o *Bólido* revelou-se um “sistema total espacial”. Segundo Oiticica a visão total da obra “não é vista ‘assim’ ou de ‘outro modo’, mas totalmente segundo o interesse do espectador no deslocamento a que é levado na estrutura, nem ‘dentro’ nem ‘fora’”⁹⁵. Assim o *Bólido* introduz uma “vivência” que aciona a dimensão do tempo com o movimento do espectador. Nessas obras, o artista destacou a questão da virtualidade. Com um enfoque pluridimensional, conseguiu transcender a “fiscalidade” do objeto, ou seja, a tridimensionalidade (Fig.13).

⁹³ CANONGIA, 2005,p.41.

⁹⁴ OITICICA, [1962?], p.1.

⁹⁵ OITICICA, 1964, p.1.



FIGURA 13: Hélio Oiticica, Bóldes, 1963/1967.

Fonte: www.olholatino.com.br/revista/arquivo/2006/jul/2/almandrade.htm

O mesmo enfoque é dado aos *Parangolés* (Fig.14) que são uma espécie de capas, sobrepostas, feitas com tecidos de diversas cores, que podiam ser vestidas pelo público. Segundo Oiticica o *Parangolé* é decisivo para o desenvolvimento teórico de todo o seu experimento com a “estrutura-cor no espaço”⁹⁶, sobretudo na conceituação de obra, dentro dessa experiência.

O *Parangolé* sendo simultaneamente uma arte ambiental, sensorial e corporal só “existe” quando é usado por alguém que deve se movimentar ao som de uma música. Assim, o espectador é um elemento estrutural da obra. A obra de arte, neste caso, não é um objeto que recebeu o nome de *Parangolé* e sim toda uma *situação*⁹⁷ proposta pelo artista. Segundo Canongia “[...] as idéias e os processos utilizados pelo artista assumiam uma importância maior do que o produto final obtido”⁹⁸. Esse tipo de obra, mais do que gerar no espectador o prazer da percepção sensível, provoca reflexões sobre a própria arte.

⁹⁶ OITICICA, 1983 ,p.39.

⁹⁷ O termo *Situação* aqui empregado foi baseado na proposta de Moraes ao considerar que a obra de arte contemporânea deixou de “existir fisicamente”. Com o abandono de suportes ela passa a ser não mais que uma Situação, puro acontecimento, um processo. “O artista não é o que realiza obras dadas a contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas”. MORAES, 1983, p.47.

⁹⁸ CANONGIA, 2005, p.56.



FIGURA 14: Hélio Oiticica, Parangolé, 1967.

Fonte: http://www.cosacnaify.com.br/loja/internas/miolo_neoconcretismo.jpg

São diversas as obras de Oiticica que com o uso de assemblagem e a apropriação de objetos extra-artísticos, nos remetem às concepções dadá e prenunciam uma tendência contemporânea. Cabe ressaltar que no Brasil a arte dadaísta só chegaria de forma significativa, já atravessada pela Arte Pop. A pop brasileira caracterizou-se como uma arte crítica, o que ocorreu em virtude das preocupações políticas (golpe militar). A arte contemporânea herdou do Dadaísmo e da Pop Art “a adesão da prática artística ao mundo real, contagiando sua antiga ‘pureza’ com elementos do cotidiano”⁹⁹. Podemos creditar ao *readymade*, criado por Marcel Duchamp, a base para as intervenções contemporâneas, que dão novos sentidos aos simples objetos do cotidiano.

Os objetos, muitos de uso cotidiano e pré-fabricados, utilizados nas obras de Oiticica, não são primordialmente importantes em sua individualidade. O que mais importa é que juntamente com o espectador, ou melhor, com o “vivenciador” da obra, formam um conjunto, que é a obra total. Isso seria o que Oiticica chamou de “fundação do objeto”, que se dá aqui na sua pura plasmação espacial no seu tempo, no seu significado específico de obra”¹⁰⁰. Segundo o artista “o uso pois, de elementos pré-fabricados ou não que constituem essas obras importa somente como detalhe de totalidades significativas.”¹⁰¹

De *Estudo para Espaço* (1969), passando por *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), até *Babel* (2001-2006) , só para citar alguns exemplos,

⁹⁹ CANONGIA,2005, p.18.

¹⁰⁰ OITICICA, 1983,p.39.

¹⁰¹ OITICICA, 1983,p.40.

vemos que muitas obras de Cildo Meireles seguem pelo mesmo caminho, como situações propostas. *Estudo para Espaço*¹⁰², por exemplo, trata-se de uma folha de papel com instruções datilografadas, solicitando que os espectadores realizem uma série de experiências perceptíveis. Já *Inserções em Circuitos ideológicos e Babel* são constituídas por objetos pré-fabricados (naquela: cédulas de dinheiro, garrafas de coca-cola e etc; nesta: rádios) e, como nas obras de Hélio Oiticica, importam somente como detalhe de uma totalidade significativa.

Essas obras são mais do que uma existência física, são compostas por um conjunto de elementos selecionados pelo artista. Ou seja, trata-se de uma *Situação* proposta que parece enfatizar o potencial da arte para ampliar a capacidade perceptiva do ser humano que, segundo Frederico Moraes é a “primazia da arte”¹⁰³, que certamente foi articulada na penetrável *Tropicália* de 1967. Esta obra prenuncia a arte contemporânea brasileira ao apresentar elementos híbridos, problemáticos, e complexos, trabalhados a partir de uma interdisciplinaridade de meios expressivos.

A partir das obras citadas acima, pode verificar-se que não é possível enquadrar tanto Hélio Oiticica quanto Cildo Meireles em uma única vertente artística. É justo notar que, apesar de participarem do legado da tradição construtivista brasileira, dada a variedade e o caráter inovador das obras desses artistas, as suas condições não são restritas ao neoconcretismo ou qualquer outro grupo.

¹⁰² Essa obra é parte integrante de um conjunto de três estudos: I Estudo para espaço, II Estudo para tempo e Estudo para espaço/tempo. Seu texto: “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”. MEIRELES, 2006,p.23-25.

¹⁰³ MORAES, 1983,p.49.

2. Tropicalismo e Nova Objetividade.

Por que não? Por que não?

Alegria, Alegria, Caetano Veloso, 1967.

O mito da Tropicalidade é muito mais que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua idéia inicial.

Hélio Oiticica, 1968, p.4.

A Tropicália ou tropicalismo foi um movimento cultural amplo, manifestou-se nas diversas linguagens artísticas. Alguns exemplos são: nas artes plásticas, Hélio Oiticica; no cinema, Glauber Rocha, no teatro, o Grupo Oficina e, na música popular, o grupo formado em torno de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Salvas as peculiaridades de cada linguagem, as obras tropicalistas tinham em comum características pertinentes às vanguardas, como o experimentalismo e o posicionamento crítico diante de problemas artísticos, culturais e políticos. Neste caso específico, os principais problemas políticos eram aqueles advindos do golpe militar. Assim, a Tropicália foi um movimento diretamente relacionado ao seu próprio momento histórico, com certa unidade, mas ao mesmo tempo, não pode ser considerada como algo contínuo e homogêneo, mas como uma coisa interrompida, fragmentária e, ao mesmo tempo, contraditória.

Com o tropicalismo foram expostas “as polarizações e impasses a que tinham chegado as discussões culturais, estéticas e políticas da arte nos anos 60. A radicalidade tropicalista fundou-se na constituição de um compêndio composto pela “justaposição de dados locais e informações internacionais, de experimentação artística e participação política”¹⁰⁴, a partir de um exercício desconstrutor e descentralizante operado pelos efeitos críticos decorrentes da mistura de elementos conflitantes. “Carnavalizando referências, discursos,

¹⁰⁴ FAVARETTO, 1983, p.31

citações, estilos correntes na tradição artística e cultural, rompeu com as polarizações que expunha, liberando a arte para o exercício da contemporaneidade”¹⁰⁵.

Favaretto sugere os seguintes elementos como indicação de uma certa revolução cultural em torno da Tropicália: a articulação do “rigor construtivo com o espetáculo, ritualização e comportamentos”; a realização de “uma descompartimentação das linguagens em jogo e uma feliz proposição da relação arte-vida cotidiana”¹⁰⁶.

Em 1967, Hélio Oiticica expõe na mostra *Nova objetividade Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ, a instalação intitulada *Tropicália* (Fig.15). O nome do movimento tropicalista surgiu a partir dessa obra de Oiticica que “abrangeu uma estética relativa à informalidade, interatividade e hibridez cultural”¹⁰⁷. No ano seguinte, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros músicos, lançaram o LP *Tropicália ou panis et circencis*, o que deu maior repercussão ao termo, sendo considerado um disco-manifesto do tropicalismo, já que tanto as letras e as músicas, quanto a capa e texto da contracapa formam um signo complexo, pelo qual passam as principais orientações do grupo.



FIGURA 15: Hélio Oiticica, Tropicália, 1967.

Fonte:www.tate.org.uk/about/tatereport/2008/collection/highlights/helio-oiticica.htm

¹⁰⁵ FAVARETTO, 1983, p.31.

¹⁰⁶ FAVARETTO, 1983, p.31.

¹⁰⁷ BASUALDO, 2007, p.9.

A obra *Tropicália* de Oiticica foi constituída por dois de seus *Penetráveis*, (*PN2* e *PN3*), formando uma espécie de labirinto sensorial, no qual o espectador é convidado a penetrar literalmente. Oiticica a concebeu, segundo sua descrição, para que existisse “como um momento ambiental [...] como que uma paisagem tropical”¹⁰⁸, para isso ele incluiu nessa instalação plantas e aves tropicais, areia e cascalho. Foi composta também por imagens e representações de lugares reais como o Rio de Janeiro e o morro da Mangueira, e ainda, estruturas geométricas, barracões e favelas. Todo o percurso da obra se encerrava diante de um televisor ligado. Segundo o artista, neste momento “é a imagem quem devora o espectador, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial”¹⁰⁹.

Com essa idéia de “devoração” evidencia-se a retomada da antropofagia. Ao descrever essa ambientação o artista faz analogia às paisagens tropicais das obras antropofágicas de Tarsila do Amaral. De fato, Oiticica define o ambiente *Tropicália*, por ele criado, como “a obra mais antropofágica da arte brasileira”¹¹⁰.

Tropicália é para Oiticica “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”¹¹¹. De forma geral, os tropicalistas fizeram de Oswald de Andrade e seu manifesto Antropófago de 1928 “a chave de leitura que permitirá a seus protagonistas incorporar elementos provenientes da cultura popular em uma estratégia de renovação das artes articulada como projeto de vanguarda”¹¹². Para esses artistas a cultura popular pode incidir em uma apreensão, interpretação e reformulação da informação circulante. De fato, o retorno à antropofagia, que propunha um projeto de linguagem autônoma, foi primordial para o encontro cultural entre diversas linguagens artísticas naquele momento.

A idealização da *Tropicália* deve ser compreendida levando-se em conta que ela está inserida nas produções de Oiticica voltadas para as pesquisas sensoriais

¹⁰⁸ OITICICA, 1967.p.1.:<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>

¹⁰⁹ OITICICA, 1968, p.2. <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>

¹¹⁰ OITICICA, 1968,p.2.

¹¹¹ OITICICA, 1968,p.1.

¹¹² BASUALDO, 2007, p.16.

que vão desencadear a “antiarte ambiental” introduzida desde *Bólides, Núcleos, Penetráveis* e *Parangolés*. Hélio Oiticica tratou disso teoricamente no texto *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1966). Segundo ele a *Tropicália* surgiu, justamente, a partir da ideia e conceituação de Nova Objetividade.

Com a ideia de Nova Objetividade, Oiticica ambicionava “instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos de arte mundial (op e pop)”¹¹³. Esse confronto foi no sentido de, além de apontar as diferenças, contestar, responder, “portanto, dando conta de sua presença e importância no panorama internacional”¹¹⁴.

Neste texto, Oiticica visava formular a situação da arte brasileira de vanguarda, daquele momento. Para isso, ele assinalou, como traços gerais dessa produção experimental, as seis características seguintes: 1. a “vontade construtiva geral”; 2. o abandono dos suportes tradicionais de arte - haveria então uma “tendência ao objeto”; 3. a preocupação participativa; 4. a “tomada de posição em relação a problemas políticos sociais e éticos”; 5. a “tendência para proposições coletivas” e procedente abandono “dos ‘ismos’ característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa)” ; 6. o “ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte”¹¹⁵.

Mesmo apontando essas características como traços gerais, Hélio Oiticica não deixa de enfatizar a multiplicidade das mesmas ao discorrer que a Nova Objetividade “é um estado” e é composta por “múltiplas tendências”. Então, a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante, sendo, entretanto, a unidade desse conceito de ‘nova objetividade’, uma constatação geral dessas tendências múltiplas agrupadas em tendências gerais aí verificadas”¹¹⁶.

¹¹³ OITICICA, 1968, p.1.

¹¹⁴ BASUALDO, 2007, p.17.

¹¹⁵ OITICICA, 1966, p.1.

¹¹⁶ OITICICA, 1966, p.1.

Para entender o que Oiticica pretendia com a *Nova Objetividade* e a *Tropicália*, segundo ele, “é imprescindível conhecer e entender o significado de Parangolé”, pois “tudo começou com a formulação do Parangolé em 1964”, uma vez que foi nesse momento que ele descobriu o morro, o samba, a Mangueira, a arte de rua e a arquitetura “orgânica” das favelas cariocas a que Tropicália faz referência¹¹⁷. Com os Parangolés, Hélio Oiticica consegue levar a arte à vida e ao ambiente, através da articulação de um novo espaço e um novo tempo na obra.

Ao descrever as bases para definir o *Parangolé*, Oiticica identifica uma espécie de “hierarquia de ordens na plasmação experimental de *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bóides*”. Contudo, todas essas experimentações têm em comum o objetivo de uma criação ambiental original. Assim, “[a] participação do espectador é [...] uma ‘participação ambiental’ por excelência. Trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ [...]”¹¹⁸. A *tropicália* nasceu da junção de todos esses experimentos de Oiticica, por isso ele considera que foi com ela que se deu “a completa objetivação da idéia”¹¹⁹ cogitada a partir do *Parangolé*. Proporcionando para os espectadores uma vivência de experiências sensoriais, a *Tropicália* inaugurou o período das “instalações” no Brasil.

Muitos teóricos apontam como início do movimento tropicalista o abril de 1967 com a mostra *Nova objetividade Brasileira*, onde dentre outras obras foi exposta, como já afirmamos, a *Tropicália* de Hélio Oiticica. De outro lado, pode se dizer que, em parte, o tropicalismo terminou, ou melhor, perdeu força em alguns aspectos, a partir de dezembro de 1968 com a prisão de Caetano Veloso e de Gilberto Gil. O fato é que “o caráter repressivo da ditadura brasileira havia acabado por fraturar a dimensão coletiva da experiência tropicalista”¹²⁰.

Em 1968, por meio do Ato Institucional nº 5 AI-5, o presidente Costa e Silva impôs o fim das liberdades civis e de expressão no país, aumentando a repressão militar e policial no país. Por isso, muitas pessoas, dentre elas artistas, músicos e

¹¹⁷ OITICICA, 1966, p.1

¹¹⁸ OITICICA, 1983, p.39.

¹¹⁹ OITICICA, 1968, p.1-2

¹²⁰ BASUALDO, 2007, p.23.

poetas, foram obrigadas a deixar o país, mesmo porque, passaram a fazer parte da realidade brasileira, além da censura, a tortura, a repressão e até a morte.

Com a intensificação do poder repressivo da ditadura militar brasileira buscou-se enfraquecer não só o Tropicalismo, como todos os modos de expressão no Brasil. Contudo, inúmeros artistas, inclusive Cildo Meireles, manifestaram seu inconformismo e desenvolveram uma arte bastante crítica e revolucionaria, não só por meio das temáticas trabalhadas, mas também do modo experimental de se fazer arte.

O mito da *Tropicália*, que seria “a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas”¹²¹, pode ser visto em obras como *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970), dentre outras, de Cildo Meireles. Em *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*¹²² (Fig.16), foram trabalhados vários “níveis de linguagem que vão da metáfora à crueza material”¹²³. Essa obra impressionou o público, pois que em cima de uma estaca de 2,5 metros havia um termômetro clínico. Nesta estaca, 10 galinhas vivas foram amarradas, numa área delimitada por um pano branco, e utilizou-se gasolina para incendiar tudo, perante a platéia chocada, com a ação violenta de queimar as galinhas ainda vivas.

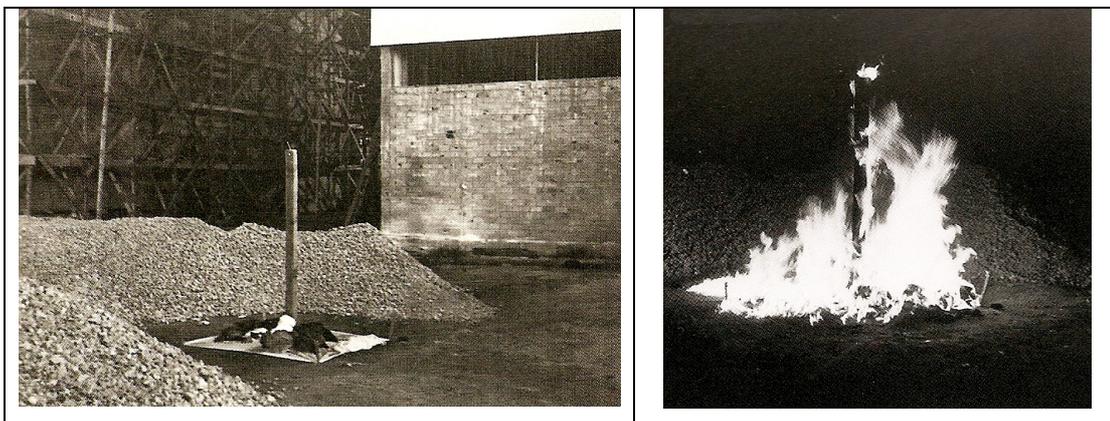


FIGURA 16: *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, 1970.

Fonte: MEIRELES, 2001,p.65.

¹²¹ OITICICA, 1968, p.4.

¹²² *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, foi apresentada do lado de fora da exposição “Do corpo a terra”, organizada em 21 de abril, por Frederico Moraes. Essa exposição foi um dos eventos comemorativos da Semana da Inconfidência, e inaugurou o Palácio das Artes em Belo Horizonte. HERKENHOFF, 2001,p.64.

¹²³HERKENHOFF, 2001,p.64.

Cildo Meireles reagiu à violência por meio de uma estética da violência. Neste caso a violência não foi somente representada, mas sim apresentada, com tamanha energia, que causou uma rejeição por parte do espectador. Outros artistas também atuaram por meio da estética da violência, por exemplo, no cinema o filme *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha.

De acordo com o crítico Gerardo Mosquera esse “trabalho foi uma poderosa manifestação contra a violência no Brasil sob a ditadura e uma homenagem ao [...] Tiradentes”¹²⁴. Segundo lembra Meireles “[a] figura de Tiradentes estava sendo usada pelo regime militar de maneira cínica. Ele representava a antítese do que defendiam os militares”¹²⁵. De modo que o artista notou que, naquele contexto de 1970, um trabalho como esse tinha de ser feito. Contudo, ele jamais repetiu uma ação semelhante e de fato ele afirmou que nunca mais “repetiria um trabalho como *Tiradentes*”. Como uma espécie de desabafo disse: “[a]inda posso ouvir as pobres galinhas em minha memória psicológica”¹²⁶.

Sobre os aspectos formais e conceituais que não se relacionam diretamente com o discurso político, Meireles estava preocupado com a metáfora e com o deslocamento do tema. Nessa obra, o tema (vida e morte) funciona como material mesmo, ou seja, como matéria-prima. O que interessa a Cildo Meireles é o “movimento no interior da história do objeto de arte. É um trabalho que quer funcionar em um nível de conscientização imediata, mas ao mesmo tempo não quer se esgotar nesse discurso imediatamente político”¹²⁷.

A materialidade formada pelo conjunto de elementos e o contexto requisitado pelo título dessa obra cruzam-se, e constituem uma rede não só simbólica, mas também física de significados. Neste trabalho cabe tanto a definição de monumento, como uma construção que transmita a recordação de alguém ou de algum fato memorável, como a definição de monumento como um Jazigo, um túmulo, ou seja, um monumento funerário. Túmulo porque se trabalhou não só metafóricamente, mas, literalmente com a morte e o sacrifício.

¹²⁴ MOSQUERA, [2000?], p.15.

¹²⁵ MEIRELES, [2000?], p.15.

¹²⁶ MEIRELES, [2000?], p.15.

¹²⁷ MEIRELES, [2000?], p.64.

Não só a estaca usada na obra pode fazer referência ao Totem, como também as galinhas, já que na definição de totem encontramos animal ou objeto tomados por certos grupos coletivos como seus ancestrais e protetores, sendo por isso transformados em objeto de tabu. Pode-se aludir à “estaca-totem” a força de Tiradentes. Nessa obra pode-se verificar uma referência ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, que aclamou “a transfiguração do Tabu em totem”¹²⁸. Segundo Herkenhoff “[o]s corpos despedaçados das galinhas evidenciam uma imagem de castração, assim como se referem ao canibalismo como prática simbólica”¹²⁹.

A figura e o fato memorável em questão não são somente o mártir da Independência (Tiradentes), que é um artefato do passado, mas, segundo o que já foi exposto, a manobra de pegar um símbolo nacional (Tiradentes) e tentar transformá-lo em símbolo do golpe militar foi o que deu força à leitura de que o fato memorável transcorria naquele presente em que a obra foi feita. E a expressão “preso político”, que consta no título da obra, pode ser considerada referência a todos aqueles encarcerados, ou “desaparecidos” que foram silenciados e “sacrificados” por meio da tortura e da morte no período da ditadura militar.

Aos artistas brasileiros coube criticar não só o sistema político como também algumas instituições de arte, que serviam como uma espécie de diagrama do poder estatal. Hélio Oiticica, por exemplo, já a partir da primeira exposição pública dos *Parangolés* na mostra Opinião 65, demonstrou uma atitude crítica de não conformismo, ao organizar uma manifestação com pessoas vestidas com os *Parangolés*, em frente ao museu onde havia sido proibida a entrada de seus amigos da Mangueira. Continuou, juntamente com outros artistas, a propor experiências de participação corporal, tátil e visual do espectador; esse tipo de arte participativa se opõe diretamente aos preceitos da ditadura.

Eram essas experimentações que davam ao corpo um aspecto de suporte para a realização da arte, juntamente com a livre experimentação, com utilização de

¹²⁸ <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>

¹²⁹ HERKENHOFF, [2000?], p.62.

novas tecnologias, mídias e procedimentos, que colocaram a arte brasileira na direção da arte contemporânea.

A Minimal Art ou minimalismo teve forte repercussão nos Estados Unidos, a partir da segunda metade da década de 1960. Usando formas geométricas primárias e aderindo à realidade objetiva, a arte minimalista remonta aos experimentos construtivistas. Por eliminar a idéia de lirismo também tem em sua base as experiências dos *readymade* e da Pop Art. A obra de arte minimalista não expressava algum significado simbólico, pretendia ser neutra, nesse aspecto.

Com o minimalismo os artistas preocupavam-se com a relação entre obra e contexto circundante; e isso foi importante para o desenvolvimento da arte contemporânea. Em suas obras, os minimalistas desenvolviam um “senso de ordenação” determinando uma “imagem parcial de uma ordem completa em todo o espaço imaginável e deixavam que o espectador preenchesse o resto”¹³⁰. Outra estratégia dos artistas minimalistas não dependia da exposição de objetos num dado espaço, porque o que se realizava era a alteração do próprio espaço em si. Grosso modo, a arte minimalista “convoca definitivamente a relação recíproca entre obra e lugar, e entre obra e fruição”¹³¹.

Na década de 1970, paralelas ao Minimalismo que estava em pleno vigor, também são desenvolvidas a *Land Art*, a Arte processo e a Arte Conceitual. Considerando que Cildo Meireles em 1971-73 viveu e trabalhou em Nova York, deve-se supor que teve contato com obras dessa natureza e que no bojo de suas obras há a presença destas tendências, de maneira híbrida, o que é pertinente à arte contemporânea.

A poética de um artista pode ser moldada pelas circunstâncias e o meio em que ele transita. Questões, dúvidas e interesses particulares são outros fatores que podem contribuir para dar um caráter singular à obra de cada artista. Acrescidas a tudo isso, a intuição, a sensibilidade e muita pesquisa fizeram as produções de Cildo Meireles serem portadoras de uma poética pessoal e peculiar, mas passíveis de serem lidas sob o viés da história da arte.

¹³⁰ LUCIE-SMITH, 2006,p.144.

¹³¹ CANONGIA,2005,p.66.

Em sua trajetória artística, Meireles não teve contato direto com os movimentos Concreto e Neoconcreto. Enquanto esses movimentos fervilhavam em São Paulo e no Rio de Janeiro, ele vivia em Brasília. Mas, a partir de 1964, por meio de revistas de arte e arquitetura brasileira, ele teve acesso às propostas desses grupos e pôde refletir sobre a problemática da coexistência entre a geometria objetiva e a sensibilidade subjetiva articulada nas obras de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Sentiu-se atraído pela proposta do Neoconcretismo “de pensar sobre arte em termos que não se limitassem ao visual e sim por uma abordagem multisensorial do objeto de arte”¹³². Contudo, sua produção desse período diferia das daqueles artistas, pois eram desenhos com tendências expressionistas. E a característica multisensorial só apareceria futuramente em suas obras.

No movimento concreto e até na ruptura neoconcreta pode-se ver as marcas da influência da lógica construtiva na arte brasileira. Nessa lógica, a arte não é trabalhada como representação e sim como construção. Concretizando a ruptura definitiva com o espaço da representação a obra passa a posicionar-se no espaço real, vivenciado pelo espectador. Este é o caminho adotado por Lygia Clark e Hélio Oiticica, quando rompem com a tela, construindo diretamente no espaço.

Este mesmo foco da arte como construção e não como representação também pode ser visto em diversas investigações da linguagem artística, realizadas por Meireles, principalmente com a tendência da construção do trabalho artístico se apropriando de elementos que pertencem ao espaço do mundo comum, ou seja, ao espaço cotidiano.

Quando em 1967 Oiticica organizou a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Cildo Meireles já havia voltado para o Rio de Janeiro e considerou esse evento como “um divisor de águas que estabeleceu uma nova agenda para a arte brasileira”¹³³. Em seu esquema, a Nova Objetividade assinalava a vontade construtiva geral. E, de fato, muitas das obras de Cildo Meireles estão pautadas na tradição construtivista.

¹³² MEIRELES, 2005 *apud* CÂMARA, 2006, p.7.

¹³³ MEIRELES, [2000?], p.8.



FIGURA 17: Espaços Virtuais: Cantos, 1967-1968.
 Fonte: MEIRELES, [2000?], p.9-11.

Ao falar sobre a sua série *Espaços virtuais: Cantos*¹³⁴ (Fig. 17), Meireles analisa uma possível relação com os preceitos construtivistas, e mais especificamente, com os neoconcretos, dizendo que até “podemos fazer uma associação com os movimentos da história da arte, com os construtivistas. De certo modo até passaria por Mondrian [...] e de uma certa maneira pelo neoconcretismo”. Podemos dizer que esse trabalho tenha tendência construtivista, mas não devido a seu resultado final, e sim porque nele está presente uma ordem interna que seria seu fator permanente de coerência, ao permitir que coisas aparentemente dicotômicas se estruturam de maneira precisa. Por outro lado, o artista destaca que o objetivo dele na época, apesar de querer traduzir as suas idéias em formas objetivas, era não tornar a sua preocupação em um “objeto muito árido, excessivamente intelectual e abstrato”. Outrossim, ele ressalta que, no caso dessa obra, não era a questão pop que o interessava, como equivocadamente alguns apontaram. O seu interesse maior de fato era “o espaço mesmo e a possibilidade da interação do espectador com a obra”¹³⁵. Essa

¹³⁴ Cildo Meireles, *Espaços Virtuais: Cantos*. 1967-68; madeira, tela, tinta, piso de taco de madeira. Aprox. 305x100x100 cm. Série de 44 projetos.

¹³⁵ Todas as citações de Cildo Meireles, deste parágrafo foram retiradas da Entrevista à Priscila Arantes, Revista Princípios. http://www.vermelho.org.br/museu/principios/anteriores.asp?edicao=64&cod_not=175

interação ocorre por meio do deslocamento do observador na obra. E a possibilidade dessa interação se torna um elemento que transcende o campo estritamente visual.

Espaços Virtuais: Cantos é uma série de construções que apresentam espaços que ilusoriamente se assemelham a cantos de ambientes domésticos. Eles questionam a visão perspectívesca do espaço, que é um problema de percepção, porque são ambíguos e paradoxais; transgridem a lógica da percepção normal, pois que há uma mudança de aparência dependendo do ponto como você os vê. Por isso necessitam da interação do observador, que deve se deslocar pela obra.

Tal como o *Corredor* (1968-1970)¹³⁶ de Bruce Nauman “exerce uma pressão sobre a idéia que o observador tem de si mesmo como ‘axiomaticamente coordenado’ – como estável e imutável em e para si mesmo”¹³⁷; *Espaços virtuais: Cantos* também o pressiona a questionar a ilusória percepção ortogonal dada num primeiro momento como imutável e estável.

Trabalhar a arte como construção, como propôs a tradição construtivista, incidiu literalmente nas questões da espacialidade. Com as experiências multisensoriais e a participação do espectador em destaque a partir da Nova Objetividade Brasileira, houve um faceta pluridimensional, que transcendeu a “fiscalidade” do objeto, ou seja, a tridimensionalidade. Cildo Meireles também busca compor os seus trabalhos tendo como matéria-prima o multisensorial e o pluridimensional. Ademais, sempre atento aos conhecimentos da matemática e da física, em suas obras o espaço nasce “curvo”, provisório e babélico . É o que passamos a explicar no próximo capítulo.

¹³⁶ São dois corredores dos quais o observador se desloca. Em uma das extremidades do corredor há uma câmera de vídeo, enquanto na outra há um monitor que transmite a imagem captada pela câmera que é a do observador em seu trajeto pelo corredor em direção a tela do monitor. Mas a imagem de si mesmo em direção à qual o espectador caminha é uma imagem de costas ; e à medida que ele se aproxima de seu próprio reflexo , a imagem de si mesmo vai se afastando. KRAUSS,1998, p.288.

¹³⁷ KRAUSS, 1998, p.288.

CAPÍTULO 3

TORRES DE BABEL



1. Cildo Meireles – artista do espaço

Muito de minha obra se ocupa da discussão do espaço da vida humana, o que é tão amplo e vago. O espaço, em suas várias manifestações, abrange arenas psicológicas, sociais, políticas, físicas e históricas.

Cildo Meireles, [2000?], p.19-20.

Ao entrecruzar a análise conceitual de algumas das obras de Cildo Meireles com a sua biografia, vemos que muitos de seus trabalhos são exemplos da articulação entre rastros de memória, realidade e ficção, sempre atravessados pelas questões do espaço. A suposição de que muitas das obras de Meireles podem ser vistas como fragmentos autobiográficos é confirmada pelo artista ao explicitar: “vejo que cada trabalho meu tem uma espécie de biografia”¹³⁸. São relatos de sua vida que se confundem com as descrições de suas obras.

A palavra biografia tem origem na junção entre as desinências bíos (vida) + graph de graphein (escrever) e Cildo Meireles além de “escrever” a sua vida e a sua história através de sua arte, também escreve páginas da história do Brasil. Contudo, esse artista vai além das fronteiras do Brasil, pois com essas “páginas escritas”, a partir de elementos particulares, ele consegue dialogar com questões universais. Outras vezes é a partir de elementos universais que ele fala sobre si. Esse caráter universal na obra de Cildo Meireles é trabalhado em sua poética.

A trajetória vivida por Cildo Meireles foi capital, tanto para a escolha de sua profissão de artista plástico, quanto para o predomínio da espacialidade e da provisoriabilidade em sua poética e na estética por ela constituída. Desde o início de sua carreira empreendeu uma discussão crítica sobre a idéia convencional de espaço, quer seja numa dimensão física, quer seja numa dimensão geopolítica, na forma de disputas políticas e territoriais. Grande parte de suas obras indica um conceito de espacialidade mais fluído e, portanto, mais complexo e adverso a delineamentos precisos e permanentes.

¹³⁸ http://www.pernambuco.com/diário/2002/01/06/viver4_0.html

Através dos depoimentos de Cildo Meireles, concedidos por meio de diversas entrevistas à imprensa, sabe-se que até os dezenove anos de idade ele viveu em fronteiras incertas e móveis, transitando e morando em lugares tão díspares, como Rio de Janeiro, Curitiba, Goiânia, Belém e Brasília, devido às transferências de seu pai que trabalhava no SPI - Serviço de Proteção ao Índio. Atualmente, por meio das novas tecnologias da comunicação, não faria uma diferença abissal ter vivido em lugares tão diversos, pois que virtualmente, muitas pessoas vivem em fronteiras moveis e híbridas. Contudo, na época em que Meireles viveu esta experiência fez toda diferença para aguçar a sua percepção. Por exemplo, quando ele morou em Belém, lá não existia nem televisão. Desse modo, o contato com uma “cultura isolada” oportunizou a ele uma abertura “para todo outro universo olfativo, gustativo, visual, mas, sobretudo para a questão comportamental”. Outro ponto importante atribuído por Meireles foi o fato de ele ter morado em Brasília desde a sua fundação, “porque a cidade era a síntese do Brasil e tinha a utopia no ar”¹³⁹.

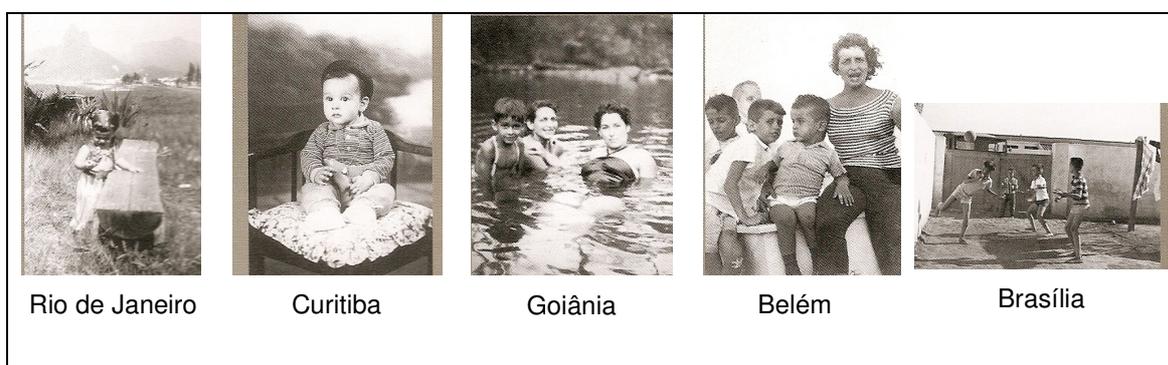


FIGURA 18: Fotos pessoais de Cildo Meireles.
Fonte: MEIRELES, 2001, p.18.

Entretanto, a maior “viagem” feita por ele não foi a geográfica, mas sim a social. Até os cinco anos de idade sua família tinha um bom padrão de vida, mas, em virtude de uma série de problemas, eles passaram para a outra extremidade

¹³⁹ Todas citações deste parágrafo são de MEIRELES, 2002, em entrevista a Cristiana Tejo no Diário de Pernambuco, disponível em http://www.pernambuco.com/diario/2002/01/06/viver4_0.html

da pirâmide social e isso lhe “permitiu fazer essa viagem pelos estratos sociais. Isso foi mais enriquecedor do que o deslocamento físico, que já era muito rico”¹⁴⁰.

Ao entrar em contato com culturas, matérias e ambientes tão diversos em sua vida, o espaço abrangeu arenas psicológicas, sociais, políticas, físicas e históricas. Assim a trajetória pessoal de Cildo Meireles está atravessada por questões espaciais, as quais marcaram sua vida e, de certa forma, transparecem em suas obras.

Sua infância tem certa relação com a escolha por ser artista. Quando ele tinha uns sete, oito anos, e ao passar uns dias na casa de sua avó, numa cidadezinha da periferia de Goiânia, que segundo sua narração era uma espécie de sítio, viu um andarilho, maltrapilho, um homem pobre, andando no meio do mato cerrado, perto da casa, a uns 400 metros dele e de seus amigos.

No dia seguinte, logo ao levantar, voltei ao local. Percebi que o andarilho tinha passado a noite lá. No lugar, tinha deixado uma casinha feita de gravetos, de madeira, uma casa lindíssima, uma espécie de maquete de uma casa, com tudo funcionando, com portas e janelas. Eu nem formulava desta forma, mas era como se eu tivesse ganhado, de alguém cujo nome nem sabia, um presente [...] Esse fato marcou minha vida artística¹⁴¹

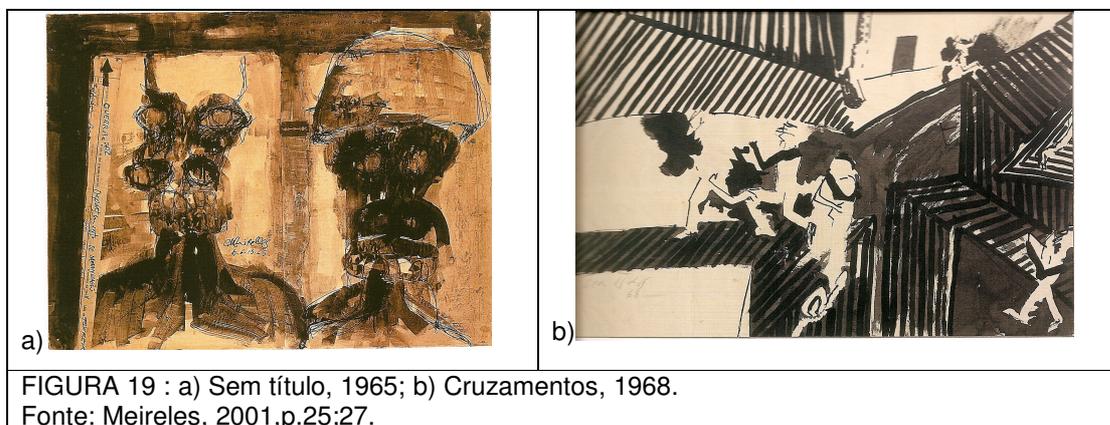
A partir dos dez anos de idade Cildo Meireles muda-se para Brasília. É aí que trava contato com a arte moderna e contemporânea. A partir de 1963 estuda com o ceramista e pintor peruano Barrenechea (1921) e acompanha a produção internacional, por livros e revistas. Nesse momento, se impressiona com uma exposição realizada na Universidade de Brasília, conforme relata: “meus desenhos figurativos derivavam de um impacto de uma exposição de máscaras e esculturas africanas da coleção da Universidade de Dacar, Senegal, que vi na UnB em 1963”¹⁴². Outra das influências de Cildo Meireles, ainda nos anos 60, foi o cinema de animação, principalmente os cinemas tcheco e polonês: “ali tinha

¹⁴⁰ MEIRELES, 2002, em entrevista a Cristiana Tejo no Diário de Pernambuco, disponível em http://www.pernambuco.com/diario/2002/01/06/viver4_0.html

¹⁴¹ www.vermelho.org.br/museu/principios.

¹⁴² MEIRELES, [2000?], p.9.

uma certa ação e energia que eu queria incorporar ao desenho. Entre 64 e 68 desenvolvi uma quantidade enorme de desenhos expressionistas”¹⁴³(Fig. 19).



Um outro dado importante na vida de Cildo Meireles foi o fato de que não só seu pai, como também seu tio Francisco Furtado Meirelles, dedicaram-se aos problemas do índio brasileiro. Por isso, desde a infância, além de conviver e ter amizade com índios, ele presenciou a incessante defesa deles, e ainda, discussões sobre a demarcação de territórios e luta de classes. E é a partir deste lastro biográfico que se edifica o objetivo ético de seu discurso artístico.

Assim, a memória é um veículo importante para a constituição de seus trabalhos. Sendo “um ponto de partida e um catalisador, [que] tem uma função de deflagração”¹⁴⁴. Com perspicácia, trançando os fios de memória e realidade histórica, com os fios de ficção, Cildo Meireles, teceu obras de arte como *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), *Sal sem Carne* (1975), *Olvido* (1987-1989) e *Missão/Missões – Como Construir Catedrais* (1987), entre outras.

Se, por um lado, essas obras parecem somente fazer referência ao Brasil ou a uma problemática regional, por outro, o que também se configura é um caráter universal, tratando-se de questões da humanidade como um todo.

¹⁴³ MEIRELES, [2000?], p.10.

¹⁴⁴ MEIRELES, 2001,p.19.

“Não estou nesta exposição para defender uma carreira e nem uma Nacionalidade”¹⁴⁵, com esta afirmação o artista deixa claro o seu propósito de não rotular a si ou as suas obras como produtos regionalistas ou genuinamente nacionais. E ainda, quando questionado sobre a questão da identidade, respondeu que a brasilidade seria muito mais uma ânsia do que uma questão: “Eu não me considero brasileiro ou isso ou aquilo, eu me considero artista plástico e eu acho que a arte é um território de liberdade. Eu acho que uma das maiores obrigações do artista é manter a arte como território livre [...]”¹⁴⁶.

Tentativas de refletir, superar e questionar a hierarquia, a identidade, a superioridade e a imposição de valores, ainda se configuram como preocupação para artistas, escritores e teóricos contemporâneos. Um exemplo disso pode ser visto nas obras de Meireles já citadas *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), *Sal sem Carne* (1975), *Zero Cruzeiro* (1974-1978), *Olvido* (1987-1989) e *Missão/Missões – Como Construir Catedrais* (1987) que, sob o viés da temática indígena, nos interessam sobretudo, porque através dessa temática e de sua fisicalidade pronuncia-se uma discussão ampla e complexa sobre a espacialidade. Ademais, essas obras tratam de babéis geopolíticas e culturais.

A obra *Cruzeiro do Sul* faz referência a um episódio ocorrido em uma “região chamada Bico do Papagaio, que é uma pontinha do estado de Goiás, que agora é Tocantins, Maranhão e Pará”. O pai de Cildo Meireles foi enviado para essa região para fazer um relatório administrativo sobre denúncias de um massacre aos índios daquele local. Descobriu-se que este já era o segundo ataque; o primeiro tinha ocorrido há quinze anos, quando fazendeiros interessados pelas terras indígenas alugaram um avião para jogar roupas infectadas sobre a aldeia (guerra bacteriológica). “Em 15 dias a população foi reduzida de 4 mil para 400 habitantes”. O desfecho dessa história trágica foi que,

¹⁴⁵ MEIRELES, [2000?], p.106. Publicado originalmente no catálogo Information, The Museum of Modern Art, Nova York.

¹⁴⁶ http://www.pernambuco.com/diario/2002/01/06/viver4_0.html

por meio do relatório administrativo, foi aberto um inquérito policial e “pela primeira vez no Brasil, alguém foi condenado por matar índio”¹⁴⁷.

O título dessa obra remete à constelação do Cruzeiro do Sul, que tem o formato de uma cruz. Apesar dessa constelação ser uma das menores, ela pode ser considerada como uma das mais importantes e conhecidas, ou seja, o maior ponto de referência no céu do hemisfério sul, pelo qual antigos navegadores já se orientavam¹⁴⁸. Cruzeiro do Sul nomeia também um texto de autoria de Cildo Meireles, publicado no catálogo da exposição *Information*, (Nova York, Museum of Modern Art, 1970). Esse texto, tal como a obra *Cruzeiro do Sul*, transita entre a alegoria e a realidade, e refere-se também “a tempos e lugares que transbordam a restritiva lógica ocidental”¹⁴⁹.

Outra discussão é que, apesar dessa obra requerer um ambiente que seja itinerante, temporário, episódico e provisório, ela necessita de um lugar específico, para ser exposta e fazer sentido, que é o de uma instituição de arte: o museu. Nesse sentido, “[a] institucionalização da arte é uma dimensão importante da arte contemporânea. O compartilhar de seu espaço com o do mundo em comum é, para a obra contemporânea, ao mesmo tempo uma ameaça e um triunfo”¹⁵⁰. Em *Cruzeiro do Sul*, o museu a protege de ser confundida com um objeto qualquer, ou melhor, protege-a de não ser nem percebida, devido ao seu minúsculo tamanho.

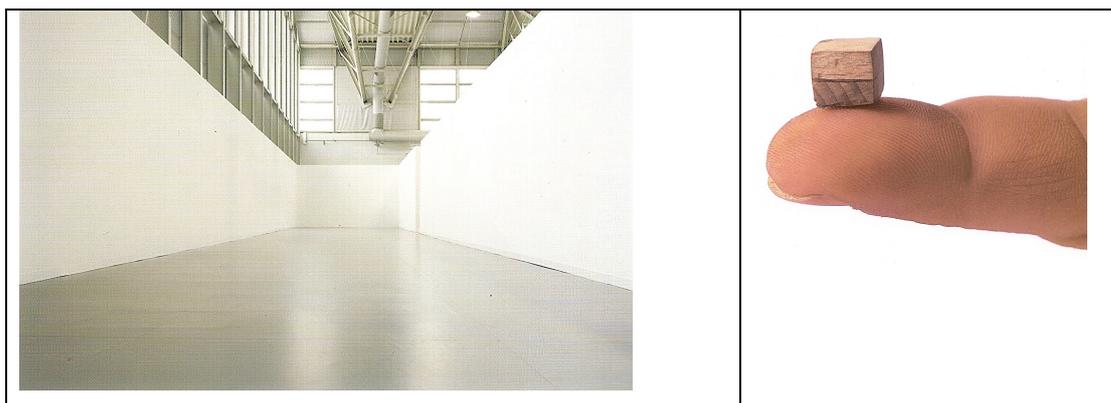


FIGURA 20: Cruzeiro do Sul (1974-1978). Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, ES, 2006.
Fonte: MEIRELES, 2006, p.14;55.

¹⁴⁷ Todas citações deste parágrafo são de MEIRELES em entrevista a Revista Princípios disponível em <http://www.vermelho.org.br/museu/principios/anteriores.asp?edicao=64>

¹⁴⁸ <http://www.observatorio.ufmg.br/pas29.htm>

¹⁴⁹ HERKENHOFF, 2001, p.34.

¹⁵⁰ TASSINARI, 2001, p.150.

Cruzeiro do Sul (1969-1970) é constituído por um cubo, medindo apenas 9mm de arestas, feito com duas partes: uma de pinho, madeira macia, e a outra de carvalho, madeira rígida; essas madeiras são míticas para os índios Tupi, cuja fricção forma o fogo e invoca, assim, a divindade indígena. E isso traz uma carga de simbolismo grandioso para essa minúscula obra que deve ocupar, sozinha, uma sala de, no mínimo 200m². Deste modo, o espaço vazio que circunda o pequeno cubo também faz parte da composição, bem como a carga mítica e a possibilidade de produzir fogo. Esses aspectos de tensão dão um caráter monumental a essa obra (Fig.20).

Através da escala *Cruzeiro do Sul* também chama a atenção para a atitude dos Jesuítas, entre outros, que reduziram a termos menores toda a cosmologia de uma sociedade diferente da sua. Eles simplificaram o deus trovão (Tupã), parte de uma cosmologia composta por todo um culto complexo, poético e concreto, adotada por várias culturas da América do Sul. A cultura “branca” praticamente passou “por cima da delicadeza do procedimento, da idéia de que cada vez que você estivesse produzindo fogo, estaria reificando [uma] divindade”¹⁵¹.

Com a afirmativa de Meireles de que “o povo cuja História são lendas e fábulas é um povo feliz”¹⁵², vemos que não só *Cruzeiro do Sul*, como todas as suas obras que classificamos com a temática indígena referem-se ao não acesso da tendência eurocêntrica à história que não seja a sua, ou seja a dos não-europeus.

Cruzeiro do Sul não apenas questiona a idéia dimensional do que seja pequeno ou grande (espaço físico). Evoca, também, o grande silêncio que marca o extermínio dos povos indígenas e o poder que uma crença partilhada por povos possui (espaço político).

Essa obra contém “a idéia da imensidão da energia contida num corpo mínimo”¹⁵³. Assim, é possível pensar nesse trabalho como uma *massa crítica*, que é um termo utilizado pela física para definir uma massa mínima de material que é requerida para ser fundida e gerar uma reação nuclear em cadeia.

¹⁵¹ MEIRELES,, 2001, p.34.

¹⁵² MEIRELES, [2000?], p.106.

¹⁵³ MEIRELES, [2000?], p.39.

Além dos pontos em comum, já citados, como a temática abordada e a representação espacial, que questionam a segregação entre culturas, disputas políticas e territoriais, o mesmo sentido simbólico de *massa crítica* pode ser atribuído a *Sal sem Carne* (1975) que, tal como *Cruzeiro do Sul*, apresenta um espaço de tensão que, apesar de comprimido, pode provocar uma explosão.

O gueto pode ser pensado como a base da condensação. E caso haja muita condensação, vai implicar em pressão que, por sua vez, pode possibilitar em explosão. *Sal sem carne* remete para a relação entre culturas distintas. Na história da humanidade, em diversas ocasiões houve a formação de guetos a partir da segregação e agrupamento de alguns segmentos da sociedade. Para Meireles se “você concentra qualquer coisa, você aumenta a atividade interna; aumenta não apenas os números, mas o fluxo de informações, [...] quando você comprime algo, provoca uma explosão”¹⁵⁴.

A instalação *Sal sem Carne* (1975) foi composta pelo segundo disco gravado pelo artista (Fig.21b). O primeiro disco foi *Mebis-Caraxia*¹⁵⁵ (1970-1971) que objetivava construir esculturas sonoras; desse modo, a noção de espaço construído nesta obra apresenta-se como um andamento contínuo e provisório (Fig.21a).

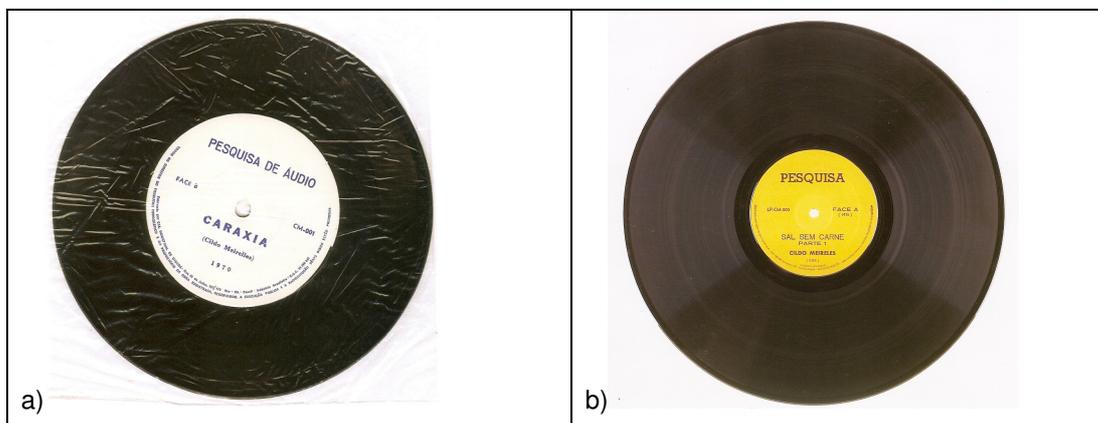


FIGURA 21 : a) Mebis-Caraxia (1970-1971), LP de 33 rotações, disco de vinil. b) Sal sem carne (1975), LP de 33 rotações, disco de vinil. Fonte: MEIRELES, 2006,p.13;18.

¹⁵⁴MEIRELES, [2000?], p.30.

¹⁵⁵ Disco de 33 rotações, produzido por Cildo Meireles com uma tiragem de quinhentos exemplares. A gravação foi realizada com um sintetizador de frequência que convertia dois gráficos em som. Deste modo, a faixa MEBS seria o gráfico sonorizado da fita de Moebius, enquanto CARAXIA refere-se à sonorização de uma espiral. O termo “Caraxia” foi formado a partir da combinação entre as palavras “caracol” e “galáxia. HEKENHOFF [2000?], p.30,76.

O mesmo foco multisensorial (som/imagem) é trabalhado na Instalação *Sal sem Carne*, com a junção entre o som emitido pelo LP e a exposição de fotografias (em monóculos). Parte do material sonoro e fotográfico foi coletado em 1974, em Goiânia. As fotografias são de autoria de Cildo Meireles e seu irmão Max Jorge Campos Meireles, exceto a foto de um índio kraô, que fazia parte da documentação levantada pelo pai do artista.

As fotos que foram expostas e que também foram reproduzidas na capa e contracapa do disco (Fig. 22), juntamente com os “sons que se sobrepõem e se confundem quando aproximados”, parecem formar um retrato híbrido da cultura indígena e “branca”. Se por um lado essa obra discute a segregação realizada por meio da violência contra os índios, por outro expõe a constituição gradativa de uma cultura híbrida. Essa hibridez “resultaria de uma aproximação entre desiguais que não se completa nunca, abrindo um ‘terceiro espaço’ de negociação e convívio entre diferenças que não se conciliam”¹⁵⁶.

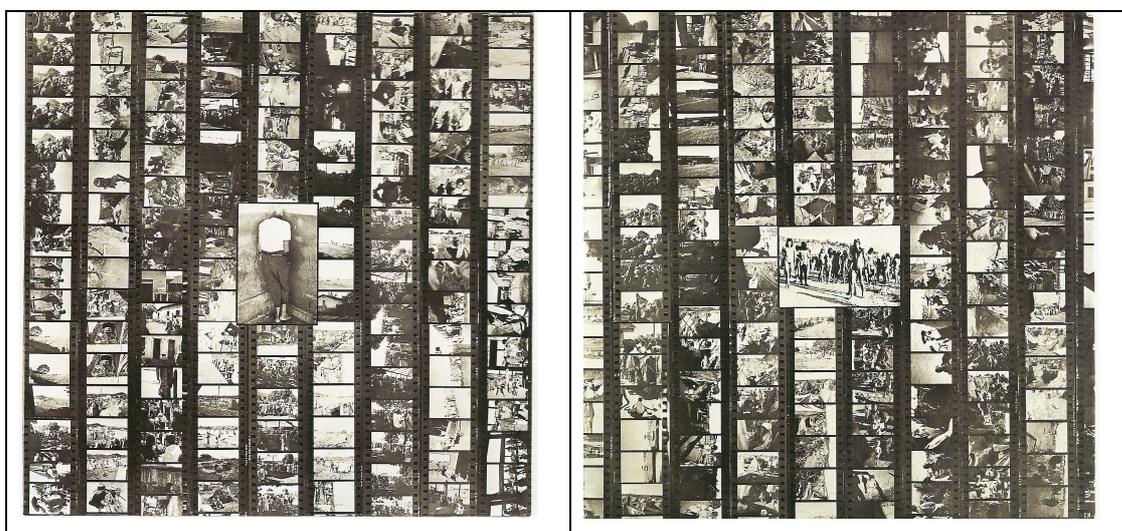


FIGURA 22: Sal sem carne (1975), capa e contracapa do disco.
Fonte: Meireles, 2006, p.20,21.

No som gerado no disco podemos ouvir o registro de manifestação religiosa popular e depoimentos de indígenas brasileiros e, ainda, uma gravação de pequenos trechos da programação da Rádio Relógio Federal do Rio de Janeiro

¹⁵⁶ ANJOS, 2006, p.19.

AM. A peculiaridade dessa emissora¹⁵⁷ é o fato de informar a hora certa de minuto em minuto direto do observatório nacional, e durante sua programação podemos ouvir um barulho que caracteriza o som de um relógio. Por que Meireles escolheu a Rádio Relógio? Seria pelo fato dela representar a voz do gueto? De acordo com o artista “a gravação *Sal sem Carne* era como uma novela de rádio realizada no gueto”¹⁵⁸. Cildo Meireles dá ênfase à relação entre opressor e oprimido em seu discurso: “o opressor só conhece sua própria vontade, ao passo que o oprimido, além de conhecer obviamente a sua, é forçado a conhecer também a vontade do opressor”. Neste discurso do artista podemos ouvir soar a lógica antropofágica, sendo evidente a devoração do opressor pelo oprimido. “Na medida em que as coisas se resolvam no âmbito do conhecimento, o oprimido (o gueto) necessariamente transformará o sistema”¹⁵⁹.

Uma parte do material gravado no disco são “depoimentos de romeiros miseráveis, que não eram brancos e nem índios”¹⁶⁰. A eles Cildo Meireles perguntava: “Você é um índio? Você sabe o que é um índio?”¹⁶¹ E a resposta mais recorrente era que índio comia carne sem sal. O artista também entrevistou um índio Kraô, então um mendigo em Goiânia, que sobreviveu aos massacres.

Igualmente a *Sal sem Carne*, a obra *Olvido (1987-1989)* articula a percepção multisensorial fazendo uso de materiais sonoros e visuais. Um som contínuo de serra elétrica é emitido de dentro dessa obra, indicando o “incansável, terrível labor da destruição que, sem interrupção, vem do passado colonial ao presente capitalista”¹⁶². Foi esse mesmo labor capitalista que transformou um índio livre em mendigo.

¹⁵⁷ No intervalo entre a divulgação das horas, eram destinados trinta segundos para a leitura de informações culturais e nos outros trinta segundos eram lidos os anúncios publicitários. Em princípio, na rádio relógio, tudo era feito ao vivo, depois passou a ser gravado. Atualmente essa rádio se descaracterizou tocando músicas evangélicas, mas ainda transmitindo as horas.

¹⁵⁸ MEIRELES., [2000?], p.30.

¹⁵⁹ MEIRELES., [2000?], p.69-70

¹⁶⁰ MEIRELES., 2001, p.66

¹⁶¹ MEIRELES., 2001, p.66.

¹⁶² HERKENHOFF, [2000?], p.42..



FIGURA 23: Olvido (1987-1989)
Fonte: MEIRELES, [2000?], p.42

A palavra *olvido* tem como significado o estado de uma pessoa ou coisa esquecida. O esquecimento evocado por Meireles é pertinente aos elementos tragédia, poder espiritual e material, conjecturados em *Olvido (1987-1989)* através de ossos, velas e cédulas de dinheiro (Fig. 23). Situada no centro de uma área circular preenchida com **ossos**, e circundada por um muro de **velas**, *Olvido* representa uma tenda de índios coberta com **cédulas** de países das Américas em que populações nativas foram massacradas e esquecidas. Essa obra assemelha-se a *Missão/Missões (como construir catedrais) – 1987*, em sua temática e materialidade.

Tanto em *Olvido (1987-1989)* como em *Missão/Missões (como construir catedrais)*¹⁶³ a conotação simbólica dos materiais usados é ainda mais evidente, direta e impactante do que em *Cruzeiro do Sul*. A instalação *Missão/Missões (como construir catedrais)* é composta por um piso feito com 600.000 moedas, e uma coluna com 800 hóstias que une o piso a um teto composto por 2000 ossos de boi, e tudo isso envolto por uma cortina negra (Fig.23 e 24) .

¹⁶³ Altura: 2,35 cm. Área: 36 m² . Coleção da fundação Iochpe, Porto Alegre, e do Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, Texas.

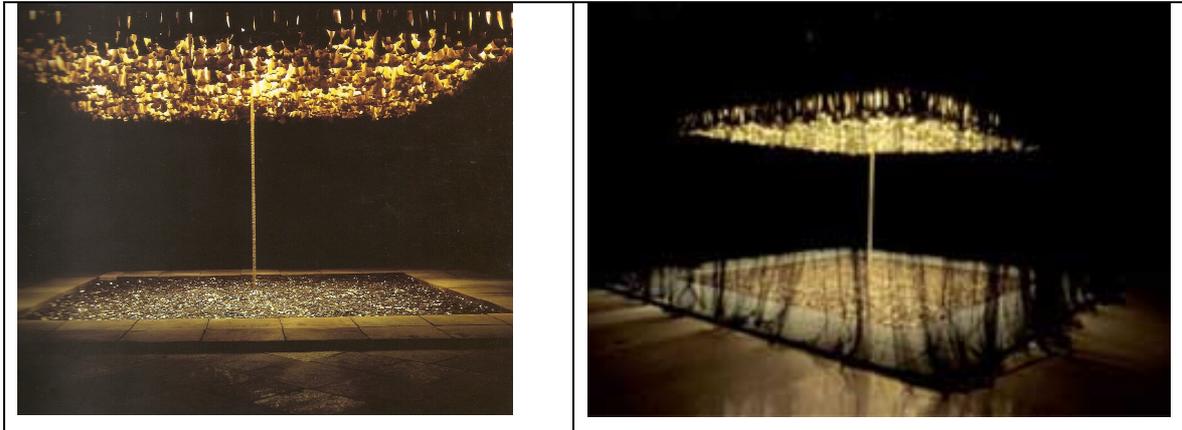


FIGURA 24: Missão/Missões (como construir catedrais) - (1987-1989)
Fonte : MEIRELES, 2006, p.17.

Como um todo, *Missão/Missões (como construir catedrais)* tem um aspecto de templo, com sua cortina evocando a teatralidade barroca. A arte barroca serviu de apoio à reação da Igreja Católica após a Reforma Protestante, e colaborou com a catequese, que também foi útil para o apresto ideológico do conquistador, como pode evocar a coluna de hóstias.

A ação colonizadora foi como uma batalha entre canibalismos se considerarmos o paradoxo de que, para converter os índios ao Cristianismo, as Missões Jesuíticas objetivavam impedi-los de praticar o canibalismo. Mas, depois de evangelizados a igreja apresentava aos índios a Eucaristia, que é o consumo do “corpo de Cristo”. De acordo com Régis Michel “[a] comunhão cristã é o estado supremo do canibalismo ocidental”¹⁶⁴. Todavia, cabe ressaltar que o canibalismo dos índios mais do que um ato simbólico era um fato, enquanto o “canibalismo ocidental” atua somente no campo simbólico.

¹⁶⁴ MICHEL *apud* HERKENHOFF, [2000?], p.66.

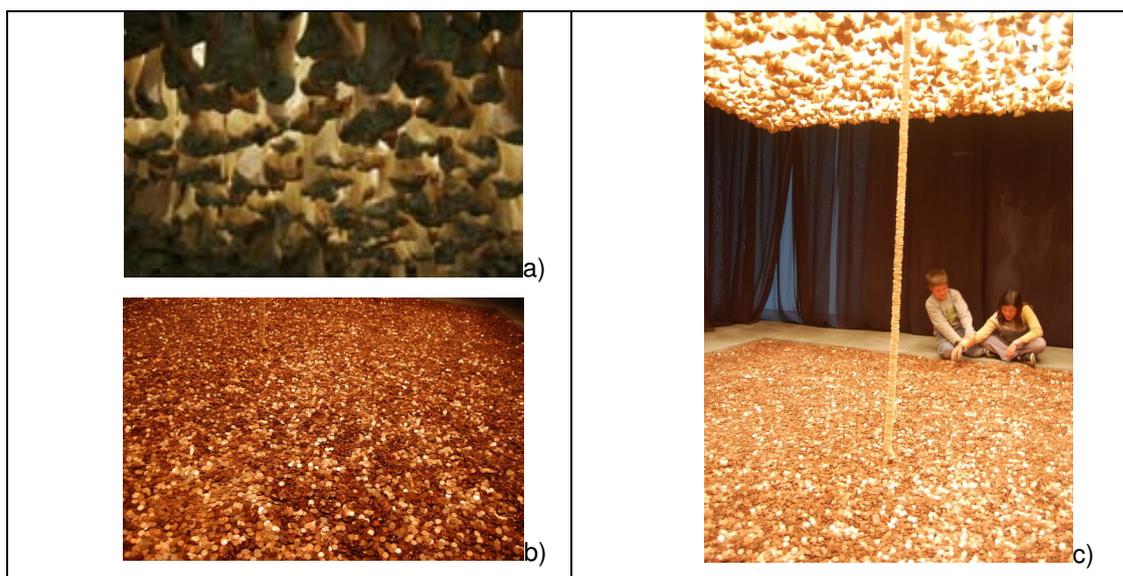


FIGURA 25: Detalhes da obra Missão/Missões.

a) ossos; b) moedas; c) ossos, hóstias, moedas

Fonte: www.16miles.com/2009/04/cildo-meireles-at-museu-dart.html

Tanto o título como os materiais que compõem essa obra de Cildo Meireles podem apontar para a leitura de três elementos básicos: o poder material, o poder espiritual e a tragédia. Todos remetem às Missões Jesuíticas recorrentes no Brasil e em outros países da América Latina. Sabe-se que no bojo das ações dessas Missões Religiosas apresentavam-se propósitos políticos e econômicos, “justificados” pelos espirituais.

O dinheiro em forma de cédulas e moedas em *Olvido* e *Missão/Missões* é utilizado enquanto elemento, ou seja, mais uma matéria-prima simbólica para compor a obra, e tem relação com o poder material e a ambição. Em outras obras, como *Inserções em circuito ideológicos: projeto cédula* (1970), o dinheiro aparece como suporte, em *Árvore do Dinheiro* (1969)¹⁶⁵ aparece como obra mesmo. Em *Zero Cruzeiro* e *Zero Centavo* (1974-1978), *Zero Dollar* (1978-1984) e *Zero Cent* (1984) aparece como base para uma criação ilusoriamente fidedigna. Para Meireles na obra de arte “a reação que o dinheiro provoca nas pessoas é muito curiosa, estranha, [...] vai muito além do seu aspecto sensorial”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Essa obra deu origem a trabalhos como *Zero Cruzeiro*, que também questionam o valor de uso e valor de troca. Neste trabalho, o dinheiro é tema, suporte e modo ao mesmo tempo. MEIRELES, 2001, p.52.

¹⁶⁶ MEIRELES, 2001, p.62.

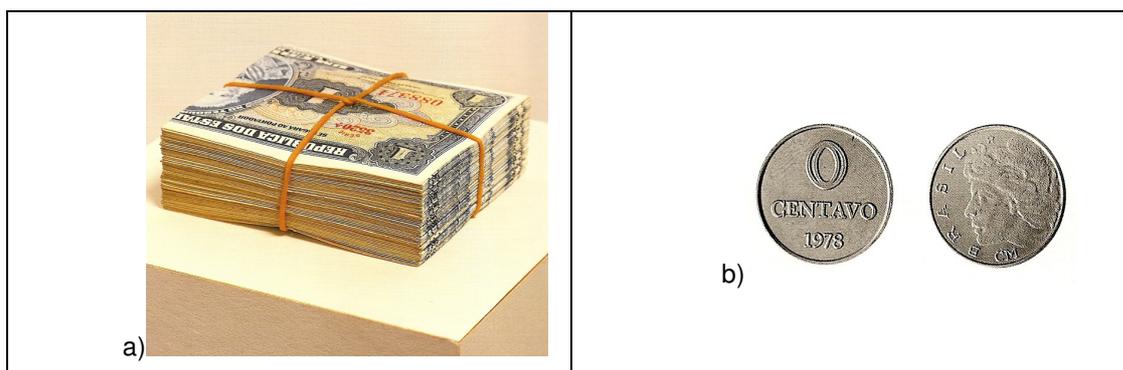


FIGURA 26 : a) Árvore do Dinheiro (1969).; b) Zero Centavo(1974-1978)
 Fonte: MEIRELES, [2000?],p.46,47.

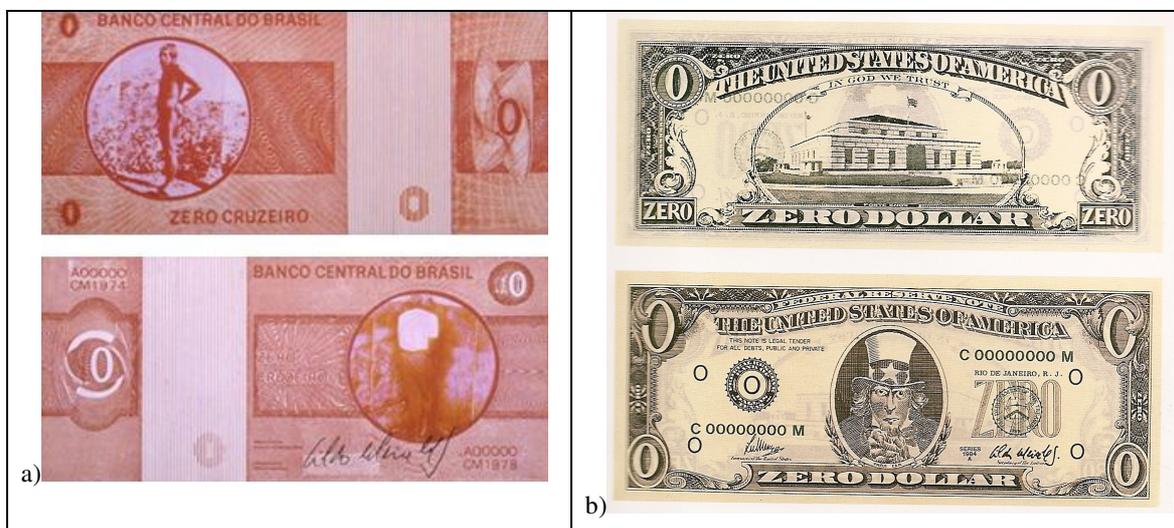


FIGURA 27: a) Zero Cruzeiro - 1974/78 ; Zero Dollar – 1978/1984.
 Fonte: MEIRELES,[2000?],p.45.

A obra *Zero Cruzeiro* (Fig 27 a) foi feita com a técnica de litografia offset sobre papel (frente e verso), medindo 6,5 x 15,5 cm. Com essas dimensões é muito semelhante a uma nota de Dez Cruzeiros; o Cruzeiro era o padrão monetário da época em que ela foi composta. Cildo Meireles sabe “que a moeda, enquanto representação icônica, itinerante de um país, torna-se parte de um jogo hegemônico de territorialização”¹⁶⁷.

Essa obra, apesar de ser uma cópia quase fiel de uma moeda que estava em vigência, se anuncia como não tendo nenhum valor. E as efígies que

¹⁶⁷ HERKENHOFF, [2000?], p.44.

geralmente são históricas e heróicas são substituídas pela fotografia de um índio brasileiro e de um paciente de um hospital psiquiátrico¹⁶⁸.

Segundo Meireles “Zero Cruzeiro e Zero Centavos seriam quase uma decorrência da demonstração entre valor de uso e valor de troca no plano e no espaço: a nota e a moeda”¹⁶⁹.

Podemos interpretar *Zero Cruzeiro* como uma crítica ou um alerta para a desvalorização da arte, das pessoas e do próprio dinheiro brasileiro. Desvalorização da arte, pois que no discurso verbal e escrito de Cildo Meireles, ele compara *Zero Cruzeiro*, que é uma nota, ao espaço dimensional (superfície/pintura); e o *Zero Centavo*, que é uma moeda, ao espaço tridimensional (volume/escultura). A desvalorização das pessoas pode ser considerada pela escolha da figura de um indígena e de um interno de um hospital psiquiátrico. Qual seria o valor dessas pessoas? Eles seriam verdadeiros “zero a esquerda”? Ou seja, não têm valor algum? Diante do extermínio de milhares de indígenas e do descaso para com os pacientes mentais, sabe-se o valor que a sociedade atribui a essas pessoas.

Outro ponto, é que *Zero Cruzeiro* poderia ser uma metáfora ao que diz o senso comum: uma pessoa pode ser considerada louca, quando ela tem a capacidade de rasgar dinheiro, quando o dinheiro não tem valor algum para ela. E ainda, sabe-se que no início os índios, segundo a sua cultura, não tinham costume de acumular bens materiais e nem alimentos, de forma que dinheiro ou ouro não teria nenhum valor para eles. Então fica claro que as efígies de *Zero* foram escolhidas magistralmente por Meireles.

Na época em que essa obra foi composta, o Brasil era desolado por uma superinflação, que a cada momento desvalorizava o nosso dinheiro. Mas hoje, com a crise econômica mundial, *Zero Cruzeiro* se atualiza e parece questionar todo sistema financeiro e capitalista.

Inserções em Circuitos Ideológicos (1970) também se refere à questões pertinentes ao sistema capitalista: a relação entre as pessoas e o sistema de

¹⁶⁸ Essas imagens são as mesmas que aparecem em destaque na capa do disco *Sal sem Carne*, 1975.

¹⁶⁹ MEIRELES, 2001, p. 54.

distribuição, circulação e consumo de mercadorias, bem como a difusão da ideologia do produtor, por meio deles. No *Projeto Cédula*¹⁷⁰, foram carimbadas a pergunta “Quem Matou Herzog?” e as palavras de ordem “Yankees go home!” em notas de dinheiro que posteriormente eram devolvidas para circulação (Fig.28).



FIGURA 28: Inserções em circuito ideológicos: projeto cédula (1970).
 Fonte: MEIRELES, [2000?], p.51;114

Atuando de forma direta em elementos de uso diário Cildo Meireles avança as discussões propostas a partir dos *ready-made*. Ao invés de trazer objetos industrializados para o meio da arte, o que ele propõe é a inserção e interferência da rota simbólica desses objetos, sem, contudo, ter domínio completo desse processo, pois que os objetos em questão estão inseridos no **espaço real** do cotidiano e a circulação dos mesmos se dá em tempo real. Com isso o artista adota uma **poética do provisório** pautada em obras que não são os objetos em si, mas são toda uma situação ou prática “sobre a qual não se pode ter nenhum tipo de controle ou propriedade”¹⁷¹.

¹⁷⁰ As cédulas que receberam a indagação “Quem matou Herzog?” Remetiam para a morte do jornalista Wladimir Herzog, que foi anunciada como suicídio, embora se soubesse que ele tinha morrido por meio da tortura, no período da Ditadura Militar brasileira. .

¹⁷¹ MEIRELES, [2000?], p.112.

2. Uma poética do provisório.

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.

Cildo Meireles, 2001, p.21.

“A lei que rege a natureza é a da instabilidade [...] tudo que é aparentemente estável, na verdade é provisório”¹⁷²; esta afirmação do artista Luiz Zerbini, integrante do Chelipa Ferro, condiz tanto com as práticas artísticas quanto com as sociais, que atualmente são mais volúveis às mudanças tecnológicas, à violência, ao acidente, ao imprevisto e etc. Isso tudo pode ser devido ao excesso e à rapidez das informações, como também pode ser uma característica do que Lipovetsky chamou de “império do efêmero”.

No livro *O Império do Efêmero* Lipovetsky elaborou uma espécie de arqueologia do efêmero. Ao analisar o elemento moda verificou-se o crescimento de sua atuação e importância, o que faz dela a “pedra angular”¹⁷³ da vida coletiva e até um dos seus princípios organizadores. O que está na raiz do mundo do efêmero generalizado é “o impulso dos progressos científicos, aliado ao sistema da concorrência econômica”¹⁷⁴. Assim se dá uma reverência ao “novo” que tem um poder absoluto porque “[a] lógica econômica realmente varreu todo ideal de permanência, é a regra do efêmero que governa a produção e o consumo dos objetos”¹⁷⁵.

Baudrillard aponta para a “renovação e obsolescência” acelerada de objetos, devido à moda. E ainda, que todas as classes sociais, sem distinção, adotam como valor a necessidade da moda¹⁷⁶. Portanto “ [o]s processos lógicos

¹⁷² ZERBINI, Luiz. A afirmação citada foi sobre a mostra *Estabilidade Provisória* do Chelipa Ferro, realizada na Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em www.rioantecultura.com/chelpaferro.htm

¹⁷³ LIPOVETSKY, 2008, p.12.

¹⁷⁴ LIPOVETSKY, 2008, p.180.

¹⁷⁵ LIPOVETSKY, 2008, p.160.

¹⁷⁶ BAUDRILLARD, 1972, p.38.

da moda devem ser alargados à dimensão da ‘cultura’ inteira, a toda produção social de signos, de valores e de relações”¹⁷⁷.

Neste império do efêmero o conceito de obra-prima (estável e permanente) é abandonado. Assim, a obra deixa de ser um objeto independente, resultado de um trabalho terminado, para se tornar um processo em desenvolvimento, inacabado por sua própria natureza *work in progress*. Os materiais escolhidos para essas obras são cada vez mais dotados de precariedade. Desse modo, as práticas artísticas são compostas por obras que se esgotam no tempo, às vezes permanecendo apenas nos registros (fotografias, vídeos, etc.) e estes tomam o seu lugar como agentes nos espaços expositivos. Portanto, mais do que um “encantador de signos”¹⁷⁸, o artista deve ser também um proponente de idéias, situações e ou experiências.

Em *Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola (1970)* Cildo Meireles utilizou decalque de silk screen para imprimir em garrafas retornáveis de Coca-Cola a expressão¹⁷⁹ “Yankees, go home!”, após o que as devolveu à circulação no espaço físico do cotidiano (Fig.29). A frase “Yankees, go home!” é a mesma carimbada nas notas de dinheiro do *Projeto Cédulas*, que também voltaram a circular.



FIGURA 29: Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola,1970.
Fonte: MEIRELES, 2001, p.59.

¹⁷⁷ BAUDRILLARD, 1972, p.78-79.

¹⁷⁸ SARTRE, 1948.

¹⁷⁹ Nas garrafas desse projeto também foram inscritos os procedimentos realizados para compor a obra: “1. Projeto coca-cola . Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolvê-las à circulação”.

Diferente de *Cruzeiro do Sul*, que necessita do espaço institucional (o museu) o *Projeto Coca-Cola*, para existir, requisita o espaço comum e a ação de outras pessoas para circular, como um “*graffiti*” ambulante. As *Inserções* idealizadas por Meireles são como os *Parangolés* de Oiticica, que se estiverem parados perdem o sentido. “Um *Parangolé* no cabide [sem movimento e sem intervenção] tem uma morbidez que jamais esteve prevista em sua dinâmica original”¹⁸⁰.



FIGURA 30: Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola, 1970.
Fonte: www.16miles.com/2009/04/cildo-meireles-at-museu-dart.html.

A dinâmica original de *Inserções* prevê que “o trabalho só existe enquanto estiver sendo feito”¹⁸¹. Portanto, as garrafas, as cédulas ou os classificados de jornais¹⁸², ou fotos dos mesmos, expostos em museus “não é um trabalho; é uma relíquia, uma referência”. Deste modo, o lugar desses objetos “é um pouco o do terceiro malabar na mão do malabarista. Está ali num processo de passagem”¹⁸³.

Lisette Lagnado propõe uma discussão que visa compreender como esse malabarista citado por Meireles vem marcado nas produções artísticas de uma geração. E acrescenta o elemento gambiarra ao questionar se seria possível imaginar um malabarista que não faça uso dela, atualmente. Para Lagnado a

¹⁸⁰ CANONGIA, 2005, p.59.

¹⁸¹ MEIRELES, 2001, p.58.

¹⁸² Além dos projetos *Cédula* e *Coca-Cola*, Cildo Meireles realizou *Inserções em Jornais: classificados* (1970) que consistia em publicações de anúncios em jornais no Rio de Janeiro. No jornal do Brasil de 13/01/1970 o artista enviou para publicação nos classificados o anúncio: “Área nº 1. Gildo Meireles 70”. E em 13/06/1970, anunciou-se “ÁREAS - Extensas. Selvagens. Longínquas. Cartas para Cildo Meireles. Rua Gal. Glicério 445 apt. 1.003. Laranjeiras. GB”.

¹⁸³ MEIRELES, 2001, p.58.

gambiarra “envolve transgressão, fraude, tunga - sem jamais abdicar de uma ordem, porém de uma ordem muito simples”¹⁸⁴.

Uma verdadeira gambiarra já era articulada por Hélio Oiticica em seus *Parangolés* e em seus *Bólides*, tanto por serem pertinentes a uma trama de improvisos com materiais e soluções de baixo custo, quanto por seu posicionamento político. Oiticica atuou do mesmo modo com a obra *Tropicália*, que foi considerada por ele como uma “consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade”¹⁸⁵.

De fato a gambiarra vai além do estético, pode ser um posicionamento político. Contudo, Moacyr dos Anjos não acredita que a gambiarra seja uma estratégia estético-política com potenciais emancipadores “como se fosse possível expandir, para o conjunto da sociedade, o que são, na verdade, respostas imediatas a condições adversas de vida”. O que ele destaca é que “gambiarrras seriam as produções artísticas que, sob condições específicas de subordinação [políticas, econômicas, simbólicas] e a partir de um ponto de vista singular, articulam elementos de culturas distintas”¹⁸⁶.

Em várias obras de Cildo Meireles há uma certa transgressão e, ainda, um posicionamento político. Um outro ponto culminante na obra de Meireles é o fato de a gambiarra não implicar necessariamente em um produto final, configurando mais como um processo. Segundo Rosas “talvez o processo seja mais importante, talvez exatamente por que a gambiarra nunca é final, sempre há algo para acrescentar ou aprimorar”¹⁸⁷.

A arte de Meireles se apresenta como um “não-acabamento”, ou seja, em processo, devido às volatilidades geradas pelas formas e pelos respectivos meios de formação que constroem obras a partir de um pensamento que também se apresenta em construção, estabelecendo conexões entre suas diversas obras.

¹⁸⁴ LAGNADO, Lisette. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>.

¹⁸⁵ OITICICA, 1968,p.4.

¹⁸⁶ ANJOS. Disponível em www.revistaparadoxo.com/materia.php?ido=5108

¹⁸⁷ ROSAS, disponível em www.rizoma.net/interna.php?id=348&secao=artefato.

Malhas da Liberdade (1977)¹⁸⁸, por exemplo, aproxima-se de *Inserções em Circuitos Ideológicos*. Em *Malhas* a ideia consiste em um módulo e uma lei de formação que também pode gerar possibilidades infinitas, portanto, provisórias: como o módulo intersecciona o módulo anterior, determina, então, como ele é interseccionado por um terceiro e assim por diante¹⁸⁹.

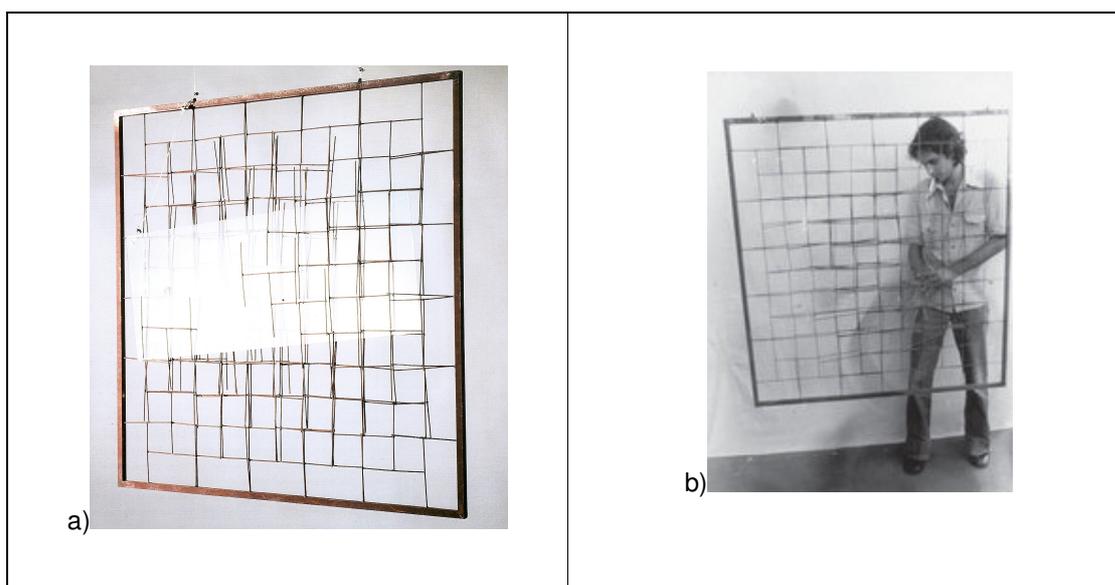


FIGURA 31 : Malhas da Liberdade, 1977

Fonte: a) MEIRELES, 2006,p.45.

b) www.tate.org.uk/modern/eventseducation/musicperform/16656.htm

Nesta obra (Fig.31) há uma estrutura reticular que se expande simultaneamente no plano e no espaço, cria volumes e compõe uma espécie de falsa grade, porque tendo passagens em vários espaços de sua estrutura é simplesmente atravessada por uma placa de vidro mais larga do que qualquer quadrado que forma a malha. Um dos paradoxos dessa malha consiste em que, apesar de aparentar ser totalmente fechada e dura, não é obstáculo para a passagem de uma matéria como o vidro, em princípio mais frágil do que ela. Por isso a malha, que geralmente prende ou protege algo, neste caso dá liberdade.

Aparentemente, apresenta uma série de contornos fechados, mas, fisicamente são abertos. De acordo com Tassinari o contorno fechado determina a

¹⁸⁸ Versão III, composta por ferro: 120x120cm; folha de vidro: 40x100cm. As duas primeiras versões de *Malhas da Liberdade* foram realizadas em 1966, eram parecidas com redes de pesca, mas nada prendiam.

¹⁸⁹ MEIRELES, [2000?], p.23.

separação entre os seres e os seus espaços circundantes, a partir do momento em que esse contorno é aberto, essa separação não é mais possível¹⁹⁰. Ela é uma grade que aparentemente estabelece dois espaços, mas que é contínua. Na verdade é como se criasse um espaço dentro do espaço, dentro do espaço, com possibilidades infinitas.

Apesar do seu modo de produção ser semelhante aos dos bens de consumo (o que faz essa obra passível de ser vista como uma grade de uso comum do espaço cotidiano), o que se constrói é um espaço ambíguo e paradoxal, através de seu princípio estrutural que realiza uma pesquisa sobre o espaço em diálogo com a física e a matemática contemporâneas.

Malhas da Liberdade pode ser relacionada à teoria do coeficiente universal, do físico norte-americano Mitchell Feigenbaum, uma constante matemática com princípios ramificantes, considerados “cascatas de bifurcação”. Esse mesmo conceito aparece no conto de Jorge Luiz Borges: *O jardim das veredas que se bifurcam* (1944), no qual um homem decide retirar-se da vida com o objetivo de escrever um livro e construir um labirinto, descobrindo, por fim, que o livro é o labirinto. A sua temática seria o tempo, mas tal como as veredas de Borges o tempo também se bifurca, não sendo linear; podemos dizer então que se trata de um tempo-espaço e que pode ser notado na narrativa de Borges:

[...] *O jardim das veredas que se bifurcam* é uma enorme charada, ou parábola, cujo o tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe-lhe a menção de seu nome. Omitir sempre uma palavra [...] é quiçá o modo mais enfático de indicá-la. [...] *O jardim das veredas que se bifurcam* é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo de Ts'ui Pen. Diferentemente de Newton e de Schopenhauer, seu antepassado não acreditava num tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos¹⁹¹.

¹⁹⁰ TASSINARI, 2001,p.36.

¹⁹¹ BORGES, 1944 *apud* MEIRELES [2000?], p.101.

Do mesmo modo que o Labirinto de Borges as instalações *Através* (1989) e *Glove Trotter*¹⁹² (1991) apresentam uma natureza inconclusa e inconstante em uma rede crescente e vertiginosa de tempo-espço, que podem ser divergentes, mas não se anulam.

Ts'ui Pen, personagem de Borges não necessita escolher apenas um dos caminhos à disposição em seu labirinto, ele poderia optar por todos, simultaneamente. Do mesmo modo, Cildo Meireles “não desatende as contradições que regem o mundo, deixando, antes, que elas informem e habitem a sua obra”¹⁹³.

A instalação *Através* (1989) parece formar uma espécie de labirinto composto por uma série de objetos (cercas, grades, arames, telas e etc) que geralmente são utilizados para obstruir a passagem no cotidiano. Mas, paradoxalmente, como esses materiais, nesta obra, têm uma certa transparência, podem ser facilmente atravessados pela visão (Fig.32), assim, contradizem a noção de labirinto.



FIGURA 32: Cildo Meireles ,Através, 1989.
Fonte: www.16miles.com/2009/04/cildo-meireles-at-museu-dart.html

¹⁹² Meireles, Cildo. *Glove Trotter*, 1991. Malha de aço, bolas de vários tamanhos, cores e materiais .
Dimensão: 520 x 420 cm

¹⁹³ ANJOS, 2006,p.49.

No centro deste labirinto há o maior e mais volumoso elemento da instalação, que é uma esfera de cerca de três metros de diâmetros feita com papel celofane amassado. Se por um lado esse material é um dos mais leves e maleáveis utilizados, por outro, em seu conjunto essa esfera é o artefato de menor transparência.

Dentre os materiais utilizados, o arame farpado tem uma carga simbólica forte e pode ser visto como referência à segregação e embargos políticos. Do mesmo modo, os cacos de vidros. Esses cacos foram colocados sobre todo o piso dos 15m² da instalação, e contribuem para o caráter multisensorial desta obra. Com o som dos vidros sendo pisados e o potencial do visual, por meio da transparência, “em vez de separação entre os sentidos, há aqui a aproximação entre meios distintos de conhecer um território”¹⁹⁴.

Os vidros quebrados articulam a incerteza, o precário e o provisório, assim, além de aguçar o sentido da audição podem acentuar a sensibilidade. O perigo iminente de um possível corte atrai sentimentos como dúvida, medo e angústia que geram um ambiente frágil e instável.

Glove Trotter (1991) consiste em esferas (bolas que são utilizadas no cotidiano para jogar) de diferentes cores e tamanhos, cobertas por uma malha metálica (Fig 33). Se por um lado a grande variedade de esferas pode ser uma referência à diversidade (entre povos, ou outras), por outro, a malha pode ser uma alusão ao poder hegemônico que segrega e realiza interdições (políticas e sociais, por exemplo) com a justificativa de alcançar a homogeneização entre culturas distintas¹⁹⁵. Em adição, essa obra pode propor que a “intradutibilidade relativa de termos entre construções simbólicas diversas representa não apenas a exclusão do outro, mas, também, reação e adaptação de culturas não-hegemônicas a um movimento de anulação de alteridade”¹⁹⁶.

À distância, as cores e formatos irregulares das esferas ditam na obra um ritmo sem pontualidade. Diferente das obras *Cantos* e *Malhas da liberdade*, onde

¹⁹⁴ ANJOS, 2006, p.47.

¹⁹⁵ *Glover Trotter (1991)* foi idealizada para a exposição *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Nova York, Museum of Modern Art, 1992) por ocasião dos quinhentos anos de colonização européia das Américas. Originalmente esta obra possuía o subtítulo de Admiráveis Mundos Novos. ANJOS, 2006, p.49.

¹⁹⁶ ANJOS, 2006, p.49.

predomina o uso de linhas e ângulos retos, em *Glove Trotter*, com o uso das esferas e da malha, temos as linhas curvas além das retas, por isso, ao mesmo tempo em que as esferas nos dão a sensação de que o espaço está em expansão, com o uso da malha metálica ele é retraído.

Para Bachelard, a forma curva é um canto curvo. “Nela estamos num mínimo do refugio, no esquema ultra-simplificado de um devaneio do repouso. Só o sonhador que percorre caminhos arredondados para contemplar conhece essas jóias simples do repouso desenhado”¹⁹⁷. Mesmo que concordemos com a análise fenomenológica de Bachelard de que as formas redondas nos transmitem repouso, metaforicamente, com o uso da malha metálica há de fato o entrelaçamento de contrários.

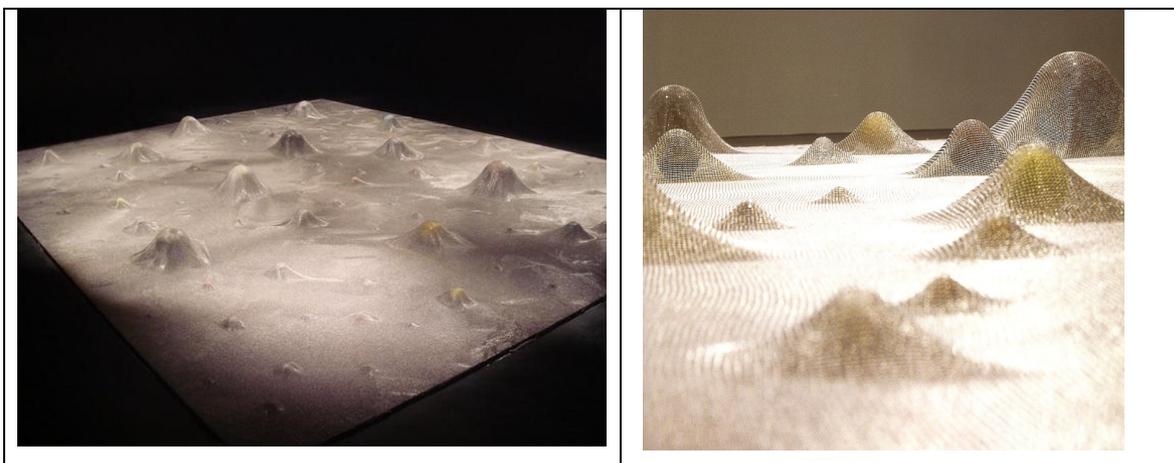


FIGURA 33: Cildo Meireles, *Glove Trotter*, 1991
Fonte: MEIRELES, 2006,p.50

Vimos que Garrafas, notas de dinheiro, ferro, cacos de vidros, bolas de jogar, ideias, conceitos e etc são as matérias das obras de Meireles, e este aspecto pode ser relacionado à arte conceitual e à arte ambiental. Andrade, ao analisar a arte ambiental verifica que ela traz a presença “dos restos, subprodutos e lixos da sociedade industrial”¹⁹⁸. Assim identifica a Arte Povera¹⁹⁹ como um possível

¹⁹⁷ BACHELARD, 1984, p.293.

¹⁹⁸ ANDRADE, 2007,p.62.

¹⁹⁹ O nome da Arte Povera originou-se de uma exposição organizada em 1970, pelo crítico italiano Germano Celant. Que a definiu como antiformal, particular, difícil de definir e interessada na natureza essencial dos materiais. Um dos aspectos da Arte Povera que nos interessa era a maneira como desviava a atenção do espectador do objeto individual para o ambiente. Com o uso de materiais frágeis e precários, o que contava era o ambiente. LUCIE-SMITH, 2006.

diálogo com a arte conceitual e a arte ambiental. Na conjuntura de nossa pesquisa uma das características mais relevante da Arte Povera foi o modo como ela desviava a atenção do espectador do objeto individual para o ambiente. Pois que com o uso de materiais frágeis e precários, o que contava era o ambiente.

É possível apontar que, pela escolha de materiais instáveis, há semelhanças entre a Arte Povera italiana e a Arte Ambiental brasileira. Contudo, é importante salientar que os alicerces da arte conceitual e da arte ambiental, no contexto brasileiro, foram edificados com a arte Neoconcreta, feita por artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, “que já haviam prefigurado muitas das idéias mais típicas da Arte Povera”²⁰⁰. E muitos dos artistas brasileiros negaram uma possível influência da Arte Povera em suas produções.



FIGURA 34: Cildo Meireles, Babel, 2001-2006
Fonte: MEIRELES, 2006, p.59.

²⁰⁰ LUCIE-SMITH, 2006, p.214-215.

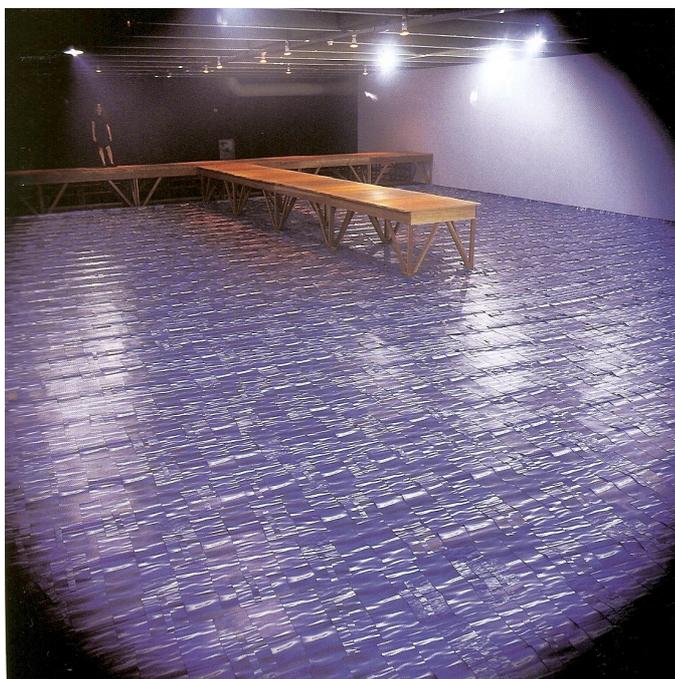


FIGURA 35: Cildo Meireles, Marulho, 1997.
Fonte: MEIRELES, 2006, p.35.

Do mesmo modo que em outras obras de Cildo Meireles, em *Marulho* (1991-1997) e *Babel* (2001-2006) múltiplos sentidos são requisitados para a fruição e a participação do espectador; e isso corrobora no caráter efêmero e provisório da arte. Fisicamente, em diversas obras de Meireles é criado um espaço próprio, sustentado e vivenciado, em tempo real, a partir da interação do espectador e de sua experiência sensorial provocada pela audição e visão.

E ainda, atuando com vários processos construtivos, há uma pesquisa sobre o espaço físico que amplia e abrange, por meio de metáforas, a cognição do espaço político e territorial. Este território é algo vasto e denso, contudo, provisório e descontínuo; é nele que ainda ocorrem os processos de transculturação. Assim, o artista discute sobre diferenças entre povos por meio de um método “que implica a sobreposição e o entrelaçamento de significados, espelhando o contato conflituoso entre os vários tempos que os modos contemporâneos de organização e de articulação dos espaços promovem”²⁰¹.

²⁰¹ ANJOS, 2006,p.49.



FIGURA 36: Cildo Meireles, *Marulho* (1991-1997)
Fonte: MEIRELES, 2006, p.38-39.

A instalação *Marulho* (1991-1997) é composta por uma estrutura semelhante a um píer de madeira que avança sobre uma sala ampla onde se encontram, sobre o chão, milhares de livros abertos que se entrelaçam ordenadamente e em cujas páginas encontram-se imagens de mares distintos. No ambiente ecoa a edição sonora da palavra “água” gravada em 80 idiomas, repetida por pessoas de idade, sexo, etnia e credo diferentes (Fig.36).

*Marulho*²⁰² tem vários pontos em comum com a obra *Babel*. A definição para o termo marulho seria o movimento e o som do mar causado pelo vento, mas são os seus sinônimos de agitação, tumulto, confusão, desordem e barulho que melhor relacionam-se com *Babel*. Cildo Meireles cria um espaço próprio e específico para essas instalações articulando elementos comuns do cotidiano, como os sons, interação com o espectador e ainda a sua sonoridade diversificada, que pode ser entendida sob a mesma problemática levantada na temática de *Babel*.

Um dos subsídios empregados por Cildo Meireles para criar um espaço próprio e específico é a utilização de objetos comuns à nossa vida, tais como os rádios em *Babel*, píer e livros em *Marulho*. Com a articulação desses elementos

²⁰² Cildo Meireles. *Marulho*, 1991-97. Deque de madeira, livros, trilha sonora. Dimensões variáveis. Instalação.

cria-se um espaço usual na arte contemporânea, que se confunde com a espacialidade do meio comum que não é arte em sentido estrito. E isso é um problema a ser resolvido para a conceituação da espacialidade da arte contemporânea. A esse respeito Alberto Tassinari levanta a seguinte questão: Se ambos se interpenetram, como distinguir o artístico do não artístico? E afirma que essa distinção é significativa para a autonomia da dimensão artística, pois pode ocorrer que boas obras contemporâneas passem por simples coisas atiradas no espaço comum. Essa possível indistinção reforça a necessidade de conceituar o espaço em obra²⁰³.

Se ele não é o próprio espaço do mundo em comum, mas mesmo assim o requisita para participar da obra, de algum modo deve dele se diferenciar. Como a maioria dos espaços artísticos de pinturas e esculturas [...] um espaço em obra pode ser pensado como uma imitação. Isso o faz diferente de um espaço qualquer do mundo comum²⁰⁴.



FIGURA 37: Cildo Meireles, Babel (2001-2006).
Fonte : MEIRELES, 2006, p.27;60.

A obra *Babel* é formada por uma torre de 5 metros composta por um grande número de rádios, de épocas, modelos e tamanhos distintos, sobrepostos em círculos (Fig. 37). O título “Babel” reporta ao episódio bíblico da Torre de Babel²⁰⁵, que teria sido, segundo o mito, a causa primeira de todos os conflitos entre

²⁰³ TASSINARI, 2001, p.55.

²⁰⁴ TASSINARI, 2001,p.56.

²⁰⁵ GÊNESIS, 11,(1-9).

agrupamentos humanos devido à confusão de linguagens e, ainda, o motivo da dispersão de todas as pessoas por toda superfície da terra.

Em seu livro *Torres de Babel* (2006) Jacques Derrida aborda e expõe os limites intransponíveis da tradução, lembrando ao tradutor sua incapacidade de reproduzir a verdadeira intenção do texto. Ele destaca que Babel é antes de tudo um nome próprio, mas questiona, se quando dizemos Babel, sabemos o que nomeamos. E afirma que “seria o mito da origem do mito, a metáfora da metáfora, a narrativa da narrativa, a tradução da tradução”²⁰⁶. Para ele a torre de Babel não representa apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, mas também um “não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica”²⁰⁷.

Este “não-acabamento” coincide com as obras de arte contemporâneas, e consequentemente com as obras de Meireles, no sentido de uma incompletude, ou melhor, um pensamento em contínua construção, com possibilidades infinitas, contudo, provisórias e efêmeras. Neste caso o não-acabamento envolve uma permanente mobilidade dentro de um contínuo, daí o seu caráter dinâmico. O conceito de não-acabamento, tratado aqui, não tem um sentido de mal acabado, tosco ou mal feito, mas sim uma ação que envolve possibilidades variantes daquilo que pode vir a ser modificado.

Em sua temática, *Babel* reconhece a existência real de um território de fronteiras instáveis e de tensões espaciais. Do mesmo modo o filme *Babel*²⁰⁸ também retrata as problemáticas da incomunicabilidade e das fronteiras incertas, por meio de uma poética da simultaneidade, da fragmentação e do provisório. Este filme mostra personagens em diversos países de línguas distintas, por isso se torna inviável assisti-lo dublado, o que confirma os limites intransponíveis da tradução. Para Derrida a multiplicidade de idiomas causa “um limite interno à

²⁰⁶ DERRIDA, 2006,p.11.

²⁰⁷ DERRIDA, 2006,p.11-12.

²⁰⁸ É um filme estadunidense e mexicano de 2006, do gênero drama, dirigido por Alejandro Gonzáles Iñárritu e com roteiro de Guillermo Arriaga. Nele, há quatro conjuntos de situações diversas, envolvendo personagens não-relacionadas, separadas por diferenças culturais e longas distâncias. Não há um encontro direto entre as personagens, mas há eventos (revelados fora de seqüência e ou de forma simultânea) em comum que interferem em suas vidas.

formalização, uma incompletude da construtura [constructure]. Seria fácil e até certo ponto justificado ver-se aí a tradução de um sistema em desconstrução”²⁰⁹.

O imprevisto fragiliza o suposto controle total das situações, evidenciando o caráter provisório e instável da contemporaneidade. O filme *Babel* retrata a possibilidade de que ações gratuitas, pertinentes ao descontrole que atua em cadeia, podem provocar um efeito dominó, semelhante ao artifício da globalização na qual situações ocorridas em países específicos podem se alastrar para os demais de forma imediata²¹⁰.

O fato de na instalação *Babel* os aparelhos de rádio estarem, simultaneamente, ligados e sintonizados em diferentes estações, emitindo sons de várias programações em línguas diferentes, metaforicamente, revela a contradição atual de que há uma crescente globalização da comunicação e da informação entre os povos. A discrepância é que não há um completo entendimento entre eles, pois nem o espaço de cada um é respeitado. Há conflitos, nos quais alguns agrupamentos humanos subjagam e impõem poder desigual sobre outros, demonstrando que a possibilidade de emitir opiniões diversas (implícita nas notícias dadas pelos rádios) , não é garantia suficiente de que haverá uma distribuição mais justa de poder entre diferentes povos.

Tal como as obras *Babel* e *Marulho* de Meireles, o filme *Babel* de Iñárritu também remete para as diferenças entre povos. No caso do filme o provisório é destacado por meio do acaso. O “acaso” se configura “como estratégia para a dominação do mundo pelos países que ainda impõem seu poder hegemônico diante dos países periféricos. Nações que, contudo, se desintegram e se fragmentam na luta pelo domínio cego das demais”²¹¹.

Segundo Derrida “ [a] torre de Babel foi construída e desconstruída numa língua no interior da qual o nome próprio Babel podia, por confusão, ser traduzido por (‘confusão’)”²¹². Voltaire traz uma reflexão sobre isso em seu *Dictionnaire philosophique*, no artigo “Babel”:

²⁰⁹ DERRIDA, 2006, p.12.

²¹⁰ SOUZA, 2009, p.27.

²¹¹ SOUZA, 2009, p.28.

²¹² DERRIDA, 2006, p.12.

Não sei por que é dito na Gênese que Babel significa confusão; pois *Ba* significa pai nas línguas orientais, e *Bel* significa Deus; Babel significa a cidade de Deus, a cidade santa. Os antigos davam esse nome a todas as suas capitais. Mas é incontestável que Babel quer dizer confusão, seja porque os arquitetos foram confundidos [...] seja porque as línguas se confundiram²¹³.

A confusão também está presente nas instalações *Babel* e *Marulho* de Cildo Meireles, tanto pela temática trabalhada quanto pelo elemento sonoro que emite múltiplas línguas que se confundem. O “som” é um elemento importante, pois quando ele é empregado contribui na criação de um espaço simultâneo e provisório, que é comum na arte contemporânea. Além disso, o elemento sonoro utilizado de forma simultânea nessas obras contribui para a constituição de suas formas espaciais. Embora o interesse pela visualidade e pelo conteúdo seja importante nesses trabalhos, o som exerce também um papel fundamental para a sua elaboração conceitual e formal, pois desloca, continuamente, o foco de atenção do espectador, estimulando o estabelecimento de relações cognitivas novas do espaço onde eles se encontram.

Já no primeiro momento, dentro do espaço de exposição dessas instalações é possível perceber o elemento sonoro, ainda que aparenta se com um ruído ou murmúrio confuso. Em *Babel* quanto menor for a distância entre o espectador e a torre de rádios maior será a inteligibilidade e discernimento dos sons que a compõe. Para garantir um melhor entendimento deve se concentrar a percepção no som de cada rádio por vez. Em *Marulho*, ao empregar um maior tempo de atenção à sonoridade, amplia se a nitidez do conteúdo do som, dependendo também do grau e variação do conhecimento lingüístico de cada espectador. Assim, a cognição e a percepção dependem e variam conforme o conhecimento lingüístico e o deslocamento físico e corporal do espectador que, portanto, é elemento constitutivo da obra que se faz efêmera em um espaço provisório elaborado num processo de construção e desconstrução a partir da aproximação e do afastamento constantes.

²¹³ VOLTAIRE, *apud* DERRIDA, 2006,p.12.

As obras de Meireles promovem, ademais, o encontro entre aquilo que é por vezes pensado como domínio apartado (territórios, línguas, culturas) sem que isso implique síntese ou resolução dos conflitos que marcam a sua proximidade no mundo. Nesse sentido, elas não somente promovem relações sinestésicas entre os campos do olhar e da escuta como afirmam o caráter híbrido da cultura contemporânea.

É evidente que a idéia de espaço é conquistada por essas obras justamente pela utilização de vários suportes ao mesmo tempo, ou seja, dando ênfase ao pluridimensional e ao multisensorial. Ao usarem multimídias elas veiculam a ideia de espaço tanto na forma visual, quanto na vocal, sem cair na mera repetição do tema: o diálogo dá-se no interstício das modalidades de linguagem. Dessa forma, Meireles, entre outros artistas, se expressa entrecruzando as diversas modalidades de linguagens, relacionando-as com a natureza simultânea, fragmentária, provisória e inadiável do século em que vivemos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Antes mundo era pequeno
Porque Terra era grande
Hoje mundo é muito grande
Porque Terra é pequena
Do tamanho da antena Parabolicamará
Ê, volta do mundo, camará
Ê, é mundo dá volta, camará
Parabolicamará, Gilberto Gil, 1991.*

A música *Parabolicamará* de Gilberto Gil sintetiza de forma poética a nossa investigação que aponta para atual condição de um mundo em constantes transformações, onde por meio das mais avançadas tecnologias há o império do efêmero, da globalização, da simultaneidade e da fragmentação, entre outros impérios provisórios. Esses impérios são estabelecidos, segundo alguns autores consultados aqui, devido a uma sistemática própria do capitalismo que propicia uma nova forma de vivenciar o tempo e o espaço, cujo novo ciclo de compressão é percebido claramente. Gil refere-se a essa compressão do tempo-espaço através das tecnologias ao metaforizar que a Terra agora cabe numa antena Parabólica. Ele também diz que o espaço está em constante mudança ao afirmar que hoje o mundo é muito grande, porque a Terra se tornou pequena. *Parabolicamará* trata do provisório, ao nos lembrar que o mundo dá voltas contínuas. Nesta expressão “mundo dá volta” está implícito não só o movimento físico do mundo, como também o fato de que estamos o tempo todo sujeitos à mudanças, ou seja, tudo muda o tempo todo.

Considerando a obra de Cildo Meireles como um exemplo dos mais significativos da Arte Contemporânea, verificamos a forte tendência de valorização da espacialidade e do provisório nas suas expressões artísticas. Por certo que, como outros artefatos culturais, a arte contemporânea apresenta e ou representa

a condição em que o mundo se encontra - citada tanto no parágrafo acima como em capítulos anteriores - por meio de suas temáticas ou por sua estrutura física e cognitiva. Sensível ao nosso tempo, a obra de Cildo Meireles está inscrita nesta perspectiva, considerando a provisoriidade e a espacialidade como constantes poéticas.

Sob esta perspectiva analisamos algumas obras de Cildo Meireles. Agora retornamos a essas análises, tomando-as em conjunto. Contudo, não acreditamos que é possível enquadrar num esquema rígido as questões de que tratamos em diferentes obras. Mas é possível procurar vínculos e verificar em que medida alguns aspectos levantados nas análises das obras do artista podem configurar uma posição face à atual condição citada acima.

Nessas obras de Cildo Meireles, a espacialidade e o provisório, além de estarem presentes nos materiais escolhidos pelo artista, podem ser pressupostos em suas temáticas e também no modo de funcionamento desses trabalhos. Na realidade não são esses elementos (materiais, temática e funcionamento das obras) isolados que determinam a predominância de uma poética pautada na espacialidade e no provisório; é justamente a união de todos esses aspectos que corrobora nisto. No próprio título de muitas dessas obras já há indícios de sua temática: Desvio para o vermelho, Mutações Geográficas, Arte Física, Condensados, Estudo para Espaço, Espaços virtuais. Nesses trabalhos, os objetos e ou as situações propostas muitas vezes são articuladas de maneira multisensorial, por isso dependem do deslocamento e do movimento do observador, assim uma interação maior é necessária.

Torres de Babel: eis a “figura” que intitulou a nossa pesquisa. Tomando a Torre de Babel como exemplo de um “não-acabamento”, no sentido de uma incompletude, ou seja, representando um pensamento em contínua construção e , portanto, algo caracterizado pela provisoriidade, e ainda por fronteiras instáveis, tensões espaciais (de ordem geográfica, política e social), hibridização, incomunicabilidade, diversidade de comunicabilidade, simultaneidade e pluralismo. Assim, temos que as obras de Cildo Meireles, como algumas das obras de Arte

Contemporânea, são como Torres de Babel formadas pela espacialidade e pelo provisório, que neste caso são interdependentes.

Uma das definições para o termo Babel é a confusão de vozes e línguas. Para legitimar o pluralismo é básica a concepção intelectual de que as “outras vozes”, algumas consideradas marginalizadas, possam falar por si mesmas. E sejam acolhidas como autênticas²¹⁴. Mesmo que isso resulte numa caótica Torre de Babel. Torre de Babel, porque acolher o fragmentário, o diferente, a alteridade e a autenticidade de “outras vozes” vai implicar a problemática da comunicação e as formas de exercer o poder por meio dela.

²¹⁴ HARVEY, 1992,p.52-53.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Referência (Manuais, Dicionários)

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

TURNER, Jane (Org.) *Groove's Dictionary of Art*. London: 1994.

FRANÇA, Júnia Lessa. Manual para normalização de publicações técnico-científicas. 8. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

Livros

AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade; tradução Maria Lucia Pereira. – Campinas, SP: Papirus, 1994. (coleção travessia do Século).

BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*; tradução de Joaquim José Moura Ramos- 2 ed – São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores)

BAUDRILLARD, Jean. *Para uma economia política do signo*. Trad. Aníbal Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; Trad. Sérgio Paulo Rouanet – 7ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1) [1985]

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas. 1985.

CANONGIA, Ligia. *O Legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980. (Arte brasileira contemporânea).

CONNOR, Steven. Pós-modernidades. In:_____.*Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*; tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

Espécies de espaços: territorialidades, literatura, mídia / Izabel Margato, Renato Cordeiro Gomes (Org.) – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*; tradução Salma Tannus Muchail. – 8ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999 (coleção tópicos)

FRANK, Joseph. *A forma espacial na literatura moderna*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p.225-241, jun-ago, 2003.

GENETTE, Gerard. *Espaço e linguagem*. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perpectiva, 1972. p.99-106

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Loyola, 1992

HERKENHOFF, Paulo; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Tradução Len Berg; texto Jorge Luis Borges. São Paulo: Cosac & Naify, [2000?].

JAMESON, Fredric, *Espaço e imagem: teorias do pós-modernismo e outros ensaios*; org. e trad. Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

JAMESON, Fredric, *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*; Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006b.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*; trad. Maria Elisa cevasco. São Paulo: Ática, 2004.

KANT, Immanuel. *Estética transcendental*. In: _____. *Crítica da Razão Pura*; Trad. Valério Rohden e Udo Balduur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (os pensadores)

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. tradução Julio Fisher. São Paulo: Martins Fontes, 1998

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MEIRELES, Cildo. In: HERKENHOFF, Paulo; CAMERON, Dan; MOSQUERA, Gerardo. *Cildo Meireles*. Tradução Len Berg; texto Jorge Luis Borges. São Paulo: Cosac & Naify, [2000?].

NUNES, Benedito. *Tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2003

OSTROWER, Fayga, *A sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Campus, 1998

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III*; Otília Arantes (org). – 1. ed.1. reimpr. – São Paulo: Editora do Universidade de São Paulo, 2004

PEDROSA, Mário. Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro. In: _____ *Mundo, homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PROUST, Marcel. *O tempo Redescoberto*; trad. Lúcia Miguel Pereira. 14 ed. São Paulo: Globo, 2001

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982. p.13-24.

SANTO Agostinho. *Confissões.*, Livro XI. Trad. J. Oliviera Santos e A. Ambrosio de Peria. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Os pensadores).

SARTRE, Jean-Paul. *A busca do absoluto*. Tradução de Célia Euvaldo. Publicado originalmente em Les Temps Modernis, n.28, Paris, jan.1948.

TASSINARI, Alberto. *O espaço Moderno*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Revisão técnica. Paulo Vaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

Periódicos

BRANDÃO, Luiz Alberto. Espaços literários e suas expansões. *ALETRIA: revista de estudos de literatura*, v. 6, 1998/99 – Belo Horizonte : POSLIT, faculdade de Letras da UFMG.

FAVARETTO, Celso Fernando. Nos Rastros da Tropicália. In: *Arte em Revista. Pós-moderno*. Ano 5 – número 7. São Paulo: Centro de Estudos De arte Contemporânea C.E.A.C. 1983

MORAES, Frederico. O corpo é o motor da obra. In: *Arte em Revista. Pós-moderno*. Ano 5 – número 7. São Paulo: Centro de Estudos de arte Contemporânea. C.E.A.C. 1983.

OTTE, Georg. *Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço e, Kant, Lessing, Foucault e Benjamin*. *ALETRIA: revista de estudos de literatura*, v. 6, 1998/99 – Belo Horizonte : POSLIT, faculdade de Letras da UFMG.

OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. (texto mimeo. – Novembro – 1964). In: *Arte em Revista. Pós-moderno*. Ano 5 – número 7. São Paulo: Centro de Estudos de arte Contemporânea. C.E.A.C. 1983.

SOUZA, Eneida Maria de. *Babel Multiculturalista*. In: *Cadernos de Estudos Culturais*. V.1, n.1. Campo Grande,MS: Ed. UFMS, 2009.

Catálogos de Exposição

ARTE NEOCONCRETA: uma experiência radical. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Neoconcretismo/1959-1961. Catálogo de exposição [textos de Ferreira **GULLAR**]. Galeria de arte BANERJ, Setembro, 1984.

ANJOS, Moacir. *Babel/ Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2006; Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce.

BASUALDO, Carlos. Org. *Tropicália uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

MEIRELES, Cildo. *Babel/ Cildo Meireles*; [texto e curadoria Moacir dos Anjos]. Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2006; Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce.

_____. *Cildo Meireles, geografia do Brasil*, [textos de Paulo Herkenhoff e Cildo Meireles]. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

Monografias, Dissertações e Teses

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. *Uma poética ambiental. Cildo Meireles (1963-1970)*. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

CÂMARA, Maria Emilia Richard. Cildo Meireles: espacialidade de comunicação. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea*: os modos de espacialização e a especificidade do sítio. 2005. 349 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

Referências em meios eletrônicos

ANJOS, Moacyr dos. Revista paradoxo entrevista Moacyr dos Anjos curador da 30 bienal. Disponível em < www.revistaparadoxo.com/materia.php?ido=5108>. Acesso em 02/08/2009.

LAGNADO, Lisette. O Malabarista e a gambiarra. Revista Trópico. Disponível em <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>>. Acesso em 02/08/2009.

MANIFESTO Ruptura, 1952. Disponível em: <www.artbr.com.br/casa/ruptura/manirup.html>. Acesso em: 10 abril 2009

MANIFESTO Neoconcreto, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 22 de março de 1959. Disponível em: <www.literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/manifesto_neoconcreto>. Acesso em: 12 abril 2009.

MEIRELES, Cildo. Malhas da liberdade. *Revista Princípios* nº 64, Entrevista concedida a Priscila Arantes. Disponível em. <www.vermelho.org.br/museu/principios/anteriores.asp?edicao=64&cod_not=175> Acesso em:16/09/2007

MEIRELES, Cildo. Arte tem que seduzir. *Diário de Pernambuco*, 6 de Jan. 2002. Entrevista concedida a Cristiana Tejo. Disponível em: <www.pernambuco.com/diario/2002/01/06/viver4_0.html>. Acesso em: 15/12/2007

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. Rio de Janeiro, [1962?]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=24&tipo=2> Acesso em: 17 maio 2009.

_____. *Os "Bóides" e o sistema espacial [atribuído]*. Rio de Janeiro. 08 de Jun. de 1964. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=1&tipo=2> Acesso em: 20 de maio 2009.

_____. *Tropicália*. Rio de Janeiro, 04 março 1968. <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=150&tipo=2> Acesso em: 17 maio 2009.

_____. *Tropicália (Planos para a construção)*. Rio de Janeiro, 16 abril 1967. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=139&tipo=2> Acesso em: 17 maio 2009.

_____. *Esquema geral da nova objetividade*. Rio de Janeiro, 17 Dez. 1966. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=136&tipo=2> Acesso em 17/05/2009.

ROSAS, Ricardo. *Gambiarra – alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante*. Disponível em < [http://www.rizoma.net/interna.php?id=348 &secao=artefato](http://www.rizoma.net/interna.php?id=348&secao=artefato)>. Acesso em 02/08/2009. Texto publicado originalmente no Caderno Videobrasil-Arte Mobilidade e Sustentabilidade 2006. Associação Cultural Videobrasil