

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES - PPGCA

Caroline Alciones de Oliveira Leite

AO REDOR E ATRAVÉS:
um estudo crítico da obra *Através* de Cildo Meireles

Niterói
2016

Caroline Alciones de Oliveira Leite

AO REDOR E ATRAVÉS:
um estudo crítico da obra *Através* de Cildo Meireles

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

Niterói
2016

L533 Leite, Caroline Alciones de Oliveira.
AO REDOR E ATRAVÉS: um estudo crítico da obra "Através" de Cildo Meireles / Caroline Alciones de Oliveira Leite. – 2016.
130 f. : il.
Orientador: Luiz Sérgio da Cruz de Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.
Bibliografia: f. 119-130.

1. Meireles, Cildo, 1948-. "Através". 2. Instituto Inhotim (Brumadinho, MG). 3. Criação. 4. Experiência. I. Oliveira, Luiz Sérgio da Cruz de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

Caroline Alciones de Oliveira Leite

AO REDOR E ATRAVÉS:
um estudo crítico da obra *Através* de Cildo Meireles

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
(Presidente e Orientador)
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
(Membro Interno)
Universidade Federal Fluminense - UFF

Profa. Dra. Maria Luisa Távora
(Membro Externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Aos meus pais, Solange e Antonio
Aos meus avós, José Guilherme e Antônia

A meu Shinning,
Luz que me transpassa.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Luiz Sérgio de Oliveira, pela orientação, pelos valiosos ensinamentos sobre pesquisa e docência, pela parceria e pelo exemplo.

Ao Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Professor Doutor Luciano Vinhosa, pela parceria e pelo incentivo. Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, pelo mundo de possibilidades que me abriu, em especial ao Professor Doutor Tato Taborda, ao Professor Doutor Jorge Vasconcellos e ao Alessandro Patrício, Secretário do Programa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de financiamento da pesquisa.

Ao artista Cildo Meireles, por sua obra que motivou esta pesquisa, propiciando experiências singulares no campo da arte. Ao Instituto Inhotim, através de Deborah Gomes, Ines Grosso, Ulisses Henrique Tizoco, Matheus Dutra e Thaís da Cruz, pela viabilização da pesquisa de campo desta dissertação. À Comissão de Ética em Pesquisa do Instituto Inhotim, pela autorização da pesquisa de campo. Ao Setor de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional, através de Marcos Nascimento e Sonia Alice Monteiro Caldas, pela cooperação na consulta ao acervo.

À minha família, meus pais, meus avós, minha irmã Luiza, meus primos Lídia e Pedro e minhas tias, meu tio José Ribamar (*in memoriam*) pela torcida e por existirem. À amiga Tita, seu marido e seu Pequeno Príncipe, por serem um porto seguro para mim. Às irmãs que Deus me deu, Ellen e Charluce, sempre presentes mesmo quando distantes, e às amigas Juva, Letícia, Sarah e Juliane.

A Alda Figueiredo, pela torcida mesmo em momentos difíceis. Aos amigos da Pós que alegraram esta caminhada: Giovanni, Priscila, Isabel, Ester, Karine, Augusto e Léo.

À minha chefe, Professora Doutora Mônica Dahmouche, pela compreensão e cooperação com meus estudos e minhas atividades acadêmicas. Aos amigos do trabalho: Vera, Renata, Tininha, Soninha, Chrystian e Sabina, pelo incentivo diário.

Aos amigos Fernando Borges e Fuad Hajjat, por embarcarem de gaiatos em meu navio e participarem de minha pesquisa de campo entre Niterói e (literalmente) o Topo do Mundo.

A meu Shinning, por me ensinar que na vida tudo acontece junto-ao-mesmo-tempo- agora, pelo companheirismo, por existir e por me fazer entender que entre o nada e o infinito há uma bela caminhada.

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. *Ao Redor e Através: um estudo crítico da obra Através de Cildo Meireles*. 2016 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira. 130 p.)

Resumo: Esta pesquisa investiga a obra *Através* (1983-1989), de autoria de Cildo Meireles, instalada no Instituto Inhotim, em Brumadinho, cidade do interior de Minas Gerais, disponível à visitação pública desde outubro de 2006. Recorremos às elaborações do filósofo alemão Martin Heidegger em *A origem da obra de arte* para analisar aspectos da criação artística, observando relatos de Cildo Meireles nos quais o artista considera o momento de emergência da ideia original da obra como aquele que efetivamente interessa ao artista no processo de criação. Para a pesquisa, foram fundamentais as entrevistas concedidas por Cildo Meireles entre 1975 e 2014, o que, juntamente com textos de Frederico Morais, de Paulo Herkenhoff (entre outros) e textos de catálogos de exposições do artista, permitiram uma análise acerca do impacto dos desdobramentos da política e dos debates em torno da arte contemporânea na obra do artista. A elaboração da dissertação contou com uma pesquisa de campo realizada em Inhotim, aprovada pela Comissão de Ética do Instituto Inhotim, o que nos propiciou investigar, a partir das elaborações de John Dewey, as experiências com a arte tendo como foco e objeto a obra *Através*.

Palavras-chave: Cildo Meireles, *Através*, Inhotim, criação, experiência

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. *Ao Redor e Através: um estudo crítico da obra Através de Cildo Meireles*. 2016 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira. 130 p.)

Abstract: This research investigates the work *Through* (1983-1989), by Cildo Meireles, installed in the Inhotim Institute in Brumadinho, Minas Gerais, available to the public since October 2006. We used the elaborations of the German philosopher Martin Heidegger in *The Origin of the Work of Art* to analyze aspects of artistic creation, considering reports of Meireles in which the artist sees the moment of emergence of the original idea as the one that effectively interests the artist in the creation process. The interviews granted by Cildo Meireles between 1975 and 2014 were fundamental for the research, which, together with texts by Frederico Morais, Paulo Herkenhoff (among others) and texts by the artist published in exhibition catalogs, allowed us to analyze the impact of the developments of politics and the debates on contemporary art in the artist's work. The preparation of the dissertation included a field survey conducted in Inhotim, approved by the Ethics Committee of the Inhotim Institute, which allowed us to investigate, from John Dewey's elaborations, the art experience having the work *Through* as focus and object.

Keywords: Meireles, *Through*, Inhotim, creation, experience

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 - Cildo Meireles 18
Através, 1983-1989.
600 x 1500 x 1500 cm
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto da autora)
- Fig. 2 - Cildo Meireles 19
Glove Trotter, 1991.
520 x 420 cm
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto da autora)
- Fig. 3 - Cildo Meireles 20
Desvio para o Vermelho (Impregnação), 1967-1984.
1000 x 500 cm
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Fonte: <http://revistacarbono.com/artigos/>)
- Fig. 4 - Cildo Meireles 21
Immensa, 1982-2002.
400 x 810 x 445 cm
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Fonte: <http://taniapimentaart.com.br/inhotim-brasil/>)
- Fig. 5 - Trudo Engels 22
Plano Original para Através, 1989.
(Fonte: TATE MODERN, *Cildo Meireles* [catálogo],
2013, p. 144)
- Fig. 6 - Cildo Meireles 24
Através, 1983-1989.
600 x 1500 x 1500 cm
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto da autora)

- Fig. 7 - Cildo Meireles 39
Densidade (projeto Eureka), 1970.
 nanquim sobre papel milimetrado
 21 x 25,8 cm
 Coleção Cildo Meireles
 (Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO
 BRASIL, *Cildo Meireles: algum desenho* [catálogo]
 2005, p. 15)
- Fig. 8 - Cildo Meireles 40
Eureka/Blindhotland: Expeso, 1970-1975.
 nanquim sobre papel milimetrado
 70 x 50 cm
 Coleção Cildo Meireles
 (Fonte: TATE MODERN, *Cildo Meireles* [catálogo],
 2013, p. 114)
- Fig. 9 - Cildo Meireles 41
Arte Física, 1969.
 nanquim, grafite e colagem sobre papel milimetrado
 32 x 45 cm
 Coleção Cildo Meireles
 (Fonte: TATE MODERN, *Cildo Meireles* [catálogo],
 2013, p. 45)
- Fig. 10 - Cildo Meireles 42
Ocasião(projeto Room nº. 1), 2003.
 nanquim sobre papel milimetrado
 31 x 42 cm
 Coleção Cildo Meireles
 (Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO
 BRASIL, *Cildo Meireles: algum desenho* [catálogo]
 2005, p. 92)
- Fig. 11 - Cildo Meireles 44
Sem título, série Brasília, 1977.
 pastel oleoso, tinta acrílica e lápis de cera sobre papel
 50 x 70 cm
 Coleção Luiz Buarque de Hollanda
 (Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO
 BRASIL, *Cildo Meireles: algum desenho* [catálogo]
 2005, p. 97)
- Fig. 12 - Cildo Meireles 45
Sem título, série no Reino da Foda, 1965.
 nanquim e tinta acrílica sobre papel
 21,5 x 31,9 cm
 Coleção Lu Menezes
 (Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO

BRASIL, *Cildo Meireles: algum desenho* [catálogo] 2005, p. 76)

- Fig. 13 - Cildo Meireles 46
Sem título, 2005.
nanquim e grafite sobre papel
21 x 29,6 cm
Coleção Cildo Meireles
(Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO
BRASIL, *Cildo Meireles: algum desenho* [catálogo]
2005, p. 112)
- Fig. 14 - Morice de Lisle 50
Anel, 2009-2012.
anel de metal (design de Rafal Kosakowski)
(Fonte: GALERIA LUISA STRINA, *O Castelo/ Le
Château* [catálogo] 2012, p. uza)
- Fig. 15 - Morice de Lisle 51
A teoria de hans sonneveld (Boucalais), 2010.
performance
(Fonte: GALERIA LUISA STRINA, *O Castelo / Le
Château* [catálogo] 2012, p. ifo)
- Fig. 16 - Morice de Lisle; Paulo Sudo 52
Everyman (Boucalais), 2011.
performance
(Fonte: GALERIA LUISA STRINA, *O Castelo/ Le
Château* [catálogo] 2012, p. iDez)
- Fig. 17 - Cildo Meireles 57
Sem Título, 1965.
nanquim e papel jornal sobre folha de pagamento do
Ministério da Guerra
66 x 50 cm
Coleção Cildo Meireles
(Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO
BRASIL, *Cildo Meireles: algum desenho* [catálogo]
2005, p. 75)
- Fig. 18 - Cildo Meireles 58
Sem título, 1966.
nanquim, guache e tinta acrílica sobre papel
48 x 66 cm
Coleção Luiz Buarque de Hollanda
(Fonte: CENTRO CULTURAL BANCO DO
BRASIL, *Cildo Meireles: algum desenho* [catálogo]
2005, p. 78)

Fig. 19 - Cildo Meireles <i>Através</i> , 1983-1989. 600 x 1500 x 1500 cm Instituto Inhotim, Brumadinho, MG (Foto da autora)	73
Fig. 20 - Cildo Meireles <i>Através</i> , 1983-1989. 600 x 1500 x 1500 cm Instituto Inhotim, Brumadinho, MG (Foto da autora)	80
Fig. 21 - Cildo Meireles <i>Através</i> , 1983-1989. 600 x 1500 x 1500 cm Instituto Inhotim, Brumadinho, MG (Foto da autora)	81
Fig. 22 - Cildo Meireles <i>Através</i> , 1983-1989. 600 x 1500 x 1500 cm Instituto Inhotim, Brumadinho, MG (Foto da autora)	87
Fig. 23 - Cildo Meireles <i>Cinza</i> , 1984-1986. 630 x 275 x 285 cm Coleção Cildo Meireles (Fonte: https://tit-assets.s3.amazonaws.com/articles/2022/)	89
Fig. 24 - Cildo Meireles <i>Através</i> , 1983-1989. 600 x 1500 x 1500 cm Instituto Inhotim, Brumadinho, MG (Foto da autora)	92
Fig. 25 - Cildo Meireles <i>Através</i> , 1983-1989. 600 x 1500 x 1500 cm Instituto Inhotim, Brumadinho, MG (Foto da autora)	95
Fig. 26 - Cildo Meireles <i>Através</i> , 1983-1989. 600 x 1500 x 1500 cm Instituto Inhotim, Brumadinho, MG (Foto da autora)	105

- Fig. 27 - Cildo Meireles 107
Através, 1983-1989.
600 x 1500 x 1500 cm
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto da autora)
- Fig. 28 - Cildo Meireles 116
Através, 1983-1989.
600 x 1500 x 1500 cm
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto da autora)

SUMÁRIO

	UMA APROXIMAÇÃO DE <i>ATRAVÉS</i>	15
1	<i>ATRAVÉS</i> E A AÇÃO DE CRIAR	28
1.1	A respeito da dimensão imaterial do ato de criação	28
1.2	A materialização da obra de arte	37
2	<i>ATRAVÉS</i> E SEU AO REDOR	53
2.1	A política como pano de fundo: o assombro do artista	53
2.2	Entre percursos e influências	66
2.3	A cor e a dimensão imaterial de <i>Através</i>	75
3	<i>ATRAVÉS</i> E A EXPERIÊNCIA DA ARTE	85
3.1	<i>Através</i> e a ideia de instalação de arte	85
3.2	Ruídos transparentes: a cor do som de <i>Através</i>	93
3.3	A experiência com arte e com <i>Através</i>	102
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
	REFERÊNCIAS	119

UMA APROXIMAÇÃO DE ATRAVÉS

— *En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida?*

Reflexioné un momento y repuse:

— *La palabra ajedrez.*

— *Precisamente — dijo Albert —, El jardín de los senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla.*

--- Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*¹

Entre ambiguidades e sugestões, *Através* (1983-1989) parece propor diversos questionamentos. Por meio de camadas que se repetem, Cildo Meireles ergueu um labirinto, não como aquele que o habilidoso arquiteto Dédalo construiu para aprisionar o Minotauro com paredes rígidas, firmes e que, no entanto, permitiam a mirada aos céus. As paredes de *Através* são fragmentadas, compondo um labirinto quadrado, e parecem negar e reafirmar questões fundamentais em labirintos – solidez e atordoamento. Paredes compostas por materiais distintos que, no entanto, possuem em comum um caráter de transparência, sustentado na vulgaridade do cotidiano. O piso do labirinto conta uma história de aniquilação de barreiras que, por assim o serem, são torturadas

¹ Tradução nossa: “– Em uma charada cujo tema é o xadrez, qual é a única palavra proibida? Refleti um pouco e respondi: / – A palavra xadrez. / – Exatamente – disse Albert. – O jardim de veredas que se bifurcam é uma enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita proíbe-lhe a menção de seu nome. Omitir sempre uma palavra, recorrer a metáforas ineptas e a perífrases evidentes, é, quiçá, o modo mais enfático de indicá-la.” Jorge Luis Borges, *O jardim de veredas que se bifurcam*.

por cada um que tem a oportunidade de, em uma espécie de vingança, pisoteá-las – o vidro já quebrado é esvaçalhado a cada novo passo à medida que um indivíduo se embrenhe por entre seus dédalos, compondo um território instável e movediço. O gemido dos vidros colore a obra, estimulando o caminhar, aguçando a imaginação. No centro, o encontro com uma grande esfera constituída por várias camadas de papel celofane. Em comum a todos os aspectos da obra, a transparência – nas camadas que compõem as paredes dos labirintos, no chão de vidro que se quebra ao caminhar, no som que se instaura dentro da obra e na misteriosa esfera pousada no centro do labirinto.

A transparência dos materiais parece camuflar a função de barreira²: a clausura do peixe, a cobertura do tecido, a separação da lona, a rigidez da lâmina, a delimitação da cerca, o aviso que repele, a persiana que esconde o mundo de nós e que nos enclausura em um cômodo, o portão que seleciona, a grade que lembra as diferenças entre nações, a prisão, a guerra, o ofício, a contenção das multidões, a contenção de animais, a separação agressiva do inimigo, a cortina que esconde o corpo entregue às intimidades do banho, dentre outras. Camadas e barreiras que, ao contar uma história, constituem um todo de delimitações perceptíveis ao olhar. Algumas barreiras são curtas, outras mais extensas, mas todas são dispostas lado a lado, em simetria semelhante àquela de soldados em formação³. As camadas do labirinto somam um número-chave para a marcação do tempo – sessenta. Paredes descontínuas que permitem o trânsito por entre si, uma escolha, uma combinação de caminhos e uma sugestão de possibilidades que parece tender ao infinito.

Através está instalada no Instituto Inhotim⁴ que reúne, em um mesmo complexo, jardim botânico e museu de arte contemporânea na cidade de Brumadinho, interior do

² O maior quadrado do labirinto de *Através* possui 15 metros de lado. A obra mede 6 metros de altura e os materiais que compõem suas paredes, de acordo com Ana Paula Cohen, são: “(1) rede de pesca, (2) tecido voile, (3) lona plástica transparente, (4) lâmina de vidro, (5) vidro blindado, (6) cerca de arame em linha reta, (7) velino, (8) persianas de alumínio, (9) cerca de jardim, (10) portão de madeira, (11) grades de prisão, (12) treliça de madeira, (13) malha de metal enferrujado, (14) mosquiteiro cinza de fibra de vidro, (15) grade de barricada de cidade, (16) aquário [com peixes transparentes], (17) rede de vedação verde, (18) cavalete tubular dourado, (19) trincheira de guerra, (20) malha eletro-solda, (21) persianas de madeira, (22) correntes de controle de multidões, (23) tela de galinheiro, (24) malha metálica enferrujada, (25) cercas de arame farpado, (26) fita de controle de multidão, (27) rede de bolas de gude, (28) cercas de arame, (29) cortina de chuveiro, (30) barreira protetora de madeira em forma de X, (31) papel celofane.” (COHEN, 2009, p. 88, tradução nossa)

³ Os lados a norte e a oeste possuem constituição diversa dos lados a sul e a leste, enquanto as duplas sul e leste, norte e oeste possuem os mesmos materiais dispostos exatamente na mesma ordem. Quinze camadas em cada lado, dois grupos idênticos de camadas, trinta e trinta.

⁴ Cabe observar que, de acordo com informações fornecidas pela assistência curatorial do Instituto Inhotim, em 2004, a coleção particular de Bernardo Paz foi apresentada à imprensa e a convidados. No entanto, somente em 2006, o Instituto assumiu estrutura de um museu e se constituiu como uma

estado de Minas Gerais. Cildo Meireles foi convidado a instalar três obras em galerias projetadas especificamente para abrigá-las pelo arquiteto Paulo Orsini. (VOLZ, 2009, p. 15) Em uma das três salas da Galeria Cildo Meireles, encontra-se *Através* (1983-1989, Fig. 1), nas outras duas salas *Glove Trotter* (1991, Fig. 2) e *Desvio para o Vermelho* (1967-1984, Fig. 3), além de *Inmensa* (1982-2002, Fig. 4), escultura de grandes dimensões instalada em área externa do museu/jardim botânico.

Entrar na sala onde *Através* está instalada implica interromper o fluxo visual em que se vinha ao longo do percurso, submetendo a visão antes impregnada pelo verde de Inhotim a um ambiente sóbrio, quase sombrio, com iluminação próxima à penumbra, cuja principal fonte de luz pende do teto e ilumina o centro da obra, caracterizado pela grande esfera, parecendo fazer com que igualmente a luz pareça brotar da grande esfera, solenemente instalada no centro de *Através*. Uma luz que é mais intensa na parte superior da esfera e que esmaece em direção ao ponto em que a grande esfera toca o chão, como uma chama que assume um estado plástico e que aponta para o céu, limitado pelo teto da sala. A iluminação do ambiente realça a transparência da obra através de diversas escalas e camadas que sugerem barreiras e caminhos, percursos a se escolher. Como se cada forma de transparência carregasse consigo um significado que, na composição do todo, contruísse um texto a dirigir os olhos pelo seu interior, passando pelas camadas, tropeçando nos cacos de vidro do piso, desviando dos corpos que caminham na obra na condução de seus donos ao centro do labirinto.

Cildo Meireles relata que a criação de *Através* (Fig. 5) se deu a partir do centro da obra, a partir da grande esfera transparente. O artista conta que, no ano de 1982, estava em sua casa, em Botafogo, cidade do Rio de Janeiro, e abriu uma embalagem de papel celofane, para em seguida amassar e atirar no cesto de lixo aquele emaranhado plástico resultante do embrulho. No momento seguinte, um som perturbou o silêncio que reinava em seu entorno: o plástico que havia sido dispensado, sem a pressão da mão do artista, mas ainda sob este efeito, produzia um som que insistia em chamar para si a atenção e o olhar do artista, por mais que este o tivesse destinado ao cesto de lixo.

pessoa jurídica e administrativa, financeiramente autônoma, sem fins lucrativos e de natureza cultural sob o nome de Inhotim. A extensa dimensão das terras do empresário, colecionador e fundador do instituto, Bernardo Paz, abriga esculturas, vídeos, instalações, pinturas e desenhos entre galerias e espaços a céu aberto. Obras produzidas por artistas de distintas nacionalidades além de um acervo botânico que contou com propostas e observações de Burle Marx e de projeto paisagístico de Pedro Nehring (SÁ, 2014, p. 35-39) que rendeu à instituição a categoria de jardim botânico. O mito fundacional que explica a origem do nome Inhotim relata, em uma breve narrativa, a história de um fazendeiro inglês chamado Timothy, referenciado como Senhor Tim ou Nhô Tim.



Fig. 1 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

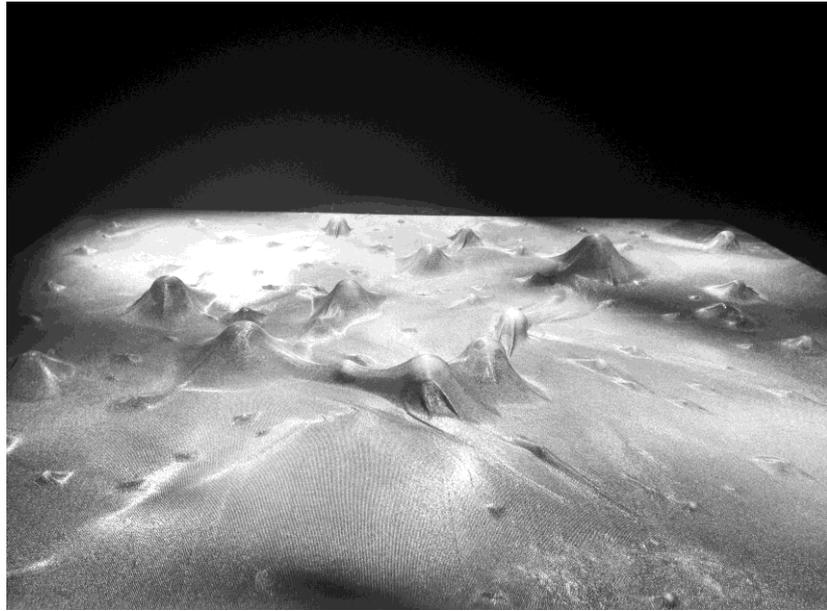


Fig. 2 - Cildo Meireles
Glove Trotter, 1991.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG



Fig. 3 - Cildo Meireles
Desvio para o Vermelho (Impregnação), 1967-1984.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG



Fig. 4 - Cildo Meireles
Immensa, 1982-2002.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

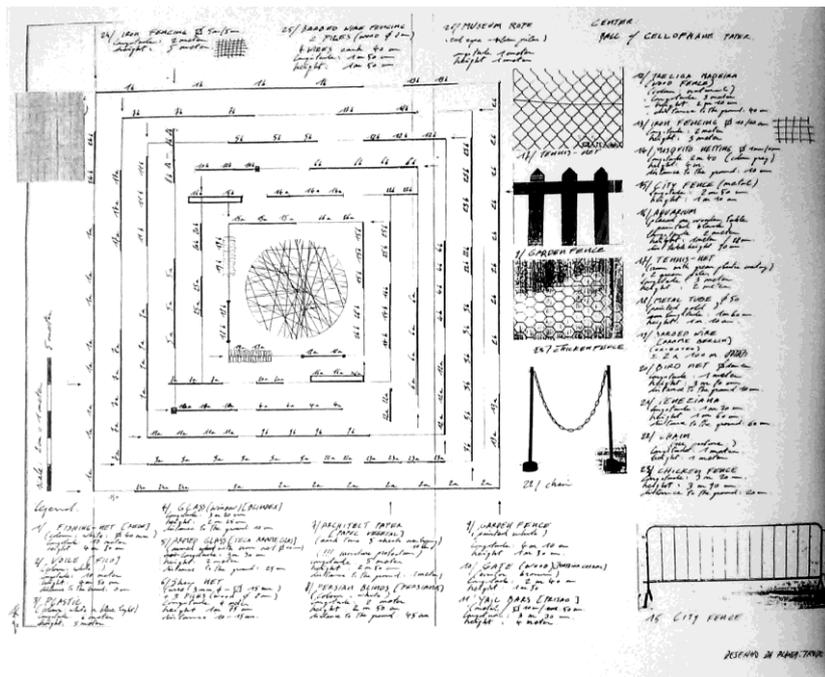


Fig. 5 - Trudo Engels
Plano Original para Atraves, 1989.

O artista enxergou, a partir daquela movimentação e daqueles ruídos, a possibilidade de convivência entre rigidez e maleabilidade em um mesmo material. (MEIRELES, 2013, p. 142) Neste ponto, Cildo Meireles parece ter dialogado com Alice quando a mesma, em *Alice Através do Espelho e o que ela encontrou por lá*, propunha uma nova forma de se relacionar com o vidro e com o espelho: “vamos fingir que o espelho possui a maciez de uma gaze, para que possamos passar através dele. Ora, agora ele está se transformando em uma espécie de névoa, eu diria! Será fácil o bastante estar através.” (CARROLL, 2016, p. 13, tradução nossa⁵)

No caso de *Através*, a rigidez do plástico somente se sustentava diante de algumas ameaças, como eventuais respingos de água ou uma manipulação intrusa e rápida do conteúdo que não se atreve a acontecer em caso de uma sinalização, mínima que seja, de proteção. A barreira artificial, diante da atitude do artista, aquele que, irremediavelmente, manipularia o conteúdo guardado, facilmente eliminou aquela barreira para chegar a seu objetivo, posto a própria fragilidade e maleabilidade do plástico que provocava sua visão ao ostentar aquilo que continha em seu interior. Assim, Cildo Meireles teria começado a listar formas de barreiras, de restrições e de proibições que surgiam em sua mente a partir daquele emaranhado de papel celofane. (MEIRELES, 2013a, p. 142) Não se tratam, porém, de barreiras aleatórias. Antes, cada restrição estabelecia uma relação com a esfera de celofane a partir de certa ambiguidade que fosse capaz de gerar uma antítese entre o material em si e seu posicionamento naquele mundo que o artista criava. Neste sentido, as barreiras foram sendo estabelecidas, afirmando e negando, ao mesmo tempo, seu atravessamento. Sob certos aspectos, aos olhos do *voyer*, as barreiras de *Através* (Fig. 6) podem soar generosas, posto permitirem a mirada àquilo que está do outro lado de quem olha, ainda que, por vezes, turvem a visão. Sob outros aspectos, não haveria conforto ao observador que preferisse espreitar sem ser observado, como pretendia o fotógrafo Jeff, personagem do filme *Janela Indiscreta* (1954-1955) de Alfred Hitchcock. Aqueles que ocupam e atravessam a obra estão em meio a um mar de transparência.

A transparência, permissiva à passagem da visão em *Através*, se impõe como obstáculo ao corpo, negando-o o atravessamento e, em alguns casos, chegando a atuar como barreira simbólica, de acordo com o próprio artista. (MEIRELES, 2013a, p. 142)

⁵ No original: “Let’s pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it’s turning into a sort of mist now, I declare! It’ll be easy enough to get through.”



Fig. 6 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

Barreiras que, a princípio, poderiam ser ultrapassadas têm sua mensagem lida literalmente a partir de sua simbologia de interdição, mesmo que a obra, ao invés de propor ultrapassagens, pareça sugerir um contorno, um rodear, oferecendo brechas entre uma barreira e outra para que o passante prossiga sua caminhada. Da memória do artista para a obra, emergem lembranças da casa materna em Brasília e a percepção de que, com o passar do tempo, surgiram interdições, obstáculos entre casas e, possivelmente, no interior das próprias casas que antes “se comunicavam livremente” e que, a partir de portas, grades e outras barreiras ganharam corredores claustrofóbicos e estreitos, confundindo os próprios cômodos da casa, embaçando a percepção daquilo que seria o fundo e a frente das casas. (MEIRELES, 2009a, p. 227)

Para compor o caminho de *Através*, o artista provoca um estranhamento que brinca com os sentidos. Um chão partido que, se por um lado, Cildo Meireles afirma ter sido uma tentativa de aproximação do som do papel celofane (MEIRELES, 2009b, p. 116), por outro lado e em direção às barreiras, o artista relata ter pretendido uma ideia de ação contínua, possível a partir do convite proposto pela obra de que o visitante a percorresse e, ao fazê-lo, estivesse caminhando sobre vidro quebrado, quebrando mais e mais aquilo que está ali, no espaço erigido pela própria obra. Na leitura de Cildo Meireles de *Através*, ao caminhar, invariavelmente, o passante deixaria para trás aquelas barreiras, transparentes e impeditivas; e o som da caminhada constituiria uma evidência de que as barreiras estariam sendo quebradas, quase como se, ao pisar, o passante libertasse a si próprio. (MEIRELES, 2013a, p. 142)

Para além da rigidez, *Através* parece oferecer possibilidades de caminhos, de escolhas, de pontos de vista, de interpretações que, antes de serem oferecidas àqueles que interagem com a obra, se relacionam com as próprias escolhas do artista desde o instante em que a ideia da obra se instaurou. Deste ponto, emergem questões acerca da criação em si, não em um narrar do passo-a-passo de procedimentos, mas em direção àquele quase átimo de segundo que assombra o artista e o conduzem à sua relação com a arte.

Esta pesquisa investiga a obra *Através*, de Cildo Meireles, a partir de aspectos que subjazem sua criação e outros que por ela são ou que podem ser deflagrados, sem a pretensão de assumir descrições ou correlações entre símbolos e significados, mas, ao contrário, analisando esta obra de arte através de suas várias camadas cujo adensamento proporciona uma visualidade que carrega uma história e uma existência que a precede.

Neste sentido, o primeiro capítulo desta dissertação trata da ação do artista, do ato de criação em uma perspectiva que prioriza a imaterialidade deste processo que, adiante, deflagará a materialização da obra de arte. Para tanto, partimos da elaboração do professor e artista Luiz Sérgio de Oliveira a respeito da arte e de seu momento de criação e recorremos ao filósofo alemão Martin Heidegger, sobretudo em *A origem da obra de arte*, objetivando nos aproximar daquilo que teria sido o momento de criação de *Através* quando a ideia tomou o artista de assalto, anos antes de sua materialização.

O segundo capítulo se ocupa daquilo que acontecia ao redor da obra, como uma espécie de pano de fundo. Não tratamos nesta etapa de questões periféricas à *Através*, que a circundam sem tocá-la. Dedicamo-nos a questões que atravessam a obra desde sua imaterialidade até aquilo que diz respeito à sua constituição material impregnada por uma imaterialidade, emergindo questões que perpassavam o artista, desde as experiências da infância, passando por questões de quem vivenciou o Brasil sob as agruras da ditadura militar, pelo contato que Cildo Meireles teve com as artes, sua vida, suas experiências, decisões e posicionamentos. Neste ponto, recorremos ao crítico e amigo do artista, Frederico Moraes, principalmente a partir de artigos publicados em jornais à época da criação e da realização de algumas obras e exposições de Cildo Meireles. A crítica de Paulo Herkenhoff também nos permitiu uma leitura da obra do artista em relação à conjuntura social, política, artística e mesmo em relação a questões pessoais do artista. Outras obras de Cildo Meireles entram na discussão, porém sempre em um movimento que tem como eixo principal a análise de *Através*. Entrevistas concedidas pelo artista nos permitiram analisar sua obra a partir de seus tantos relatos. Neste ponto, passamos a observar os percursos e influências percorridos por Cildo Meireles, a entrada da cor como questão a partir de sua dimensão imaterial em *Através*, considerando aspectos de uma monocromia de uma quase-cor ou uma não-cor, uma cor em seu vir-a-ser que chama, convida e seduz o olhar e o corpo e que, no entanto, lida com estes dois convidados – olhar e corpo – de maneiras bastante distintas.

O terceiro e último capítulo da dissertação se ocupa da experiência com arte em *Através*, problematizando a ideia de instalação de arte a partir de teóricos como Boris Groys, Alex Potts e Claire Bishop, encontrando uma dimensão territorial na obra que, mesmo se dando a partir de sua materialidade, se funda na imaterialidade da experiência do outro, na experiência do espectador. A sobreposição de territórios de experiências em *Através* não poderia negligenciar a potencialidade dos territórios sonoros que se

constroem e se reconstroem a partir da experiência de cada indivíduo dentro da obra, confundido o plano da sonoridade com o da visualidade a partir de ruídos que se fazem um tanto transparentes. A este respeito, as provocações de Raymond Murray Schaefer, Giuliano Obici e Rodolfo Caesar foram fundamentais para analisar os ruídos e as sonoridades de *Através*⁶. Observamos a experiência do outro, do público, do passante, daquele que foi a Inhotim durante nossa pesquisa de campo, aquele(s) que pudemos observar, anotar e, em alguns casos, entrevistar na busca daquilo que *Através* fala na intimidade do ouvido e do corpo de cada um, permitindo-nos a observação de algumas das questões levantadas pelo filósofo John Dewey em *Arte como Experiência*. A pesquisa de campo foi realizada em agosto de 2015, precedida por três encontros com a obra *in loco*, dos quais, os dois primeiros, ainda em 2012, tiveram importância fundamental para a escolha de *Através* como objeto desta pesquisa. Naquele segundo encontro com a obra, pudemos observar o quanto o fluxo de visitantes determinava a experiência com a obra, revelando que a quantidade de pessoas ao mesmo tempo na sala que abriga *Através* era de importância fundamental para a experiência de arte com a obra.

Em setembro de 2014, quando caminhávamos no desenvolvimento desta pesquisa, e simultaneamente nos perdíamos em meio às tantas camadas do labirinto na procura pelo fio de Ariadne ou pelas asas de Ícaro, nos deparamos com o Gato da história de Lewis Carroll, afirmando que nunca é tarde e que, ao contrário do que repetia o Coelho, o tempo é relativo e que as direções dependem das trilhas que traçamos ainda em nosso próprio íntimo. Então, em 2015, quando novamente nos encontramos com *Através*, Jorge Luis Borges nos apresentou um *Jardim de veredas que se bifurcam*, um jardim muito generoso que permite não um único caminho, mas todos os caminhos, todos os caminhos que se queira, juntos e ao mesmo tempo, fazendo-nos perceber a importância da arte, da experiência com a arte, como uma ação que se dá de forma mais contundente no ato da caminhada, no processo – desde a criação da obra de arte à experiência com a arte – tanto para o artista que cria quanto para aquele outro, o espectador, que vive a experiência, ambos sequestrados pelo fascínio da arte.

⁶ Neste ponto, gostaríamos de registrar nossos agradecimentos ao brilhante professor e artista Tato Taborda que, durante seu curso de Sonoridades no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, nos apresentou não a harmonia, a música ou qualquer canção, mas a importância de perceber, de ler e de enxergar o mundo também pelos ouvidos.

1 – ATRAVÉS E A AÇÃO DE CRIAR

1.1 – A respeito da dimensão imaterial do ato de criação

Através parece suscitar uma reflexão sobre o ato de criação, compreendendo este ato como o momento em que a arte se dá na imaterialidade da ação do artista. Buscamos por um vir-a-ser ainda no plano das ideias e que, somente adiante, se desdobra na materialização e na concretização da obra de arte. Ao observarmos o instante único da criação como sendo o exato momento em que a arte se instaura, parece pertinente descolar a noção de instante do entendimento corriqueiro e banal de tempo que entenderia passado, presente e futuro assentados sobre a marcação de dias, noites, horas, minutos e segundos; poderíamos observar o instante da criação de arte como uma espécie de clímax cuja existência se dá à medida que o próprio clímax se constrói. Um clímax que pode ser alongado ou curto, ou que pode ainda se multiplicar em vários outros, sendo, ao mesmo tempo, muitos e um só, contínuos ou não. Neste sentido, podemos recorrer ao artista e teórico, Luiz Sérgio de Oliveira, ao propor o deslocamento da arte do objeto artístico

para um outro lugar, fluido e descolado de materialidade ou fixidez, no qual a arte se instaura como algo que se imaterializa no exato instante da criação, que evidencia que a arte reside e se manifesta justamente e exatamente no movimento exato da criação, naquele instante único – podendo ser um instante alongado ou mesmo formado por diversos instantes, continuados ou não, do processo de criação. (OLIVEIRA, 2015, p. 108)

A proposta de Oliveira promove uma reflexão acerca da arte a partir da imaterialidade em busca de um entendimento de qual seria o lugar da arte. Ao afirmar que a arte não estaria no objeto, mas na “imaterialidade do ato de criação [, que] a arte é processo e experiência, acima de tudo e antes de mais nada, e não pode ser apreendida

ou aprisionada em um objeto, mesmo que esse objeto tenha a denominação ordinária de objeto de arte, objeto artístico ou objeto estético” (OLIVEIRA, 2015, p. 110), Oliveira não se ocupa dos processos e procedimentos aos quais o artista recorre para executar sua obra, mesmo porque, essa dimensão estaria no plano da materialidade. A questão parece ser que, ao invés de se buscar na materialidade da obra de arte, nos objetos de arte, uma aproximação com a arte, talvez fosse necessário tomar o caminho oposto, se afastando do que é concreto, daquilo que tem peso, consistência física ou que, de alguma forma, se materializa, e buscar uma proximidade com aquilo que não é possível ver, tocar ou ouvir, posto que se dá na imaterialidade do processo de criação, no assombro de um momento. Não parece haver a possibilidade de aprisionar este instante em um objeto, posto que a noção de objeto seria de um plano demasiadamente material e, por este motivo, insuficiente para dar conta do que seria a arte.

Oliveira propõe que a presença da arte em um objeto artístico, a dimensão material do instante de criação, seria sempre residual, um registro, uma memória ou documentação do momento de criação no qual a arte se deu em sua plenitude. (OLIVEIRA, 2015, p. 108-109) Assim, o lugar da arte e o lugar do objeto artístico não seriam exatamente os mesmos, residindo no objeto artístico apenas espasmos de arte, herança do momento, do instante de criação.

A este respeito, antes de Oliveira, o filósofo alemão Martin Heidegger, em *A Origem da obra de arte*⁷, refletia a respeito daquilo que constituiria a obra de arte, sua essência e sua verdade, localizando o artista como elemento sem o qual o círculo da arte não se completaria, uma vez que a arte dependeria do artista da mesma forma que o artista dependeria da arte. O filósofo alemão buscava, na imaterialidade, um entendimento da ação de criar, compreendendo que

O caráter de obra da obra consiste em seu ser-criada pelo artista. [...] O ser-criada da obra deixa-se abarcar abertamente apenas a partir do transcurso do criar. Assim, temos mesmo de aceder, por força da coisa, a adentrar a atividade do artista, a fim de encontrar a origem da obra de arte. A tentativa de determinar o puro ser-obra da obra a partir de si mesmo constata-se inexecutável. (HEIDEGGER, 2007, p. 42)

O caráter de obra da obra proposto por Heidegger como a essência da obra parece carrear o momento de sua própria criação como aquele instante de clímax no qual a arte acontece. Não sendo possível, portanto, encontrar a origem da obra de arte

⁷ Ensaio elaborado a partir de conferências realizadas em 1935 e 1936 e revisado na década de 1950.

em sua dimensão material, mas antes, em um movimento que a ultrapasse em uma corrida invertida que, ao contrário de almejar a materialidade de um objeto a se conquistar, intenta a imaterialidade de sua essência na mente de quem a criou. Neste sentido, o filósofo alemão considerou improvável a tarefa de determinar a essência, aquilo que a obra de arte de fato seria em sua mais alta significação a partir de si mesmo no sentido de uma materialidade que não parece dar conta daquilo que de fato teria sido o momento de criação.

De acordo com Heidegger, mesmo o processo manufatureiro, o acabamento da obra e sua materialização devem ser pensados a partir do instante de criação. Não se trata de desconsiderar a materialidade da obra, seus aspectos físicos e manufatureiros, mas de compreender que esses aspectos carregam em si uma história, espécies de relatos do processo de criação que determinou a forma através da qual a obra de arte teria seu desfecho, mas não seria nesses aspectos que a arte de fato se encontraria. Por outro lado, e também ao mesmo tempo, o próprio ato de criação, em certa medida, parece ser afetado pela essência da obra que se elabora, uma vez que a essência não se daria em nenhuma materialidade, pois, conforme observou Heidegger, “embora a obra somente se torne efetiva no desfecho do criar e, assim, dependa deste em sua efetividade, a essência do criar determina-se pela essência da obra” e acrescenta que “ainda que o ser-criada da obra tenha uma relação com o criar, ainda assim o ser-criada também tem de ser determinado, assim como o criar, a partir do ser-obra da obra.” (HEIDEGGER, 2007, p. 43-44)

Não se trata de compreender a dimensão material da obra como determinante para o instante de criação, mas de reconhecer, na própria necessidade de criação, o movimento que impele à ação de criar, deflagrando o instante de criação. Trata-se de uma provocação que constitui aquilo que Heidegger nomeia de a essência da obra de arte e que se dá no momento de criação. Trata-se de uma espécie de combate no qual ocorre o enfrentamento de questões do âmbito da imaterialidade da ação que poderão resultar na materialidade da obra de arte, a partir de uma perspectiva na qual o ser-obra significaria a instalação de um mundo, não um mundo de acúmulo de coisas conhecidas de antemão ou coisas desconhecidas que fossem. Tampouco se trataria de delimitar de um espaço, mas de um entendimento que estaria localizado no não-objetual, “onde recaem as decisões essenciais de nossa história, por nós tomadas e deixadas, onde irreconhecíveis são novamente questionadas, aí o mundo mundifica.” (HEIDEGGER,

2007, p. 30) É neste mundo que as relações de tempo, espaço e dimensões se estabelecem, residindo na instauração destas questões a instauração da obra de arte.

Neste contexto, a instauração de um mundo requer um chão, uma terra na qual o mundo possa se instalar. A terra seria uma espécie de condição para que o mundo se dê e se funde. Nesta relação, terra e mundo seriam distintos em suas características e destinações, mas, ao mesmo tempo, seriam como elementos básicos para que uma obra de arte se dê. É sobre a terra que o mundo se instaura, ao mesmo tempo em que o mundo é atravessado pela terra e nela encontra seu repouso. Por seu lado, a terra o acolhe, dando-lhe sustentação e se abrindo para recebê-lo, sugando-o para dentro de si e assim procurando mantê-lo. Trava-se um combate entre ambos, não no sentido corriqueiro de destruição, mas no sentido daqueles que, em uma situação de enfrentamento, estimulam a essência do outro a se afirmar, a se exacerbar:

A obra, ao instalar um mundo e elaborar a terra, é a instigação desse combate. Mas isso não acontece para que a obra, numa concordância insípida com o combate, ao mesmo tempo o abata e o abrande, mas sim para que o combate permaneça um combate. Instalando um mundo e elaborando a terra, a obra traz esse combate à plenitude. O ser-obra da obra consiste na disputa do combate [*Bestreitung des Streites*] entre mundo e terra. É porque o combate eleva-se ao máximo na simples intimidade que acontece na disputa do combate a unidade da obra. (HEIDEGGER, 2007, p. 34)

Assim, à medida que a essência da obra de arte suscita o ato de criação e à medida que este ato de criação se instaura, a obra de arte abre um mundo sobre uma terra e, nesta abertura, elabora a terra enquanto se cria um mundo. O estabelecimento deste combate não significa, no entanto, ao fim e ao cabo uma vitória da materialidade, posto que o próprio elaborar da terra signifique tocar nesta dimensão da obra de arte. Antes, a dimensão material da obra de arte, próxima àquilo que Heidegger entende como utensílio, existe para ter seu significado também elaborado a partir do mundo que se abre, a partir de um acontecer e de um ser que são, intimamente, relacionados com a imaterialidade do ato de criação – um mundo que rasga a terra, uma terra que atravessa o mundo e que somente encontra sentido neste atravessar.

Nesta dinâmica de estabelecimentos de mundos, podemos recuperar o relato de Cildo Meireles a respeito de sua obra *Inserções em Circuitos Ideológicos*⁸ (1970-1976), que evidencia o embate entre a materialidade e a imaterialidade das obras de arte:

Quando Marcel Duchamp disse que queria libertar a arte do domínio das mãos, ele jamais imaginaria quão longe nós iríamos hoje, e aí vai... Mas quando acabei o texto, eu falei: isso está meio obscuro, né? E pensei em exemplos, que é como trato até hoje, exemplos. Porque quando você vê uma garrafa ou uma nota num museu não é um trabalho, né? O trabalho é essa coisa imaterial. Ele só acontece quando alguém estiver fazendo, em algum lugar o trabalho existe. Fora disso ele é uma relíquia, uma memória, um *souvenir*. Eu me refiro a eles como exemplos porque não é uma tiragem, não é uma edição, não tem nenhuma regra. (MEIRELES, 2013b, p.15-16)

A declaração do artista, ao mesmo tempo em que parece se aproximar da proposta de Oliveira a partir de um entendimento da arte através de sua imaterialidade, constrói uma armadilha que sugere a obra de arte como algo da ordem do imaterial, mas que, por outro lado, abre margem para um entendimento do fazer arte, da ação de criação como algo relacionado a procedimentos a serem executados, objetivando um resultado concreto e que poderia ser feito por qualquer um, artista ou não, desde que tivesse acesso aos procedimentos de execução. Os críticos e curadores de arte Guy Brett e Vincente Todolí parecem ter sucumbido nesta teia tramada pela declaração de Cildo Meireles, ao afirmarem que

Também percebemos que algumas produções, por exemplo *Inserções em Circuitos Ideológicos* de 1970, não constituem a obra em si, mas são relíquias ou exemplos de um evento que teve lugar fora do meio artístico, na sociedade em geral, obras cujos limites são desconhecidos. (BRETT; TODELÍ, 2013, p. 10-11, tradução nossa⁹)

A afirmação dos críticos parece compreender que apenas no caso de algumas obras – *Inserções em Circuitos Ideológicos* como exemplo – a materialização da arte não constituiria a obra em si, e que esta materialização estaria no âmbito das relíquias ou dos exemplos, uma vez que a ação teria se dado fora do meio artístico. No entanto, a ação de arte que nos interessa não diz respeito à manufatura ou à reprodução de relíquias ou

⁸ Antes de os projetos *Cédula* e *Coca-Cola* serem executados, o artista teria escrito um texto a partir do qual sentiu a necessidade de realizar a obra para que a mesma contribuísse para o sentido do próprio texto.

⁹ No original: “We also realize that some exhibits, for example Insertions into Ideological Circuits 1970, do not constitute the work itself but are relics or samples of an event that took place outside the art milieu, in society in general, works whose limits are unknown.”

exemplos alocados seja onde quer que seja, mas, ao contrário, buscamos refletir a respeito da ação que se dá no instante em que o artista concebe a ideia, sendo, portanto, toda e qualquer materialidade, provinda deste processo, e não somente algumas, relíquias, resquícios, exemplos daquilo que o artista criou.

Ainda que tenhamos em conta que Cildo Meireles se refere a uma série na qual poderia ser lida uma espécie de instrução de como reproduzi-la e mesmo um convite a que viesse fazê-lo, não parece ser o caso de se compreender a reprodução da ação proposta pelo artista como o instante de criação no qual a arte se dá, pois isso será ainda um resquício daquele momento em que o artista criou sua obra, a qual, a esta altura, transborda para outras dimensões ao atingir e ao encontrar o outro. Ainda sob a perspectiva do exemplo sugerido por Cildo Meireles, talvez fosse possível considerar *Através* não como um exemplo de ação a ser reproduzida pelo espectador, mas como um exemplo daquilo que a criação do artista se tornou ao ser materializada. Neste ponto, retornamos ao argumento de Oliveira de que a arte estaria no instante de criação a partir de uma declaração de Cildo Meireles que corrobora a questão,

Para mim o fundamental sempre foi o momento em que deslumbro a ideia, em que esta cruza o meu cérebro. Esse é o momento verdadeiramente interessante. Depois há que pensar mais, detalhar, realizar, mostrar, falar sobre o trabalho, e isso para mim sempre foi outra coisa. Fazer, materializar, ver foi em todo momento uma coisa quase, não digo aborrecida, mas certamente não a faceta mais prazerosa do processo artístico. (MEIRELES, 2009c, p. 179)

Neste contexto, o momento verdadeiramente prazeroso ao qual se refere Cildo Meireles, o instante em que a ideia cruza seu cérebro, seria o instante de arte, enquanto o detalhamento, a conversa a respeito do trabalho e sua materialização seriam relatos e resíduos do momento, do instante em que a arte realmente se deu.

Não se trata, porém, de desconhecer a dimensão material da obra de arte, mas de estabelecer a diferença entre dois processos distintos – o de criação da obra e o de sua execução – ambos sob responsabilidade do artista. A criação da obra estaria, portanto, no âmbito do imaterial, voltada justamente para o instante no qual a ideia se ilumina para o artista. Enquanto a execução da obra, a concretização da ideia, traria outras questões a perturbar as decisões do artista diante de um mundo de materialidade que se abre perante a concretização da obra de arte. A este respeito, Martin Heidegger observou que

o pintor usa a tinta, mas de tal modo que a cor não seja gasta, e sim só venha a iluminar. Por certo o poeta usa a palavra, mas não como o falante e escrevinhador habituais têm de gastar as palavras, e sim de tal forma que a palavra se torna pela primeira vez verdadeiramente uma palavra e assim permanece. (HEIDEGGER, 2007, p. 33)

A este respeito, cabe observar que sendo a tarefa de execução da obra de responsabilidade do artista, o trazer a obra para o plano da materialidade significa uma elaboração também do artista. Neste sentido, a utilização dos materiais pelo artista, em sua atividade de execução de uma obra de arte, torna-se diversa daquela na qual um operário executa sua rotina e suas tarefas cotidianas que não dizem respeito à arte, tampouco à criação de uma obra de arte. Também neste aspecto, a dimensão imaterial da ação parece iniciar a diferença entre os usos, posto que, é da imaterialidade do ato de criação que o artista buscará motivação para se apropriar de determinado material na execução de sua obra e decidirá os caminhos a serem percorridos para a concretização da obra de arte. Assim, o uso da tinta, da palavra, ou de qualquer outro material pelo artista não se dá como quem simplesmente pretende pintar, falar, escrever ou exercer outra atividade que se espere a partir de determinado objeto. O artista trabalha com a dimensão conotativa do material, empregando-o não de forma utilitária, mas de uma forma poética, conferindo ao material uma permanência no mundo que se abre e que somente parece possível a partir deste embate entre mundo e terra que a obra de arte instaura.

De forma análoga, é possível tecer algumas considerações a respeito da utilização de materiais cotidianos por Cildo Meireles em *Através*. Os materiais empregados na obra são de fabricação industrial, à exceção dos peixes e da água no aquário, mas todos são reconhecidos por aqueles que interagem com a obra. Contudo, em momento algum parece possível se instalar qualquer confusão se determinado material estaria compondo *Através* ou não. É justamente na dimensão da obra de arte que o artista traz à tona significações que tais materiais podem deflagrar quando trabalhados a partir da dimensão imaterial do ato de criação do artista. É a partir de *Através* que a transparência dos materiais é realçada na composição de um labirinto, o que parece improvável, pelo menos a princípio, no mundo cotidiano, uma vez que esses materiais, através da poesia do artista, ganharam vida e instauraram um mundo sobre a terra – um combate entre mundo e terra estabelecido pela obra de arte. Mesmo os ruídos provocados pelos cacos de vidro assentados no piso de *Através* que, em princípio, produzem um som conhecido por uma ação que não se relaciona diretamente com a arte

– a quebra de vidros –, não altera a realidade de que, em *Através*, estes sons possuem significação e coloração distintas daquelas que teria um copo de vidro sendo quebrado em uma festa ou ao lavar a louça do final de semana. É no estabelecer da obra que as tantas camadas de transparência apontam para uma noção de barreira, de obstáculo.

Da atividade do artista, de seu criar, pode ser dado a ver aquilo que, até então, talvez estivesse camuflado na invisibilidade do cotidiano, sendo o artista, neste caso, capaz de “deixar ver, a cada vez, o que nunca foi visto até então.” (HEIDEGGER, 2008, p. 20) Não se trata de copiar ou de reproduzir elementos do mundo ou da vida;

Quando o artista modela uma cabeça, parece que ele copia apenas a superfície visível; na verdade ele plasma o que é propriamente invisível, a saber, o modo como essa cabeça olha no mundo, como ela detém-se no aberto do espaço no qual ela é solicitada pelos homens e pelas coisas. (HEIDEGGER, 2008, p.20)

O artista não se ocupa de copiar ou de reproduzir, mas de capturar aquilo que o olhar distraído e naturalizado talvez não enxergue ou não realce de um todo, mesmo porque, não se trata de algo cuja materialidade seja verificável através de um olhar, mas daquilo que, no instante do ato de criação, reluz sua existência diante do olhar do artista, sequestrando-o e lançando-o no ato de criação em si. Caberia questionar o motivo ou razão pela qual o invisível ganha vida através dos olhos do artista para, somente então, ser percebido por outros olhos, bem como questionar o que significa ser um artista. Diante de uma declaração que estabelecia que a arte seria aquilo que artistas importantes fariam, Heidegger dispara:

o que é um artista? Manifestamente aquele que satisfaz ao apelo da arte. O artista recebe sua determinação a partir daquilo que é arte. E o que é um artista importante? Não aquele que é mais comercializado e vendido, e sim aquele que satisfaz de modo mais puro ao apelo da arte. E o que é arte? Segundo a referida declaração, aquilo que os artistas importantes fazem. (HEIDEGGER, 2008, p. 16)

O filósofo assume a existência de um círculo e, ao contrário de refutar a declaração, reconhecia a dificuldade de reflexão sobre tais questões. Contudo, talvez possamos observar que o artista se constitui, essencialmente, como aquele a quem este círculo vicioso não deu escapatória de existência. O artista atende ao chamado da arte, o ser-artista, fora deste ser, não parece ter possibilidades de se adequar ou de encontrar seu espaço no mundo. O ser-artista parece acompanhar um estado de atenção, de inclinação de pensamentos, de posicionamento, de atividades que o lançam em um

círculo que talvez possamos supor como vicioso e no qual a “determinação da arte a partir do artista e a determinação do artista a partir da arte – faz parte do nosso ser humano [*Menschensein*].” (HEIDEGGER, 2008, p. 17)

A partir das reflexões de Martin Heidegger e de Luiz Sérgio de Oliveira, parece possível conjecturar que a obra de arte e o artista estão fundados na própria arte. A arte chama o artista, o artista atende ao chamado da arte, o artista cria e neste instante de criação a arte se dá, na plenitude de sua imaterialidade. A dimensão material da criação do artista se manifesta na obra de arte, ou no objeto artístico que, mesmo não sendo onde a arte repousa, relata a história do instante da criação, constituindo também responsabilidade das decisões do artista. A arte depende do artista que, em atendimento ao chamado da arte, cria e como consequência desta ação, estabelece um círculo no qual um mundo se abre em combate com a terra que o recebe.

1.2 – A materialização da obra de arte

A materialização da obra de arte parece ser suscitada por questões que, antes de se dar na mente do artista são deflagradas pelas singularidades do ser-artista, uma vez que as mesmas questões que estão no mundo reverberam de forma distinta no artista e o impõem ao ato de criação. Não se trata de uma ação que simplesmente ocorre na mente do artista, mas da forma específica como essa mente é afetada pelo mundo e, assim sendo, sente necessidade de respondê-lo. O poeta e ensaísta Lewis Hyde, sobre o momento de criação, reflete a respeito da concepção da ideia pelo artista. Hyde emprega a palavra *gift*, cuja tradução da língua inglesa tem dupla significação: pode ser tanto *presente* quanto *dom*. O autor discorre acerca do *dom* do artista em seu processo de criação, a partir da compreensão de que o *dom* é um *presente* que precisa estar em circulação, sendo dado ou doado, mas presenteando outros e abrindo espaço para que novas iluminações clareiem a imaginação do artista, propiciando-o novas criações. (HYDE, 2007, p. 192) Para o autor,

Uma parte essencial do trabalho de qualquer artista não é criação tanto como invocação. Parte do trabalho não pode ser feita, ela deve ser recebida; e não podemos ter esse dom, exceto, talvez, por cortejo, criando dentro de nós mesmos aquela “tigela de pedinte” para a qual o dom é desenhado. (HYDE, 2007, p. 186, tradução nossa¹⁰)

Lewis Hyde compreende que a produção do artista se dá a partir de um *dom* que permite que o artista crie, que tenha ideias, quase como se algo fosse soprado em seus ouvidos. Diante deste *dom*, Hyde afirma que o artista deveria buscar criar as condições internas para ter as ideias de criação. De acordo com Hyde, todos os artistas trabalhariam no sentido de desenvolver habilidades, ferramentas, seu próprio método de criação. (HYDE, 2007, p. 187) No entanto, o que Hyde compreende como invocação talvez seja o instante de criação a respeito do qual discutimos anteriormente, momento no qual o artista concebe a ideia.

No caso de Cildo Meireles, o desenho talvez possa ser entendido como parte da tigela que Hyde propõe, considerando que é, principalmente, através dos traços do desenho que o artista desenvolve e amadurece suas ideias, permitindo-as emergir e

¹⁰ No original: “An essential portion of any artist’s labor is not creation so much as invocation. Part of the work cannot be made, it must be received; and we cannot have this gift except, perhaps, by courting, by creating within ourselves that ‘begging bowl’ to which the gift is drawn.”

constituindo uma espécie de croqui que o guiará, em um momento seguinte, em sua decisão de por quais caminhos enveredar na busca da resolução de sua obra,

O desenho nunca foi para mim conflito. Pode ser tanto uma anotação de algo a ser trabalhado e detalhado mais tarde, quanto um desenho, em cuja feitura a mente segue a vontade da mão. Certos desenhos estão ligados à planificação – é o desenho técnico ou arquitetônico – como parte de processos de formalização de uma ideia em algum material ou escala. Mas há também o desenho no qual você marca ou altera uma superfície, estabelecendo com ele um vínculo corporal. O gesto, o arco da mão, o dedo, o osso. Boa parte de meus desenhos tem este sentido. (MEIRELES, 2009d, p. 197)

Os desenhos de Cildo Meireles seguem caminhos distintos e se modificam de acordo com o desenvolvimento e a maturidade do artista, com as questões que o tocavam e que o impeliam ao desenho. No entanto, parece importante observar a diferença entre o desenho de Cildo Meireles que está no âmbito do croqui, espécie de anotação, para aquele desenho no qual mente e mão estariam conectados talhando um caminho próprio no papel.

Por desenho-croqui-anotação podemos compreender aqueles desenhos nos quais o artista se ocupa em tornar visual um conceito, uma ideia, conforme relatos do próprio artista, (MEIRELES, 2009d), aquilo que seria a primeira percepção visual. Uma espécie de fotografia do instante imaterial de criação que, como tal, não dá conta de relatar, de contar aquilo que o artista criou, demandando, do próprio artista, uma visitação ou revisitações em um processo de maturação como parte da materialização da obra de arte, como podemos observar ter sido o ocorrido com desenhos como *Densidade (projeto Eureka)* (1970, Fig. 7), *Eureka/Blindhotland: Exeso* (1970-1975, Fig. 8), *Arte Física* (1969, Fig. 9), *Ocasão (projeto Room n.º. 1)* (2003, Fig. 10), dentre outros. Os desenhos citados se aproximam da ideia de projeto, como o próprio título revela, e tratam de assuntos a respeito dos quais somente a obra em sua tridimensionalidade parece dar conta de propor uma experiência com uma obra de arte.

Em outra direção, os desenhos de Cildo Meireles que seguiram um caminho próprio parecem ser capazes de contar uma história em si, como se possuíssem certa autonomia, espécie de voz que o desenho-croqui-anotação não possui. São desenhos capazes de revelar histórias, contar estórias, denunciar questões que afligiram o artista, retratar imagens que povoaram seu imaginário e rostos que Cildo Meireles via ao fechar os olhos, em um olhar para dentro de si a partir das experiências que vivia.

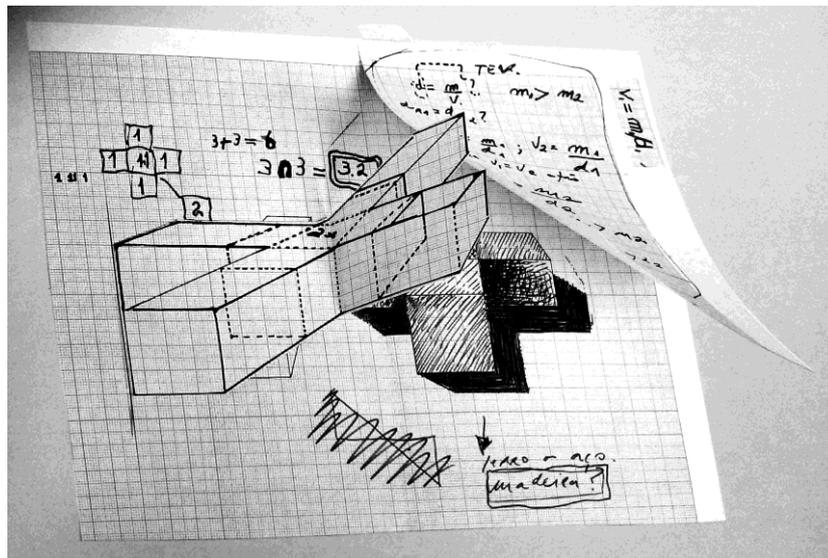


Fig. 7 - Cildo Meireles
Densidade (projeto Eureka), 1970.
nanquim sobre papel milimetrado
Coleção Cildo Meireles

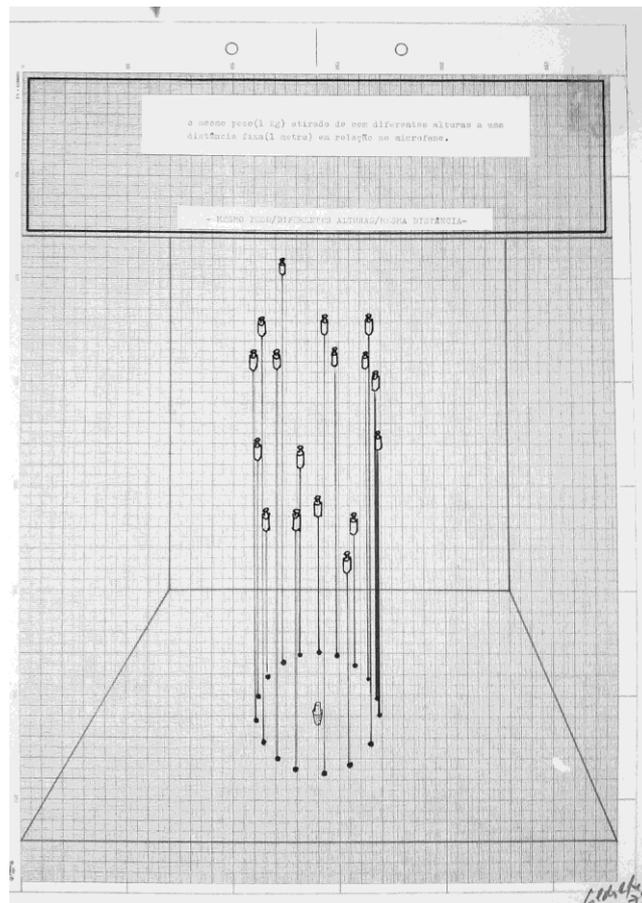


Fig. 8 - Cildo Meireles
Eureka/Blindhotland: Expeso, 1970-1975.
nanquim sobre papel milimetrado
Coleção Cildo Meireles

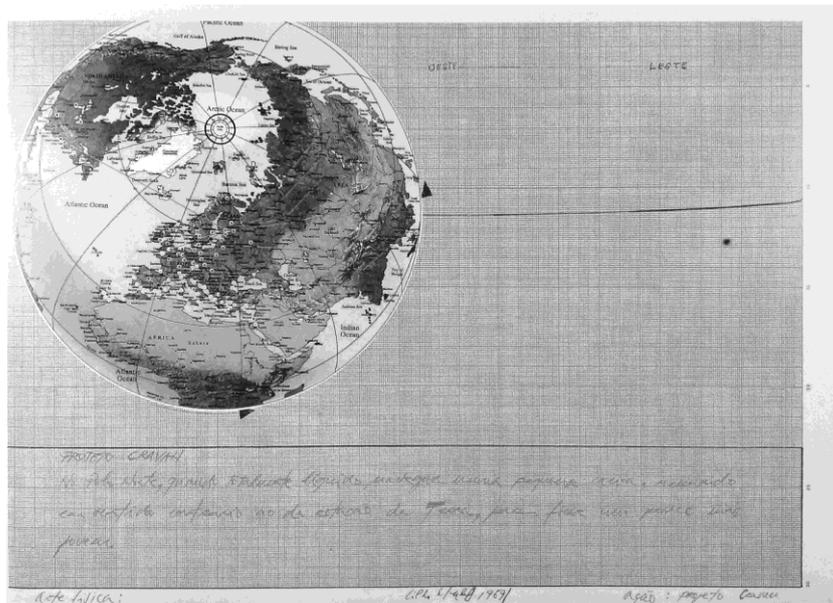


Fig. 9 - Cildo Meireles
Arte Física, 1969.
nanquim, grafite e colagem sobre papel milimetrado
Coleção Cildo Meireles

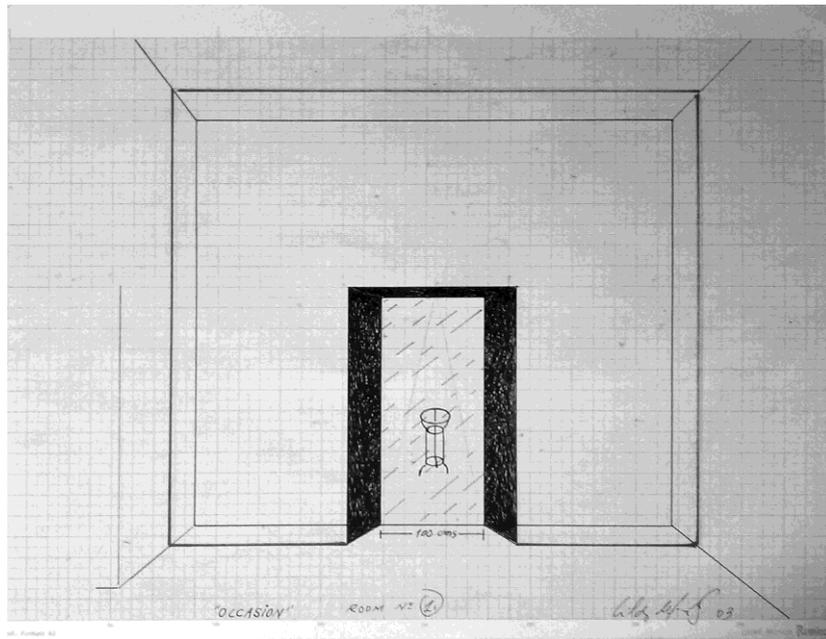


Fig. 10 - Cildo Meireles
Ocasão (projeto Room nº 1), 2003.
nanquim sobre papel milimetrado
Coleção Cildo Meireles

Assim, desenhos como *Sem título, série Brasília* (1977, Fig. 11), *Sem título, série no Reino da Foda* (1965, Fig. 12) e *Sem título* (2005, Fig. 13) se bastam enquanto obras de arte, não solicitam uma revisita para que sejam amadurecidos e terminados, de maneira que permitam uma experiência como obra de arte. Neste ponto, porém, cabe ponderar que *Espaço Virtuais, Cantos* (1968) e *Volumes Virtuais* (1968-1969) talvez sejam desenhos que se bastassem enquanto obra de arte e que, no entanto, ganharam versões tridimensionais, uma vez que as questões presentes no desenho e no espaço não são as mesmas, se instaurando uma diferença que passa a ser do âmbito de outra possibilidade de experiência com a obra, algo que, de fato, no desenho enquanto obra de arte faltava, estava ausente.

Assim, o relâmpago ou o *flash* da criação, nos termos de Cildo Meireles, talvez caracterize o momento a respeito do qual Lewis Hyde descreve como o da invocação, o do *dom*, o presente da criação recebido pelo artista e expresso em sua obra de arte. Mas, já no instante em que a mão segue a vontade da mente, talvez neste ponto não seja mais o instante da criação, mas o da execução propriamente da obra, ou antes, um estudo, um primeiro passo, ponto de partida da materialização da obra de arte. Tendo em conta que para Cildo Meireles a parte mais prazerosa da ação de criar é o rompante da ideia e que “tudo o que vem depois do desenho, no caso dos trabalhos tridimensionais, é um saco: finalizar o projeto, escolher os materiais, estudar o local, exhibir, conversar [e que] nada se compara com aquele primeiro momento” (MEIRELES, 2009d, p. 209), fica patente que o instante da criação já é distinto daquele no qual o artista registra a ideia através das primeiras anotações, o que irá conduzi-lo ao plano da materialidade para então concretizar a execução da obra de arte.

Assim, no que diz respeito às obras tridimensionais de Cildo Meireles, há o momento em que o artista, em seu relâmpago criativo, se depara com a ideia da obra, em seguida transformada em desenhos e anotações em seus cadernos para, em outro momento, encontrar os meios e as possibilidades de execução, remetendo-nos ao poeta e ensaísta Lewis Hyde quando afirma que os artistas, em seus trabalhos, buscariam

adquirir e aperfeiçoar as ferramentas de seu ofício, e toda arte envolve avaliação, esclarecimento e revisão. Mas estas são tarefas secundárias. Eles [os artistas] não podem começar (algo que não devem começar)

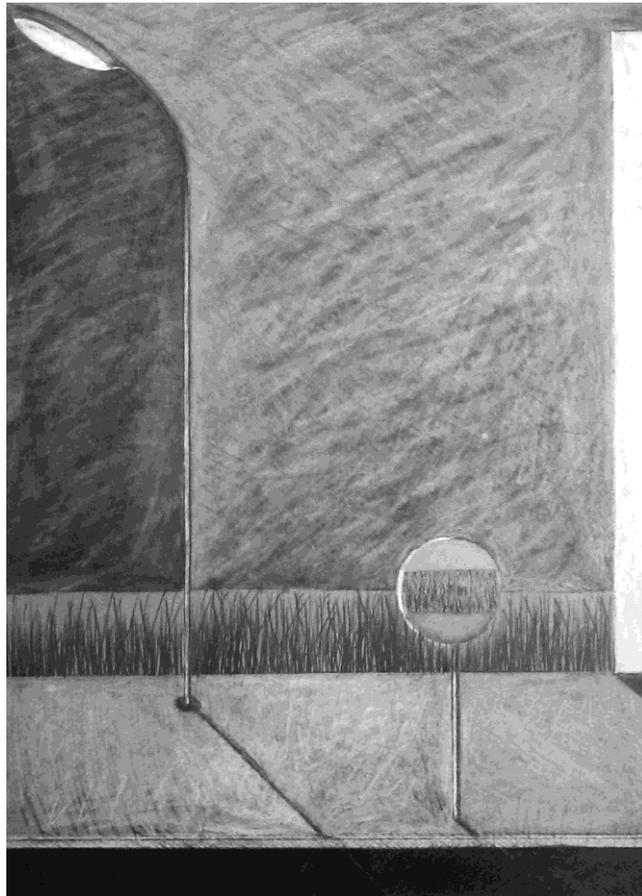


Fig. 11 - Cildo Meireles
Sem título, série Brasília, 1977.
pastel oleoso, acrílica e lápis de cera sobre papel
Coleção Luiz Buarque de Hollanda



Fig. 12 - Cildo Meireles
Sem título, série no Reino da Foda, 1965.
nanquim e acrílica sobre papel
Coleção Lu Menezes

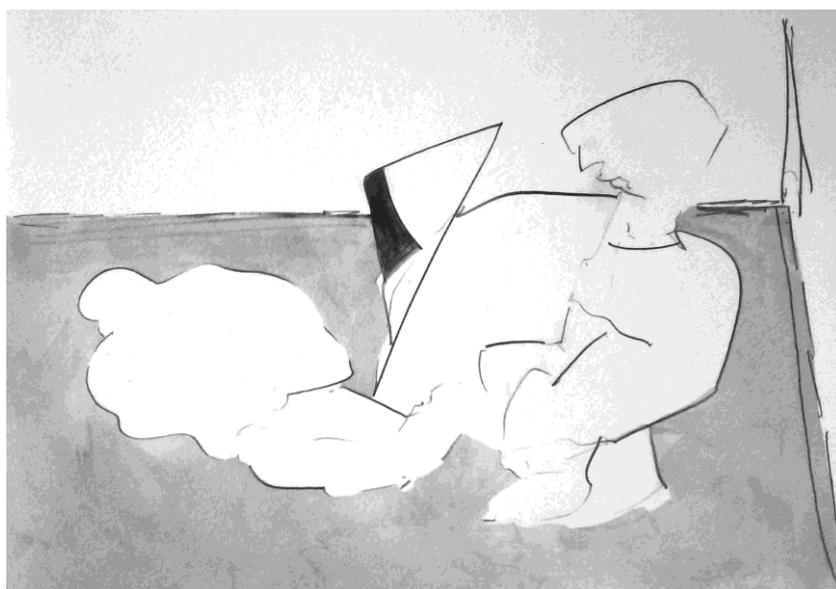


Fig. 13 - Cildo Meireles
Sem título, 2005.
nanquim e grafite sobre papel
Coleção Cildo Meireles

até que a *materia*, o corpo da obra, esteja na página ou na tela. (HYDE, 2007, p. 187, tradução nossa¹¹)

A importância do desenho-croqui-anotação nas obras tridimensionais de Cildo Meireles parece ser justamente a construção de um espaço no qual a obra, antes de se concretizar como tal, será revisitada e esclarecida até que possa atingir sua materialidade.

Em outra direção, Lewis Hyde discorre a respeito do quanto é importante que o artista não tome consciência de sua ação enquanto está criando, posto que esta consciência seria capaz de congelar e de paralisar o próprio ato criativo. Neste sentido, o autor relata a história de uma jovem que iniciara seus estudos musicais e que, diante da evidência de um *dom* que a fizera tocar no piano uma música inteira logo na primeira aula com considerável desenvoltura, surpreendendo ao professor e a si própria, e que, na segunda aula, diante de alguns convidados, não conseguiu repetir o feito:

A moral parece ser que o dom se perde em autoconsciência. (Assim O' Connor [afirma que]: “na arte o eu se torna auto-esquecido.”) Assim ao sentir que alguém está olhando para ela, a artista começa a ver a si mesma. Ao invés de usar seu dom, ela está refletindo sobre isso. (HYDE, 2007, p. 197, tradução nossa¹²)

Neste sentido, o artista, ao se observar, ao prestar atenção em si ou naquilo que seria capaz de fazer durante sua criação, não estaria criando, mas buscando atender a uma expectativa sua ou alheia a si mesmo daquilo que ele poderia ou deveria fazer. Desta forma, não parece possível que o instante de criação se dê plenamente, mesmo porque a atenção do artista, ao contrário de estar direcionada à sua criação, àquilo para o qual a arte lhe chama, estaria desviada ou destorcida para uma dimensão que não seria própria da arte em sua plenitude, mas de algo que, ao contrário, encerra a possibilidade de a arte acontecer. O instante da criação se constitui como um momento sem o qual não parece ser possível que a arte exista.

Nestes termos, talvez pudéssemos observar um círculo vicioso, literalmente, compreendendo que, a arte chama o artista e o artista alimenta a arte, assim como o vício em um jogo – algo que não se controla, algo que modela a forma de raciocinar e de perceber o mundo. Ao mesmo tempo em que o jogador é dependente do jogo, o jogo

¹¹ No original: “All artists work to acquire and perfect the tools of their craft, and all art involves evaluation, clarification, and revision. But these are secondary tasks. They cannot begin (something they must not begin) until the *materia*, the body of the work, is on the page or on the canvas.”

¹² No original: “the moral seems to be that the gift is lost in self-consciousness. (Thus O'Connor: ‘In art the self becomes self-forgetful.’) As soon as the musician senses that someone else is watching her, she begins to watch herself. Rather than using her gift, she is reflecting upon it.”

sem os seus jogadores não existiria. As cartas sobre a mesa sem o movimento dos jogadores, o girar da roleta, as apostas feitas, nada teria sentido sem aqueles que se impelem ou são impelidos ao jogo. Talvez, o jogo encontre sua mais alta verdade naquele que é tomado pelo impulso, por algo inconsciente, incontrolável, mas que é, em toda sua plenitude existencial, tal qual o ser-obra ou o ser-artista em ação.

O jogador que possui consciência de seus atos e que consegue controlar seus movimentos, talvez não esteja jogando, mas simplesmente, contando cartas, números, calculando probabilidades, enquanto aquele que se arrisca, que sente o corpo tremer, se contorcer, as mãos suarem, que se deixa conduzir pela emoção e tem uma vida que o rouba de si diante do mundo, este efetivamente joga e com verdade. E por verdade não se entenda as regras do jogo, mas a sensação e a emoção do jogo, conforme descritas pelo personagem de Fiódor Dostoiévski, Aleksiéi Ivânovitch que, diante da roleta, mesmo que involuntariamente a ideia do cálculo quisesse chegar a partir da recorrência de números e cores em jogadas anteriores, o jogador que ganhava, sem nenhuma explicação plausível, cometia erros grosseiros no que dizia respeito às regras, pois não eram essas que lhe tomavam de assalto, tampouco os cálculos e as probabilidades, mas a plena sensação de jogar. Para um jogador de fato ou para um artista de verdade “é possível que, tendo passado por tantas sensações, a alma não se satisfaça, mas apenas se irrite com elas e exija novas sensações, cada vez mais intensas, até ficar definitivamente extenuada.” (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 171)

De forma análoga, a consciência do ato artístico não parece ser algo possível ao artista em um movimento por sua própria verdade. Antes, talvez seja mais prudente se perder deste tipo de consciência, afastar-se de um movimento de assistir a si próprio e deixar-se tomar como o jogo toma de assalto e sequestra o viciado para um mundo outro, cuja lógica, longe de se explicar e de se compreender, se sente e se vive intensamente. Neste ponto, parece possível uma alusão do instante de criação em paralelo ao ato de jogar. Também o artista, atendendo ao chamado da arte, se põe em jogo, mesmerizado pela sensação de criar que parece não chegar a um ponto de satisfação final que o permita parar.

A atitude do jogador, no entanto, encontra na vida real, em seu cotidiano distante da roleta, a motivação para sua relação com o jogo. É da perspectiva do apaixonado sem recursos financeiros que pretende conquistar o amor da jovem que flerta com um homem endinheirado que Aleksiéi Ivânovitch se impele ao jogo, seja esta uma realidade

ou apenas a verdade do jogador. De forma análoga, o artista encontra em sua realidade cotidiana as motivações que o impellem à criação ao mesmo tempo em que a realidade interna do artista, suas camadas de complexidade, determina o posicionamento que tomará diante da arte. A arte transpassa a existência do artista tal como a luz transpassa as camadas que constituem a esfera plástica de *Através*. O emaranhado de camadas, de complexidades, de experiências e de vidas que compõe o artista será responsável pela forma que a ideia tomará quando terminar seu percurso através do artista. Vivem, assim, em espécie de estado de choque, artista e jogador que são, a todo instante, tomados de assalto pela arte e pelo jogo a partir da configuração que a realidade assume diante de seus olhos. Em determinado ponto, o ser artista de Cildo Meireles talvez tenha se exacerbado de tal forma que o tenha permitido, inclusive, assumir uma nova identidade enquanto artista no grupo *Various Artists*¹³ (*Vários Artistas*) – Mourice de Lisle. Uma identidade que joga com objetos e performances como *Anel* (2009-2012, Fig. 14), *A teoria de hans sonneveld* (2010, Fig. 15) e *Everyman* (2011, Fig. 16). Neste ponto, parece possível inferir que alguns dos aspectos que conformam tanto a complexidade interna de Cildo Meireles quanto a realidade que o cercou durante sua vida determinem a forma através da qual se dará seu jogo da arte, compreendendo nesta relação a consequência do já vivido como as camadas de complexidades e os desejos que, para além destas camadas, encontrarão um mundo ao redor com múltiplas perspectivas.

¹³ Grupo liderado por Trudo Engels que reuniu vinte e quatro personagens fictícios e virtuais, criados pelo artista belga que, inclusive se deu como morto e assumiu uma nova identidade – Wijlen (“falecido”) Trudo Engels. (BOMPUIS, 2012, p. zap)



Fig. 14 - Morice de Lisle
Anel, 2009-2012.
anel de metal (design de Rafal Kosakowski)

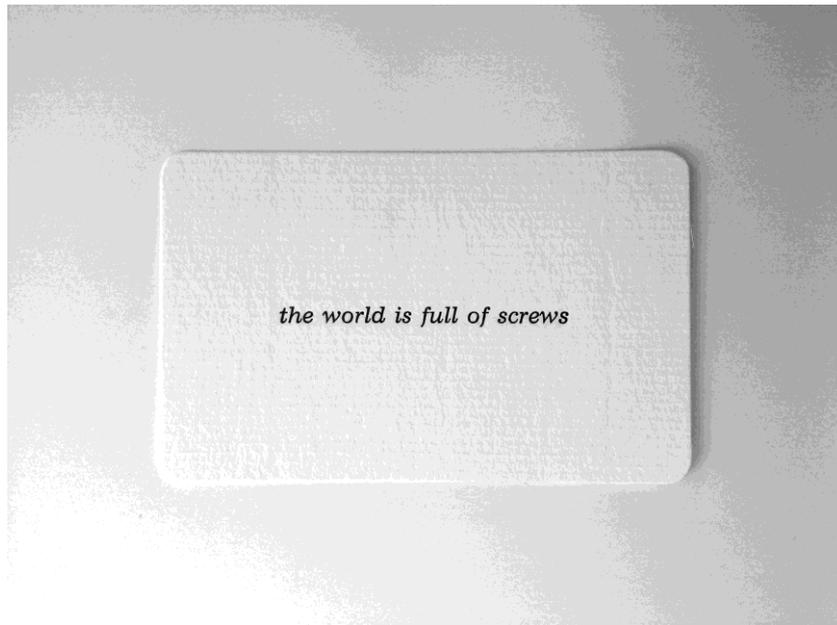


Fig. 15 - Morice de Lisle
A teoria de hans someveld (Boucalais), 2010.
performance



Fig. 16 - Morice de Lisle e Paulo Sudo
Everyman (Boucalais), 2011.
performance

2 – ATRAVÉS E SEU AO REDOR

Por mais que o momento de criação da arte se dê em um instante parece pertinente observar que este momento é precedido e envolto pela história e por uma conjuntura política, social e cultural à qual o artista foi e é exposto, considerando-se ainda neste contexto as questões vividas pelo artista e com as quais mantinha contato nas circunstâncias em que sua obra foi criada. Assim, uma análise de *Através* requer uma observação atenta e aguda dos percursos de Cildo Meireles, de suas tomadas de decisões e das influências que podem ter contribuído para que a criação tenha se dado como se deu, resultando na obra que ora se encontra em exposição no Instituto Inhotim.

2.1 – A política como pano de fundo: o assombro do artista

Cildo Meireles, tendo nascido em 1948, pertence a uma geração¹⁴ de artistas que foi assombrada pela égide da ditadura militar que, dentre tantas questões, impactava diretamente a atividade dos artistas a partir da censura e das restrições à liberdade de expressão. Artistas como Cildo Meireles, Antonio Manuel, Arthur Barrio e, ainda de uma geração anterior, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, viveram as angústias da ditadura que, nas artes, tomava corpo tanto no dia a dia assombrado dos ateliês, onde se impunha um clima de auto censura deflagrado pelo temor das garras da repressão,

¹⁴ Para Frederico Morais, Cildo Meireles, Artur Barrio, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, Cláudio Paiva e Umberto da Costa pertenceriam ao que ficou conhecido como “Geração A15”. (MORAIS, 2013, p. 339) No entanto, essa localização e categorização dos artistas é questionável, pois a produção destes artistas antecede o Ato Institucional nº 5, assim como artistas de gerações anteriores à de Cildo Meireles, tais como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape também viveram os dramas e as angústias impostos pela ditadura militar no Brasil.

quanto em situações de maior visibilidade como a exposição pré-Bienal de Paris que aconteceria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1969. Da mostra seriam selecionados os artistas brasileiros que participariam da bienal parisiense daquele mesmo ano que, no entanto, foi impedida de ser inaugurada e desmontada por determinação das forças repressoras do Estado. (MEIRELES, 2009b, p. 98)

Outros casos são representativos, como a exposição individual de Antônio Manuel, prevista para ser realizada no MAM – RJ em 1973, e que teve todas suas obras, uma a uma, censuradas, restando, ao final, apenas uma que, por fim, acabaria sendo também proibida. (SCOVINO, 2009b, p. 1856) No entanto, a repressão não parecia ser suficiente para paralisar a produção artística da época. Ao contrário, valendo-se da conjuntura política enquanto material de criação, os artistas descobriam e trilhavam caminhos para se desviar da censura militar sem se render ao que fosse imputado pelo regime militar, emergindo obras como a *Exposição de 0 a 24 horas* (1973), do próprio Antonio Manuel, um caderno especial com tiragem de 100 mil exemplares, distribuição nacional e encartado no diário *O Jornal*, reunindo fotografias e textos de suas obras censuradas na mostra inviabilizada no MAM-RJ. (SCOVINO, 2009, p. 1856) Outra obra que enfrentava a repressão militar ao mesmo tempo em que parecia se nutrir desse enfrentamento foi *Defl....situação....+s+...ruas.....abril.....1970* (1970) de Artur Barrio, que espalhou pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro quinhentos sacos plásticos “contendo todo o tipo de fluído humano (sangue, urina, meleca, saliva, merda), ossos, pedaços de unha, serragem e restos de comida enrolados e com o tamanho aproximado de um corpo humano, lembrando os opositores esquartejados pelo governo”. (SCOVINO, 2009, p. 1851) É neste contexto que podemos localizar a autodescoberta de Cildo Meireles como artista, certamente intrigado e angustiado pelo momento político que o Brasil atravessava. Ainda jovem, a conjuntura política repressora obrigou Cildo Meireles a tomar decisões que, inevitavelmente trariam reflexos à sua obra. Nas palavras do artista:

Meu despertar político aconteceu mais cedo, porém, em 1964, quando tinha dezesseis anos e vivia em Brasília. Estava começando a me envolver com política estudantil. No dia 1º de abril, um dia depois do golpe militar, houve uma manifestação na estação rodoviária. Havia tanques estacionados diante do edifício do Congresso Nacional [...]. Alguém propôs que fôssemos para lá. De repente me vi com uma bandeira na mão. Pensei “Espera aí, mas o que eu estou fazendo com esta bandeira? Não tenho motivo para estar aqui; não estou treinado para fazer isso”. Foi nesse momento que percebi que a esquerda

política carecia de estrutura e organização. Havia um sentimento, talvez uma ilusão, de que podíamos resistir, mas faltava articulação. (MEIRELES, 1999, p. 15)

Mais do que perceber que não estaria treinado e preparado para participar dos movimentos políticos de resistência da forma como fez naquele primeiro de abril, Cildo Meireles foi capaz de refletir criticamente a respeito da situação política que se instalava. Ao mesmo tempo em que o artista percebia o cenário que se construía no Brasil, se descobria como artista e, assim sendo, amadurecia e buscava compreender como se posicionar politicamente tanto como cidadão como enquanto artista. Seria inevitável que o regime militar, as perseguições, a conjuntura política e social do país, de uma maneira mais ou menos explícita, mais ou menos evidente, viessem a afetar e a influenciar sua obra, que se criava e se instaurava a partir daquele contexto.

Antes disso, no entanto, podemos constatar que Cildo Meireles não parece ser um tipo de artista pronto para responder a um comando, que seja capaz de adotar uma postura única e definitiva em suas obras. Ao contrário, em algumas circunstâncias, o artista parece optar, simultaneamente, por caminhos que se apresentam como distintos e mesmo contraditórios, produzindo obras com conotações políticas, explícitas ou não; obras que, mesmo que o artista não percebesse, são capazes de deflagrar reflexões sobre questões política; ao mesmo tempo em que era capaz de produzir obras de extrema sensualidade e evidente temática sexual.

Ao se matricular no curso de arte da Fundação Cultural do Distrito Federal em 1962, Cildo Meireles foi aluno de Felix Alejandro Barrenechea, passando a frequentar seu ateliê em 1963 e, de acordo com o próprio artista, desenvolvendo uma linha de desenhos que se dava “sob o registro da corrente estética do expressionismo”. (MEIRELES, 2009e, p. 32) Naquela ocasião (1964), o artista visitou uma exposição de arte negra no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, com obras do Museu da Universidade do Senegal, de Dacar, que, segundo o próprio artista, tiveram grande impacto sobre ele e teriam sido um fator determinante para sua obra. (MEIRELES, 2009e, p. 32)

Entre 1965 e 1966, Cildo Meireles produziu uma série de nove desenhos, intitulada *No Reino da Foda*, dedicada a questões sexuais e eróticas, deitando sobre o papel do desenho a sensualidade de corpos femininos irreconhecíveis e em posições de desejo e de prazer, cercados por setas e corações a indicar um caminho a saciar. De

acordo com Frederico Morais, a série não seria “uma ilustração do texto de [Henry] Miller, [*Trópico de Capricórnio*] em que pese a referência a ele contida no título. Mas sem dúvida alguma, é possível ‘ler’, nos desenhos, toda a visualidade orgástica de suas palavras. E também olfações e ruídos.” (MORAIS, 2005, p. 26) No mesmo ano, o artista produziu desenhos sobre folhas de pagamento do Ministério da Guerra, como em *Sem Título* (1965, Fig. 17), nos quais criava, com nanquim e colagem de folhas de jornal, manchas que representavam arcadas dentárias, olhos esbugalhados e testas protuberantes, compondo imagens cadavéricas borradas com a melancolia dos tempos da ditadura militar em um quadro no qual as cabeças, penduradas para baixo, assombravam aqueles que por elas passavam.

No ano seguinte, Cildo realizou o desenho *Sem título* (1966, Fig. 18) com nanquim, guache e tinta acrílica sobre papel, no qual representava em um chão, borrado pelo vermelho, um corpo estendido ligado à bandeira do Brasil através de uma espécie de cordão umbilical, pelo qual se esvaía o verde e o ouro da bandeira, enquanto o azul do céu persistia abaixo da faixa que indicaria o lema positivista dos ideais da república. O corpo escondia ainda, talvez por vergonha e tristeza, um rosto que, mesmo sob a iluminação insistente e perturbadora de uma lâmpada, não queria ver a situação ao seu redor.

Embora inicialmente, de acordo com relatos de Cildo Meireles, o artista procurasse esquivar-se de uma contaminação política exagerada de sua produção, evitando que as questões políticas aflorassem em seus desenhos com maior intensidade, o fato é que o cenário foi mudando e tornando-se cada vez mais grave:

a nova situação política foi se impondo a todos e a tudo, inclusive no meu desenho, com as máscaras mimetizando capacetes militares. Foi quando decidi isolar-me, enquanto artista limpando o meu desenho, como se limpa uma lâmina depois de analisada por um laboratorista. A partir daí minha maior preocupação era investigar as relações de espaço. (MEIRELES, 2009a, p. 218)

Neste ponto, é necessário indagar em que medida o artista de fato teria conseguido “limpar” seu desenho e, por extensão, sua obra, diante da real impossibilidade que temos de nos desvencilhar das experiências que vivemos; cabe mesmo a dúvida se Cildo Meireles teria, em algum momento, qualquer momento, conseguido efetivamente se afastar e se alienar das implicações do momento político-social que o Brasil atravessava.



Fig. 17 - Cildo Meireles
Sem Título, 1965.
nanquim e papel jornal sobre folha de pagamento do
Ministério da Guerra
Coleção Cildo Meireles

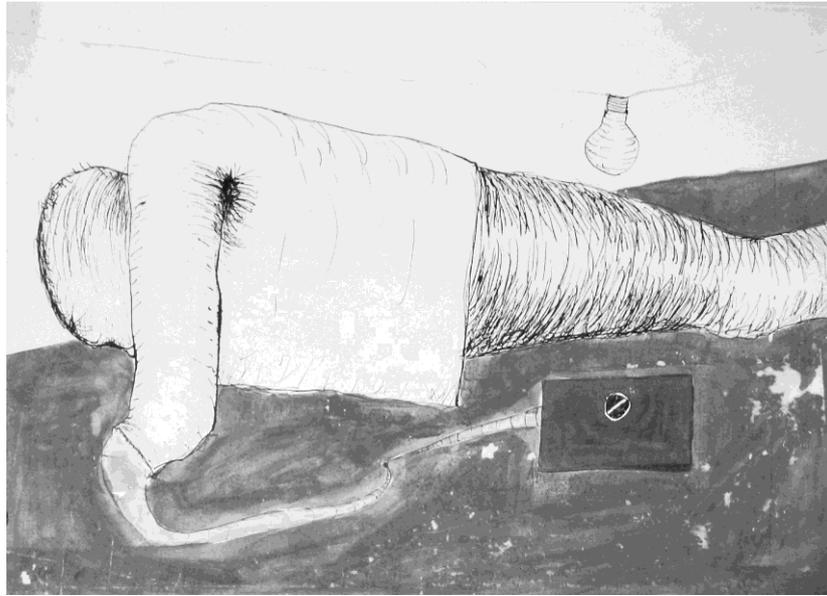


Fig. 18 - Cildo Meireles
Sem título, 1966.
nanquim, guache e tinta acrílica sobre papel
Coleção Luiz Buarque de Hollanda

Diante da constatação de que seus desenhos estariam refletindo a nova situação política, Cildo Meireles relata ter deixado de lado aquelas questões, passando a investigar relações com o espaço. Entre 1967 e 1969, o artista realizou *Espaços Virtuais: Cantos*, *Volumes Virtuais* e *Ocupações* (1968-1969), séries dedicadas a uma reflexão sobre o espaço, recorrendo às possibilidades do papel milimetrado. A respeito da série *Espaços Virtuais: Cantos*, o artista faz referência a duas histórias um tanto misteriosas. Em uma delas, ainda na infância, ao deitar-se para repouso após o almoço na casa de sua avó Otília, em Goiânia, Cildo Meireles sentiu o corpo paralisado e teria visto sair de um dos cantos do quarto uma mulher com idade avançada, com muita maquiagem e unhas pintadas. Ela sorria sem cessar e, levitando, tocava com seus pés os pés do ainda menino Cildo Meireles. Depois do assombro e das orações da criança, a mulher voltara para o canto de onde teria saído. (MEIRELES, 2009f, p. 236-237) A outra história, menos fantástica, teria ocorrido no banheiro de um bar em Laranjeiras, Rio de Janeiro, quando o artista teria ficado intrigado diante da projeção de sua própria sombra em um canto do banheiro, fato que acabaria transposto para o papel milimetrado. De qualquer forma, trata-se de histórias que carregam certo mistério, de diferentes matizes, é verdade, algo que se assenta no plano da imaginação e do irreal.

No entanto, por mais que seja possível uma leitura acerca de situações fantásticas e improváveis tendo em conta a irrealidade e a improbabilidade dos espaços imaginados e criados pelo artista, por mais que o artista também afirme que estas séries passavam por uma observação do espaço a partir da perspectiva euclidiana, é provável que haja nestes mesmos desenhos fantásticos, irrealis ou virtuais, uma reflexão política no cruzamento de espaços em *Volumes Virtuais*, na tomada de posse do espaço em *Ocupações* (MEIRELES, 2009f, p. 238) e na própria referência a uma Brasília sem alma que, mesmo com tantos candangos e pessoas que se mudaram para a nova cidade, se compunha por situações e não por pessoas. (MEIRELES, 2009d, p. 206) O espaço de dentro e o espaço de fora, aquilo que se ocupa, aquilo que é virtual e aquilo que é real são questões presentes na obra do artista que, em determinada medida, também se transmutam em questões de cunho social e político de uma luta pelo espaço, pelo território, que passa, justamente, pela percepção e pelo entendimento daquilo que é de fora, daquilo que é de dentro e daquilo que poderia ou deveria ser de todos. Por mais que seja possível associar consideráveis aspectos das obras de Cildo Meireles com a vivência pessoal do artista, com seu contexto familiar ou mesmo com outros contextos

privados, seus olhos não conseguiriam deixar de ver a situação do país, que arrastava uma disputa por espaços de dominação e de poder ao longo de seu território.

Neste ponto, talvez possamos indagar se a suposta liberdade de criação, a possibilidade de realização de uma obra que fosse isenta de posicionamentos políticos diante da realidade brasileira à época não seria uma impossibilidade, uma vez que a obra do artista, de qualquer artista, é antecedida por seu olhar que, invariavelmente, se posiciona a partir de uma perspectiva e que aponta para algum ponto que passa a determinar a direção tomada. Eventuais mudanças de ponto de vista não significam a garantia de maior liberdade de criação para o artista, mas apenas um outro ângulo a determinar a perspectiva da criação.

Uma importância da presença do desenho na trajetória de Cildo Meireles revela-se como suporte para a manutenção pessoal do artista. Segundo relatos do próprio Cildo Meireles, foi através da venda de desenhos que o artista teve condições de garantir seu próprio sustento e também a viabilização e a realização de suas obras de três dimensões que não tinham a mesma entrada no circuito comercial que os desenhos tinham. Essa situação se alongou até o final da década de 1980. (MEIRELES, 2009d, p. 203) Assim, a trajetória de Cildo Meireles, por um tempo, precisou se bifurcar de maneira a viabilizar a consolidação da carreira do artista, mesmo que esta divisão pudesse, mais adiante, se adensar em um único caminho.

Cildo Meireles conta que de 1968 a 1973 teria se afastado do desenho que fazia pelo prazer de desenhar, por acreditar, naquele momento, que o desenho não fazia mais sentido. Mesmo diante desta decisão, Cildo Meireles continuou realizando desenhos-croquis, projetos de outras obras. (MEIRELES, 2009d, p. 197) Na busca por um isolamento do cenário artístico brasileiro em Nova York entre 1971 e 1973, ainda durante o período em que Cildo Meireles havia decidido parar de desenhar, o artista visitou uma exposição de Matisse onde, emocionado, se reencontrou com seu próprio desenho. (MEIRELES, 2009d, p. 208-209) Ao retornar ao Brasil, Cildo Meireles não parou mais de desenhar.

A questão do espaço na obra de Cildo Meireles parece, no entanto, avançar em outras direções. Em relação à *Através*, o artista relata experiências de sua vida que teriam sido determinantes. Neste ponto, cabe a referência à antiga casa materna em Brasília, com suas tantas interdições, comunicações através de corredores, limites,

portas, grades, espaços claustrofóbicos que reaparecem em *Através*, parecendo mesclar a relação de elementos da vida privada do artista com a conjuntura político-social do país. Vale ressaltar que a percepção política de Cildo Meireles não se iniciou com o golpe militar de 1964, conforme testemunho do próprio artista, mas bem antes, ainda em sua infância, quando o trabalho de seu pai o confrontara com as lutas indígenas por espaço e pela preservação de sua cultura, envolvendo a família em um contato plural com diversos territórios e questões brasileiras.

O crítico e curador de arte Paulo Herkenhoff, em texto no catálogo da exposição *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*, observa a relação do artista com o espaço sob a perspectiva de seu trânsito pelo território brasileiro pautada em uma perspectiva geopolítica, refletindo a própria vida do artista que

Tendo vivido em Goiânia, Belém, Brasília, Curitiba, Petrópolis, Planaltina, Rio de Janeiro além de uma temporada em São Luís do Maranhão, não tem a condescendência de um *Turista aprendiz*. Faz-se aqui uma alusão ao modo de aproximação ao país de Mário de Andrade, uma espécie de etnocentrismo intelectual. Por outro lado, foram os franceses (isto é, o meio parisiense com Léger, o suíço Blaise Cendrars e o romeno Brancusi) que ensinaram a Tarsila e Oswald de Andrade que era necessário conhecer o Brasil. (HERKENHOFF, 2001, p. 15)

O crítico e curador observa também que para Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade teria sido necessário o olhar estrangeiro a aconselhá-los sobre a necessidade de conhecer suas raízes a partir da questão territorial, compreendendo o valor do exótico do Brasil no mundo estrangeiro frequentado por Tarsila e Oswald. Para esses artistas com tantas afinidades europeias, a busca pelo seu próprio país talvez revelasse, tal qual sugerido por Herkenhoff, que eles eram estrangeiros em seu próprio país. Em outra direção, o crítico compreende que o trânsito de Cildo Meireles pelas terras brasileiras não teria se dado enquanto turista, tampouco teria sido necessário que o olhar estrangeiro lhe apontasse a necessidade de conhecer seu país e enxergar suas raízes.

Antes, a própria vida do artista, desde a infância, passando pelo contato com a realidade indígena, com a persistência de uma luta por terras em disputa com os grandes latifúndios do Brasil, como decorrência do trabalho de seu pai, “autor do primeiro processo judiciário no Brasil contra os assassinos de uma tribo” (HERKENHOFF, 2001, p. 11), levou o artista a um conhecimento, em muitos aspectos, plural do Brasil, conforme argumentado por Paulo Herkenhoff. Neste ponto, o curador faz uma leitura

geográfica a partir de questões espaciais possíveis de se depreender da obra de Cildo Meireles. Para o artista, no entanto, haveria ainda outros aspectos presentes em sua obra – o tempo e a memória – que não poderiam ser negligenciados:

A memória lida com a maior de todas as realidades, talvez a única, que é o tempo. Acredito que é a única possibilidade material de prova temporal, porque é o que sobrevive ao atrito permanente. Talvez a memória sempre desempenhe um papel importantíssimo em meu trabalho. É um ponto de partida e um catalisador, tem uma função de deflagração. (MEIRELES apud HERKENHOFF, 2001, p. 19)

Talvez, ambos os aspectos – geografia e memória – possam ser lidos na obra de Cildo Meireles, uma vez que estão longe de serem excludentes: uma memória que carrega em si a geografia percorrida pelo artista ou a geografia que deflagra os processos da memória. O trânsito do artista pelo Brasil pode ser observado em sua obra que, muitas vezes, suscita reflexões acerca de fatores políticos e das mazelas sociais de forma crítica e que o levam a criar espaços de experiência com a arte dentro das instituições como quem, desde cedo, aprendeu a criar novos territórios: territórios de sobrevivência, de inquietação e de reflexão em cada nova paragem que o trabalho de seu pai demandasse o deslocamento da família. Grande parte da infância e da adolescência do artista transcorreu em Brasília, cidade projetada pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, cidade com escala impressionante, cravada no centro do país e, ao mesmo tempo, espécie de território suspenso destinado a abrigar o alto escalão da política brasileira,

Brasília me familiarizou com a questão da escala e com o lado da aparência, que é outro dado importante. O horizonte, por exemplo, em Goiás: para tornar alguma coisa visível, para emprestar visibilidade face ao mundo, exige um certo controle. Uma experiência impressionante para uma criança, um adolescente. (MEIRELES, 2009g, p.151)

Uma criança e um adolescente que, anos adiante, viria a criar *Através*, uma obra que coloca em questão noções de escala, de dimensão, de trânsito, de decisões em suas várias camadas que compõem as paredes do labirinto, a grande esfera e que parecem gritar metáforas escondidas ou camufladas na transparência de um ambiente hostil. Uma obra que parece jogar com círculos viciosos e repetitivos, a partir de uma estratégia de alguém que viveu, desde o início, os embates e questionamentos provocados pela ditadura militar no Brasil, ainda que, quando da criação de *Através*, o momento mais

duro da repressão política já fosse passado. De alguma forma, as questões desse período ainda reverberavam em Cildo Meireles no momento de criação de *Através*.

A primeira montagem de *Através* ocorreu em 1989, seis anos após sua criação, e foi realizada no contexto da exposição *Through/Cildo Meireles – Lezarts/Tunga*, no Kanaal Art Foundation, Kortrijk¹⁵,

[...] num espaço de 1000 m². Era uma fábrica de tecidos abandonada na Bélgica, sem calefação, e o café mais próximo ficava a 9 km, tínhamos que ir a pé. [...] Eu falava: “Trudo¹⁶, isso aqui é periferia, subúrbio de uma pequena cidade, e nós aqui nos matando – você não tem nada com isso – e ninguém vai vir ver.” Era o *Através*, que foi visto assim: o cara tomava trem e ia lá. (MEIRELES, 2009g, p.161)

A estação de trem para ver *Através*, em 1989, era bastante diferente das estações de trem do Brasil, que somente viria a conhecer a obra, quando já em outro milênio, passou a integrar a coleção do Instituto Inhotim, disponibilizada ao público em 2006. Após sua primeira montagem em 1989 na Bélgica, *Através* passou pelo Palácio de Cristal no Museo Reina Sofía, em Madri, 2001. Entre outubro de 2008 e janeiro de 2009, *Através* também foi montada na Tate Modern, em Londres, em uma retrospectiva do artista. Mesmo tendo em conta a declaração de Cildo Meireles de que suas obras passam por um processo de amadurecimento, de decantação e que, somente após algum tempo de ter a ideia, após revisitar, buscar caminhos e soluções para a execução da obra, o percurso de *Através* não deixa de ser intrigante, obra que teve sua primeira montagem fora do Brasil e em um local de difícil acesso, seguida de montagens em locais de prestígio em Madri e em Londres ocorridas doze e dezenove anos após aquela primeira montagem quase escondida na Bélgica. No Brasil, foram necessários vinte e três anos a partir da ideia da obra para que *Através* fosse montada em um local de visibilidade e de prestígio no cenário das artes, o Instituto Inhotim.

Mesmo considerando que Cildo Meireles tenha executado trabalhos com uma forte carga dramática em relação à repressão militar no Brasil em anos que antecederam as montagens de *Através*, tais como *Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político* (1970) na exposição *Do Corpo à Terra*, no Palácio das Artes em Belo Horizonte; *O*

¹⁵ De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, a exposição *Through/Cildo Meireles – Lezarts/Tunga* teria sido itinerante e teria sido exibida, no mesmo ano, no Kanaal Art Foundation, Kortrijk, na Bélgica e na Whitechapel Art Gallery, em Londres na Inglaterra, embora não tenhamos conseguido confirmar esta informação em outras fontes. A respeito, ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/en/>.

¹⁶ Trudo Engels é um artista plástico belga que teria auxiliado Cildo Meireles na montagem de *Através* de 1989 e se tornou amigo do artista. (MEIRELES, 2009g, p. 161)

Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973-1979), no Centro Cultural Cândido Mendes; e *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, persiste uma indagação angustiante acerca da penumbra em que *Através* teria permanecido por tanto tempo. A este fato, acrescenta-se as repetidas declarações do artista de que sua obra não seria uma obra política. Na década de 1980, na ocasião do encerramento da exposição *Obscura Luz* na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro, Frederico Morais sinalizou que, por mais que Cildo Meireles negasse, sua obra era uma obra política,

Cildo Meireles [...] diz que explora, hoje, em seus trabalhos mais a sensualidade, que as questões sociais e políticas. Estas como que ficam em segundo plano. Com certa cautela, diz que trata, hoje de questões poéticas.

Na verdade, os trabalhos que integram esta sua exposição permitem uma leitura política e uma contextualização na realidade brasileira. (MORAIS, 1983, p. 20)

Talvez o artista buscasse, por prudência e preservação pessoal, amenizar a inevitável leitura política de seus trabalhos. Como esteticamente sua obra permitisse afirmar um apelo à sensualidade, em suas declarações o artista buscava focar a poesia em detrimento do discurso político, como se não quisesse se sentir segurando outra vez aquela bandeira do primeiro de abril de 1964 em protesto em Brasília, mas que, ainda assim, encontrasse outras formas de deixar aflorar seu posicionamento político. Em 1979, Cildo Meireles afirmara que

Quem começou a fazer arte a partir de 1964 teve apenas duas opções: ou ia fazer um trabalho ligado à realidade e com uma visão crítica dela, correndo o risco de ser taxado de subversivo, ou então aceitava as regras impostas. O companheiro mais constante da gente tem sido o medo de vários tons e sabores. (MEIRELES 1979, p. 41)

Cildo Meireles, ao contrário de sua própria declaração, parece ter encontrado um terceiro caminho para seguir com sua obra que, apesar de toda a sensualidade que se possa ler em alguns de seus trabalhos, não fugiu ao seu enfrentamento com a conjuntura política de seu país, por mais que este movimento pudesse ser negado em suas próprias declarações. Em *Através*, o artista construiu um caminho com cacos de vidro estilhaçados que nos remetem ao ditado popular “pisando em ovos” como quem, por medo ou por prudência, desacelera o ritmo das passadas, presta atenção em cada movimento e em cada passo, e fica em estado de alerta a tudo que se dá ao redor diante de um perigo iminente. Ao mesmo tempo, o ritmo do caminhar pode seguir por duas

veredas, a da confiança daquele que, sem medos ou receios, caminhou sobre as águas na liturgia bíblica, ou a da insegurança daquele incrédulo que temia cada passo dado e que, assim, imprimiu à breve caminhada um ritmo de quem, se não obtiver auxílio, sucumbe ao desafio. Sob a pressão do terror político, o apelo estético das obras do artista talvez o permitisse afirmar a sensualidade de suas obras, ao mesmo tempo em que permitia um olhar para si, para dentro de si, em uma espécie de vertigem provocada por um espelho, carregando uma observação de si diante de questões político-sociais e da própria consciência do indivíduo em seu contexto político, tal qual Cildo Meireles declarava em entrevista a Elias Fajardo da Fonseca:

Hoje, quando certos fatos deste período começam a vir à tona, a indignação aparece. Minha proposta é um momento de reflexão sobre o espaço da repressão e da força. O espelho é o próprio ato de refletir, e ele indica que a sua omissão volta a você como repressão. (MEIRELES, 1979, p. 41)

Em 2014, quando as pressões do regime militar já haviam ficado para trás, Cildo Meireles afirmou ter “ojeriza por arte panfletária. Mas em última análise qualquer trabalho é político”. (FURLANETO, 2014, p. 4) Neste momento, as questões passaram a ser de outra ordem. O perigo e o terror da ditadura militar haviam ficado para trás e a arte panfletária a qual Cildo Meireles se referia parecia localizada próxima ao posicionamento acríptico de uma obra de arte que busca se afirmar como sendo política mesmo que, em sua essência, ela não o seja, já que busca apenas atender à demanda de uma suposta politização da arte. Parece ser neste sentido que o artista afirma sua ojeriza à arte panfletária, afirmando que as obras de arte, em última instância, são sempre políticas.

Frederico Moraes, amigo de Cildo Meireles, na mesma ocasião afirmou: “acho o trabalho dele político, mas ele recusa com muita veemência que sua obra nasça política. Diz que algumas tornaram-se políticas, mas que ele não se propõe a fazer ação política.” (FURLANETO, 2014, p. 4) Considerar que, já na década de 2010, Cildo Meireles recuse com veemência que sua obra nasça política ao mesmo tempo em que assume que algumas de suas obras se tornaram políticas implica considerar que o processo de criação do artista, antes de passar por uma vontade política, se dá em um movimento de um velar e um desvelar de questões políticas que subjazem sua experiência em seu próprio país, permitindo-nos inferir alguma aproximação entre *Através* e as circunstâncias políticas daquele momento em que o artista criou a obra, bem como sua experiência de vida e seus deslocamentos que, a esta altura, devem ser observados como aspectos constituintes da obra.

2.2 – Entre percursos e influências

Além dos aspectos políticos do contexto brasileiro que possuem inegável importância na obra de Cildo Meireles, parece pertinente observar que outras questões que ocorriam fora do Brasil também faziam parte do pano de fundo de atuação do artista. Ao mesmo tempo em que Cildo Meireles pertencia a uma geração angustiada pelos desdobramentos opressores da ditadura militar no Brasil, a mesma geração de artistas buscava em centros de arte mais avançados outras experiências, outros modos de pensar e de fazer arte. No caso de Cildo Meireles, fica patente que seu interesse se debruçava sobre a produção de arte de outros centros não a partir de uma postura subserviente ou colonizada a esta ou aquela cultura alienígena, mas antes, refletia o posicionamento de quem buscava por informação e por compreender como a arte se dava em outras paragens:

Em Brasília estava também a biblioteca da Universidade, muito completa, principalmente na seção de periódicos. Tinha acesso direto ao material. Todas as revistas de arte dos Estados Unidos e Europa eram recebidas cinco ou seis dias depois de publicadas. Isso proporcionava uma carga de informação de difícil acesso naquele momento. (MEIRELES, 2009b, p. 97)

O depoimento do artista revela o quanto era importante o acesso à produção artística estrangeira, publicada nas revistas de arte simultaneamente em centros como Nova York, Paris, Milão, entre outros, considerando-se as condições dos canais de comunicação da época. Esse interesse e (por que não?) essa necessidade de se manter atualizado em relação à produção de arte gerada nos principais centros de arte do mundo levaram Cildo Meireles e outros artistas do período a buscar alternativas e oportunidades de viagem ao estrangeiro. Neste contexto, a bolsa da Fundação Guggenheim viabilizou a estada em Nova York de artistas como Rubens Gerchman, entre 1967 e 1978; Hélio Oiticica, em 1970; Amílcar de Castro, em 1966, 1968 e 1971; e Antonio Dias, em 1972. (JAREMTCHUK, 2014, p. 3-5) Outras bolsas, como a da Fundação Fairfield, além de prêmios de salões e de outras instituições viabilizariam a estada no exterior de vários artistas. O próprio Cildo Meireles, por ocasião do Salão da Bússola no MAM-RJ, em 1969, foi premiado com uma viagem que incluía o trecho Rio de Janeiro – Nova York – Londres – Rio de Janeiro. (MORAIS, 2013, p. 341)

Enquanto isso, o governo norte-americano, através das políticas de desenvolvimento da América Latina implantadas no âmbito do programa Aliança para o Progresso ainda nos anos 1960, procurava estimular a ida de artistas brasileiros e de outros países latino-americanos para os Estados Unidos (JAREMTCHUK, 2014, p. 3-4), com o objetivo político de disseminar a cultura norte-americana em busca de uma hegemonia global que acompanhasse o poderio militar e econômico dos Estados Unidos.

A passagem pelo exterior, inevitavelmente, impactou a vida desses artistas que encontravam nessas viagens uma nova motivação no enfrentamento da “imaturidade do sistema de arte, [das] precárias condições de profissionalização e [da] inexistência de mercado para os jovens talentos” no Brasil. (JAREMTCHUK, 2014, p. 2) Tratava-se de uma geração de artistas interessada nos desdobramentos e experiências da arte contemporânea no cenário internacional, em especial na cidade de Nova York, na qual despontavam naquela década de 1960 as “revoluções” trazidas pelo minimalismo e pela arte conceitual, cujas proposições e práticas acabariam por impactar fortemente a obra de Cildo Meireles.

O artista passou a absorver em suas propostas a discursividade, componente importante da arte conceitual. Isso pode ser francamente observado em obras como *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola* (1970), *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Cédula* (1970) e *Inserções em Jornais* (1969-1970), nas quais o artista utilizou-se da discursividade do texto e da palavra como matéria plástica e política para conferir forma e significado às obras. Essa proposta, em alguma medida, parece ter sido radicalizada em *Estudos para o espaço, Estudo para o tempo e Estudo para o espaço-tempo* (1969)¹⁷, nas quais o artista teria datilografado um texto com instruções que visavam propiciar ao espectador uma determinada experiência a partir da leitura individualizada da proposta contida no texto do artista. Neste sentido, recorreremos à análise do artista e teórico Ricardo Basbaum:

¹⁷Cildo Meireles relata: “realizei três estudos sobre, respectivamente, o espaço, o tempo e o espaço-tempo. O primeiro deles consistia em escolher um espaço, fechar os olhos e escutar e sentir este espaço estritamente sonoro, determinado somente pela audição. [...] O segundo estudo, que tinha como ambiente a praia (ou o deserto), consistia em cavar um buraco na areia e permanecer sentado ao seu lado até que o vento o enchesse novamente. O terceiro estudo pedia para não beber água durante 12 horas e, depois, beber meio litro de água fresca numa garrafa de prata. Só montei estes estudos uma única vez, em forma de instruções escritas (escritas à máquina numa folha de papel), em 1969, no Rio de Janeiro.” (MEIRELES, 2009i, p. 167)

Historicamente, a arte conceitual geralmente é considerada como um momento na arte contemporânea no qual os artistas decidiram enfatizar, estrategicamente, o componente discursivo de suas práticas, tornando-se proeminente em exposições e áreas afins (texto, revista, jornal, espaços ao ar livre, espaços públicos etc.) – a desmaterialização foi adotada, no geral, (mesmo que nem todos os artistas tivessem aceitado o termo), como uma consequência da decisão de se escapar do esteticismo e do formalismo, de não querer fazer arte apenas visualmente. (BASBAUM, 2006, p. 94, tradução nossa¹⁸)

Tratava-se do entendimento de uma noção de arte na qual a materialidade física da obra seria compreendida como algo que devesse permanecer em um segundo plano, como quase desnecessária, em favor de uma materialização no âmbito da palavra. Se por um lado, fica patente a influência da arte conceitual na obra de Cildo Meireles, por outro lado, é facilmente observável que as influências foram muitas e que nem todas as obras do artista se deram sob uma única influência, um modo único de pensar e de produzir arte.

Neste ponto, por mais que se possa compreender certo caráter de discursividade ou mesmo de narrativas em *Através*, essa possibilidade somente parece possível a partir de uma análise que leve em consideração os caminhos escolhidos entre as inúmeras possibilidades que se abrem para o espectador-visitante diante da construção do labirinto, das histórias que as barreiras contam enquanto se caminha, dos ruídos que saltam dos cacos de vidro, sempre em um plano imaterial do sujeito que se dá à experiência com a obra.

É verdade que por algum tempo, Cildo Meireles tentou sustentar uma negação e um distanciamento da arte conceitual, rejeitando a identidade de artista conceitual; porém, quando já não parecia possível sustentar tal distanciamento de sua obra diante da arte conceitual, o artista ponderou que mesmo que algumas de suas obras pudessem ser consideradas como conceituais, não seria correto aplicar indiscriminadamente esta categorização às suas obras. O artista lembra ainda a diversidade entre os artistas de seu entorno, uma vez que “nem todos os artistas da minha geração eram conceituais e nem

¹⁸ No original: “Historically, Conceptual art has usually been considered a moment in contemporary art when artists decided to strategically emphasize the discursive component of their practices, making it preeminent in exhibitions and related areas (text, magazine, newspaper, outdoors, public spaces etc) – dematerialization was generally adopted (even if not all artists accepted the term) as a consequence of the decision to escape aestheticism and formalism, of not wanting to play with art only visually.”

todos os trabalhos eram assumidamente políticos. Digo o mesmo de minha produção.” (MEIRELES, 2009a, p. 223)

Embora admitindo tanto a influência da arte conceitual quanto da política em sua obra, o artista ressalta que essas características não devem ser generalizadas, assumidas de forma indiscriminada para um conjunto de obras, uma vez que cada obra carrega sua própria história e suas singularidades. Neste sentido, fica patente o quanto influências distintas conversam e acabam por adentrar na obra do artista. De acordo com a escritora e crítica de arte norte-americana Lucy Lippard, havia um movimento de desmitologizar e de desmercantilizar a arte, diante da necessidade de uma arte independente e alternativa daquela que lucrava a partir da Guerra do Vietnã e que explorava, na leitura da crítica, o mundo: “era geralmente a forma e não o conteúdo da arte conceitual que trazia uma mensagem política. O quadro estava lá para ser quebrado de fora.” (LIPPARD, 1997, p. xiv, tradução nossa¹⁹) Neste contexto:

Para os artistas que procuravam reestruturar a percepção e a relação processo / produto da arte, informações e sistemas substituíram preocupações formais tradicionais de composição, técnica de cor e presença física. Sistemas foram colocados sobre a vida de uma maneira que um formato retangular foi colocado sobre as pinturas vistas, para o foco. Listas, diagramas, medições, descrições neutras, e muita contagem foram os veículos mais comuns para a preocupação com a repetição, a introdução da vida diária e rotinas de trabalho, o positivismo filosófico e o pragmatismo. (LIPPARD, 1997, p. xv-xvi, tradução nossa²⁰)

Cildo Meireles parece ter passado pelos processos descritos por Lippard como quem busca por uma forma distinta de relação com a arte em seus processos e produtos, deslocando-se de questões mais formais em favor de outras que pareciam dizer respeito não somente à arte, mas também à vida em sua dimensão política, tomando, então, desta relação, elementos que continham certa ambiguidade entre o político e o estético.

Mesmo que *Através* não seja uma obra discursiva no sentido proposto pela arte conceitual, parece possível identificar alguns procedimentos e elementos em comum

¹⁹ No original: “However, it was usually the form rather than the content of Conceptual art that carried a political message. The frame was there to be broken out of.”

²⁰ No original: “For artists looking to restructure perception and the process/product relationship of art, information and systems replaced traditional formal concerns of composition, color technique, and physical presence. Systems were laid over life the way a rectangular format is laid over the seen paintings, for focus. Lists, diagrams, measurements, neutral descriptions, and much counting were the most common vehicles for the preoccupation with repetition, the introduction of daily life and work routines, philosophical positivism, and pragmatism.”

como a repetição, a elaboração de um projeto contendo uma lista em que os materiais são relacionados com conotação de barreira, o elemento do número determinando a quantidade de barreiras e permitindo uma alusão à contagem do tempo – sessenta –, além das próprias questões do cotidiano que foram introduzidas na obra através de materiais presentes e recorrentes no dia a dia. No entanto, todas essas questões estão assentadas na própria materialidade visual de *Através* o que, se por um lado, se afasta de certas práticas da arte conceitual, por outro lado denotam que a obra de Cildo Meireles se faz envolta por toda uma conjuntura complexa de influências e de informações. As propostas da arte conceitual impactariam, ainda, o espectador, evidenciando uma busca por uma nova relação na qual, de acordo com o historiador e professor Charles Harrison, “seria mais significativa uma arte que não fosse para ser contemplada, que não fosse visível – ou mesmo concebível – em um modo no qual ‘o adequadamente sensível, o adequadamente informado, o espectador’ seria capaz de controlar.” (HARRISON, 2001, p. 50, tradução nossa²¹) Buscava-se entregar ao espectador a responsabilidade sobre sua própria experiência com a obra de arte. A obra de Cildo Meireles parece propor um cenário que não seria exclusivo da contemplação, ainda que suas obras tridimensionais carreguem uma forte carga de visualidade.

A obra do artista parece propor uma forma de experiência que exige uma atuação e presença maiores e melhor qualificada do espectador, criando-se, neste ponto, convergências com o neoconcretismo em sua rejeição da ideia de contemplação na arte em favor da participação através da ativação do espectador, o que ficava bastante evidente em obras de Hélio Oiticica (BISHOP, 2014, p. 63) e de Lygia Clark. O espectador passava a ter um papel mais atuante e era convocado a completar a obra. Neste contexto, é pertinente que ressaltemos a noção de obra proposta por Frederico Morais:

OBRA é hoje um conceito estourado em arte. Eco e outros teóricos da obra de arte aberta, como Vinca Manzini, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a

²¹ No original: “More significantly it was an art which was not to be beheld, which was not visible – or even conceivable – in an mode which the ‘adequately sensitive, adequately informed, spectator’ was competent to regulate”

obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. (MORAIS, 1970, p. 45, grifo do autor)

Em sua declaração, Frederico Morais defendia que a noção de obra estaria esgotada e parecia compreender que a obra, como correlato de um objeto dado somente à contemplação, não faria mais sentido naquele contexto, diante da necessidade cada vez mais premente de os artistas envolverem o outro em suas práticas e proposições. Por outro lado, a leitura de Frederico Morais sobre o conceito de *obra aberta* de Umberto Eco suscita novos elementos que adensam nossas reflexões, apontando as convergências implícitas nas práticas do neoconcretismo com a noção de *obra aberta* e sua sugestão de significações ampliadas:

O “leitor” se excita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz a não deixar-se determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis. (ECO, 1986, p. 160)

Não se trata mais de um quadro a convidar à contemplação em que o lugar da obra e o lugar do espectador estão claramente definidos e demarcados, mas de toda uma situação propiciada pela obra de arte que clama pela participação do espectador como aquele que pode (e deve) completá-la, ou mesmo, atribuir sentido à obra. Assim, é possível observar as noções de vivência e de experiência na obra de Cildo Meireles a partir da referência à obra de Hélio Oiticica, de Lygia Clark e do poeta e teórico Ferreira Gullar, diretor da Fundação Cultural do Distrito Federal no período em que Cildo Meireles frequentou a instituição entre 1962 e 1963:

Eu assisti a primeira versão de *Tropicália*, de Hélio Oiticica, em 1967, e *A casa é o corpo*, de Lygia Clark, em 1968. O Neoconcretismo tinha espaço na imprensa. De um lado acontecia isso, a atitude construtiva estava presente de uma maneira muito forte. Havia nesse momento uma teoria muito forte do “destino construtivista” da arte no Brasil. (MEIRELES, 2009b, p.101-102)

A teoria do não-objeto e as questões propostas pela fenomenologia sob a perspectiva de Maurice Merleau-Ponty propunham o processo, o fazer artístico, como elemento primordial na relação com a arte, tendo como ênfase o englobar o outro, o espectador, aquele que era convocado a interagir, ou a completar a obra, nos termos de Ferreira Gullar, por mais que os *Parangolés* de Hélio Oiticica e os *Bichos* de Lygia Clark, alguns anos adiante, tivessem como destino a clausura dos cuidados da

museologia de instituições de arte, passando a ser oferecidos somente ao olhar daquele que Ferreira Gullar questionara se ainda se tratava de espectador: “o não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se.” (GULLAR, 1977a, p. 94) Nestes termos, o neoconcretismo buscava, a partir de Merleau-Ponty, o estabelecimento de uma significação tátil, uma superação do domínio material e uma forma de olhar que fosse integrada ao corpo, objetivando maneiras distintas de se relacionar com o espaço e com o tempo naquilo que Gullar chamou de “espacialização da obra”. (GULLAR, 1977b, p. 83) A *Teoria do Não-Objeto* apontava, ainda, para o fato de que a relação do espectador com a obra se daria por inteiro, ou seja, tendo em conta os cinco sentidos do espectador, compreendendo que “o homem reage com uma totalidade e que, na ‘simbologia geral do corpo’ (M. Ponty), os sentidos se decifram uns aos outros.” (GULLAR, 1977a, p. 94)

Neste sentido, também parece possível observar *Através* (Fig. 19) como uma obra que, a partir da influência do neoconcretismo na produção de Cildo Meireles, instaura um espaço no qual o espectador é convidado a entrar, situando-o próximo de uma perspectiva de completar a obra, considerando o próprio ato da caminhada e suas consequências. Trata-se de uma obra que envolve, que fagocita o espectador que, em determinado momento, passa a constituí-la quando, já de entrada, a caminhada pelo labirinto provoca sons, abre trilhas e preenche a obra com aqueles que nela se embrenham. Não somente o espectador passa a perceber a obra com todo o seu corpo, como também passa a integrar a obra como se fosse mais uma das peças lançadas pelo artista no espaço interno de sua obra.

Através provoca uma reflexão a respeito da *interminabilidade* da obra, conforme conceito usado por Michael Fried (2002), na medida em que a experiência varia de acordo com as decisões e sensações do próprio espectador. Trata-se de uma duração no tempo que parece se dar para além do tempo cronológico, no plano da experiência individual que ressoa em cada um de forma distinta²². No entanto, a respeito da

²² No que diz respeito ao tempo cronológico, durante a pesquisa de campo, pudemos observar que o tempo dedicado pelo público à *Através* foi, em média, de três minutos, em uma variação entre um e cinco minutos. Foram observadas sessenta e sete pessoas interagindo diretamente com a obra, entre visitas individuais e de grupos que chegaram a ter sete pessoas, em um total de dezenove grupos, todos sem acompanhamento de guia ou de qualquer outro funcionário. Neste quantitativo, não estão incluídas as onze pessoas, entre funcionários ou visitantes, que já haviam entrado na obra e que somente utilizaram a sala como passagem entre um e outro lado da galeria. A observação quantitativa foi realizada durante o período da manhã do dia 21 de agosto de 2015.



Fig. 19 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

perspectiva de uma nova forma de se relacionar público e obra e da influência da fenomenologia, Anna Dezeuze ressalta a crítica de Hal Foster ao minimalismo, estendendo-a ao neoconcretismo: lidar com o espectador como se este fosse um “espectador ‘genérico’” (DEZEUZE, 2004, p. 64), desconsiderando as idiossincrasias, experiências de vida, inclinações, opiniões, formas de perceber o mundo e tudo o mais:

O minimalismo considera a percepção em termos fenomenológicos, como que, de alguma maneira, antes ou fora da história da linguagem, da sexualidade ou do poder. Em outras palavras, não considera o sujeito como um corpo sexuado situado numa ordem simbólica, como tampouco considera a galeria ou o museu como aparatos ideológicos. (FOSTER, 2014, p. 58)

Neste sentido, se apresenta o questionamento de, em que medida, o espectador teria sido considerado no âmbito de *Através*, uma obra que constrói possibilidades de experiências e que, no entanto, no momento em que ocorre o encontro entre espectador e obra, esta já está terminada e a presença do artista se dá apenas de forma residual na obra, não ocorrendo encontro entre artista e espectador que viabilizasse a ambos uma percepção mútua que não tendesse à generalidade de cada um. Cabendo, então, um novo questionamento – em que medida, ao não haver um encontro entre artista e espectador, ambos não seriam tornados genéricos.

As provocações do minimalismo em relação ao espectador são possíveis de serem observadas a partir da relação da obra com o próprio material e a forma através da qual eram empregados. Neste contexto, *Através* parece guardar alguma herança do minimalismo, seja em sua esfera central, espécie de escultura que condensa a cor da obra ou sua transparência, e em torno da qual se transita, imprimindo uma forma específica de relação com o espectador, seja no que diz respeito à utilização da cor, menos em um sentido estrutural de uma monocromia e mais pela forma como Cildo Meireles a emprega, a partir de uma tridimensionalidade que se constrói através dos materiais que erguem o labirinto. Uma com a cor que, se em alguma medida guarda uma referência minimalista, também parece apontar para outras direções na construção de um caminho próprio da obra de Cildo Meireles.

2.3 – A cor e a dimensão imaterial de *Através*

Uma perspectiva de monocromia se faz notar, em maior ou menor intensidade, com a cor em algumas obras de Cildo Meireles. No caso de *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), a monocromia se evidencia já no título da obra. Porém, mais do que uma questão de cor pela cor, parece pertinente observar o que essa cor representa, em especial e em convergência com o momento de concepção da obra, ainda na década de 1960. Mesmo que Cildo Meireles afirme que as primeiras anotações da garrafa e da poça seriam com tinta azul, não parece possível dissociar a troca e a escolha do artista pela cor vermelha da violência e da opressão que subjugava o país durante a ditadura militar. Embora o artista revele certo desconforto com a leitura de Paulo Herkenhoff que associa *Desvio para o Vermelho* a uma história da infância do artista quando, levado pelo pai, Cildo Meireles presenciou um protesto pela liberdade, no qual foi grafado, literalmente com sangue de um jornalista assassinado, a inscrição “aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa”²³ (MEIRELES, 2009g, p.139-140), talvez possamos inferir na obra do artista, uma recordação latente, ainda que inconsciente, do fato ou mesmo um aprendizado de uma forma de protestar através de uma insistência de atuação da cor que, no caso de *Desvio para o Vermelho*, mancha de vermelho os aspectos mais ordinários da vida cotidiana dos oprimidos.

Mesmo a alusão que, segundo o artista, o título da obra faria à expressão da física (MEIRELES, 2013b, p. 27) ganha uma conotação política. No entanto, parece pertinente reconhecer toda a dramaticidade da obra e uma espécie de impregnação barroca a escandalizar uma realidade oprimida e camuflada. Na ocasião da primeira montagem de *Desvio para o Vermelho* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em outubro de 1984, Frederico Morais afirmou ser

esta fisicalidade da cor o que busca Cildo em seu ambiente, a cor que deveria ser fundo sobe ao primeiro plano, como que impregnando todos os objetos, anulando-os. Um pouco como o dourado que, pelo excesso, anula a talha barroca, tornando o espaço uniforme. (MORAIS, 1984, p. 6)

²³ Cildo Meireles relata: “eu era muito pequeno, tinha uns cinco anos. Lembro que ele [o pai] chegou emocionado e me pegou pela mão: na Avenida Anhanguera tinha um terreno baldio, um prediozinho de três andares [...] e aí estava escrito em vermelho ‘aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa’. Era um jovem jornalista de 20 e poucos anos que tinha sido assassinado pelos ‘ludovicos’” (MEIRELES, 2009g, p.139)

Frederico Morais comparava o ato de Cildo Meireles ao de Matisse, conferindo peso e densidade à cor, compreendendo-a em sua dimensão física e material, afirmando ainda que artistas norte-americanos, como Barnett Newman, e o neoconcretista carioca Aloísio Carvão também teriam trabalhado com a mesma compreensão de cor. De acordo com Frederico Morais, Cildo Meireles teria recriado a mesma situação de cor com noções de permanência, estabilidade, eternidade e origem de tudo que o pintor Raoul Dufy teria criado em sua obra, porém, com a diferença da tridimensionalidade. (MORAIS, 1984, p. 6)

Em 1997, o crítico de arte Wilson Coutinho, a respeito da obra *Para Pedro* (1984-1993), observou a relação de Cildo Meireles com a cor, afirmando que “embora [Cildo Meireles] não seja um artista preocupado com a cor, e talvez seja até rebelde sobre qualquer evocação a ela, ele tem trabalhado com um monocromatismo conceitual já há bastante tempo.” (COUTINHO, 1997, p. 10) Em 1999, Paulo Herkenhoff, por ocasião de um ensaio que integrou uma publicação sobre a obra de Cildo Meireles, ao analisar *Fontes* (1992), *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) e *Marulho* (1997), afirmou que

essa tríade pode ser relacionada à tríade de monocromos em amarelo, vermelho e azul puros, respectivamente, do construtivista russo Alexander Rodchenko, intitulada *A última pintura* (c. 1921), ou à insistência de Mondrian sobre as três cores primárias. Cildo transforma o uso do monocromo do início do século XX, como um estudo de arte “pura”, em instalações simbolicamente saturadas que também questionam conotações não artísticas da cor. (HERKENHOFF, 1999, p. 54)

Assim, se em *Fontes* (1992) há o amarelo; em *Desvio para o Vermelho* (1967 – 1984), o vermelho; em *Marulho* (1997), o azul; em *Para Pedro* (1984-1993), o cinza; em *Através* (1983-1989), contudo, há uma cor-não-cor caracterizada pela transparência. Como se Cildo Meireles, em seu ato de criação, tivesse capturado não a cor propriamente dita, mas seu vir-a-ser e aprisionado-o no labirinto de *Através*. Como se o artista tivesse assumido missão análoga a de Dédalo, arquitetando um labirinto ardiloso para aprisionar a cor de forma tal que esta parecesse não se concretizar, lutando com bravura, por sua essência, buscando, com insistência, ser. Cildo Meireles, consciente desta determinação por uma existência, consegue apreender este vir-a-ser que não se contém, que pulsa, que vibra e busca uma fuga por todos os lados, como a água que encontra o caminho por onde escapar das barreiras que tentam apreendê-la e que,

mesmo diante daquela mais sólida, mesmo diante da barreira mais rígida, insiste até transformá-la, até esfarelar e transformar em areia qualquer montanha.

Neste sentido, podemos suspeitar estarmos diante de um contrassenso: enquanto afirmamos a imaterialidade da cor, compreendendo que as cores em uma percepção básica, acabadas e opacas, se dão a partir da materialidade de uma pigmentação que reflete sua essência – vermelho, azul, amarelo ou qualquer outra cor do arco cromático, em *Através*, a cor, ao encontrar sua dimensão imaterial, se faz enquanto potencialidades, possibilidades, extravasamento de potência. *Através* não reflete a luz, não a direciona para o mesmo meio de onde veio, como que respondendo com o mesmo ângulo de inclinação, caminho comumente seguido pela luz em superfícies acostumadas a refletir. Antes, a obra dá à luz um atravessamento, uma possibilidade de viajar, de tomar rotas, de percorrer. A luz, diante da generosidade que a permite possibilidades de existência, retribui brincando, atravessando a obra. *Através* parece criar para si um jogo, um pouco distinto da mágica do prisma que, ao ser provocado pela luz branca, aquela que contém todas as cores, a desmembra e, em uma travessura, a lança ao mundo decomposta nas cores do arco-íris. Em *Através*, o jogo e a mágica se dão no plano do atravessamento, do vir-a-ser, da possibilidade de uma viagem que conduz não somente os passantes, mas também a luz, a um questionamento de sua própria essência, de sua constituição e de possibilidades de existência, pondo em questão as certezas referentes à materialidade da cor.

Neste ponto, é necessário observar a questão da cor não sob uma ótica estrutural, mas buscando compreender o que pode significar a cor em *Através* bem como o monocromatismo na obra de Cildo Meireles. Sob certos aspectos, o monocromatismo na obra do artista parece guardar uma influência minimalista. Neste sentido, talvez possamos recorrer à obsessão do pintor norte-americano Robert Ryman que, por quase cinquenta anos, se dedicou exclusivamente à pintura com a cor branca na qual se alternavam o material e o tamanho dos suportes (tecido, madeira, metal), os tipos e tamanhos de pincéis (redondos, chatos, largos, trinchas), de pigmentos, a direção e a velocidade das pinceladas, conservando-se uma absoluta “fidelidade” ao branco, à cor branca, em um entendimento que parece se deslocar na noção de cor:

Por vezes, eu usei branco quente porque eu queria ter uma luz quente absorvente. Em outras vezes, usei o branco mais frio ... que tem a ver com a luz – suavidade, dureza, reflexão e movimento – todas estas coisas [...] Eu não me vejo fazendo pinturas brancas. Eu faço pinturas.

Eu sou um pintor. A tinta branca é o meu meio. (RYMAN apud STORR, 1993, p. 17, tradução nossa²⁴)

De forma análoga, Cildo Meireles parece utilizar como meio a cor que salta dos materiais que compõem a obra, moldando sua forma. Em *Marulho, Fontes e Para-Pedro*, a cor se dá a partir de um acúmulo de um mesmo material – livros, metros de madeira e brita –, enquanto em *Desvio para o Vermelho* a cor é reiterada e reafirmada através de materiais distintos que possuem na cor vermelha o elo de união. Neste sentido, Robert Ryman optou pelo branco como forma de privilegiar a estrutura que se apagaria ou seria dissimulada se outra cor diferente do branco fosse usada. (STORR, 1993, p. 16) Nesta perspectiva, Robert Storr, crítico e curador norte-americano, afirma que o preto isolaria o objeto de pintura de seu contexto, enquanto o branco integra a partir de sua neutralidade, permitindo que nuances na pintura apareçam o que, de acordo com Robert Ryman, não seria possível com outras cores. É na opção pelo branco que tudo se transforma em potencial, conforme observou Lucy Lippard a respeito da obra de Ryman. (STORR, 1993, p.16)

Em *Desvio para Vermelho*, a cor parece se apresentar como um elemento que isola as formas de seus contextos, como se tudo se perdesse em meio a um mar vermelho, quase como se, a partir de uma onda, tudo tivesse sido consumido por essa cor, sendo imposta certa indiferença às especificidades de cada objeto de um ambiente devastado pelo vermelho. Há, portanto, uma carga dramática extremamente presente na obra, que nos remonta ao barroco, posto a opulência da conquista do vermelho por sobre a materialidade da sala que acolhe a obra e a conotação que desta relação se pode extrair: sangue derramado, sangue de inocentes, escorrendo pela pia, escorrendo pela garrafa de onde se verte um caldo vermelho que pinta e impregna a sala, na qual, os visitantes, no mais alto grau de euforia de quem experimenta ambientes de arte, podem gozar. Um ambiente fantástico, improvável, que se mescla com a realidade ao ser composto por objetos do real e que estão em contraste com o branco da parede ou com a escuridão, de acordo com o momento em que se encontra na visita à obra.

Parece possível observar um percurso da cor na obra de Cildo Meireles disparado por questões minimalistas em direção a um certo barroquismo que acaba por

²⁴ No original: “I’m not really interested in White as a color, although I have at times used different whites for different purposes. Sometimes I used warm white because I wanted to have a warm absorbing light. At other times I’ve used colder white... it has to do with light – softness, hardness, reflection and movement – all these things [...] I don’t think of myself as making white paintings. I make paintings; I’m a painter. White paint is my medium.”

se concretizar em uma contemporaneidade, percurso que *Através* também parece percorrer. Se Robert Ryman observa em outras cores possíveis o apagamento de estruturas, em *Através* (Fig. 20), Cildo Meireles parece exacerbar a experiência de integração através da transparência que não significa invisibilidade, mas um dar a ver, uma quase-cor que permite que se veja através de estruturas. O contraste se dá de outra ordem, não entre cores, mas entre as molduras-estruturas que constroem a transparência da obra e o jogo de luz e de sombras que intensificam, reduzem e fragmentam a visibilidade de seus elementos. O contorno dos materiais, suas estruturas e a forma como foram trabalhados, presos, fincados ou fixados ganha realce a partir da transparência. Enfatiza-se outro contraste que se dá entre aquilo que se vê e aquilo que se escuta, enquanto o olhar se perde na tentativa em vão de apreender tanta informação; em meio às repetições, os passos vacilam.

Camadas e mais camadas de transparência se sobrepõem, entre quase-cores de materiais maleáveis como plástico que se aprumam de forma consistente e rígida, enquanto materiais rígidos como vidro são quebrados. A obra ganha movimento através de suas estruturas, de seus caminhos e de sua visibilidade. A transparência não confere forma à obra, mas a transforma em movimento, em uma insistência perpétua de sugar o visitante para um atravessamento, como se seus dédalos, de súbito, se transformassem em tentáculos a capturar o passante para o interior do labirinto. Uma obra que pulsa e que vibra em meios transparentes e inapreensíveis, próprios da experiência com a arte.

A materialidade da obra permite construir para si uma realidade na qual a complexidade do questionamento da obra talvez não seja o fato de ela permitir, aos olhos, um movimento que seja, ao mesmo tempo, capaz de negá-lo com a mesma agilidade ao corpo. Antes, a complexidade que os materiais provocam reside em um dos paradoxos de *Através* (Fig. 21) – o fato de que é no próprio excesso de transparência que a transparência se perde. A soberba de tantas camadas transparentes avolumadas, adensadas, presas, amarradas e iluminadas, acaba por trazer uma opacidade ao ambiente. No ponto marco da obra, na pedra de fundação de *Através* – a esfera –, a sobrecarga de transparência em suas camadas faz com que a própria transparência se perca, ganhando, porém, o interesse das interrogações que a circulam.

Cada barreira de *Através* é capaz de deflagrar questões distintas e que, ao mesmo tempo, parecem ter a transparência como ponto de coesão de seus fragmentos. Nesta diversidade de questões, de propostas e de materiais, a noção de síntese parece em crise,

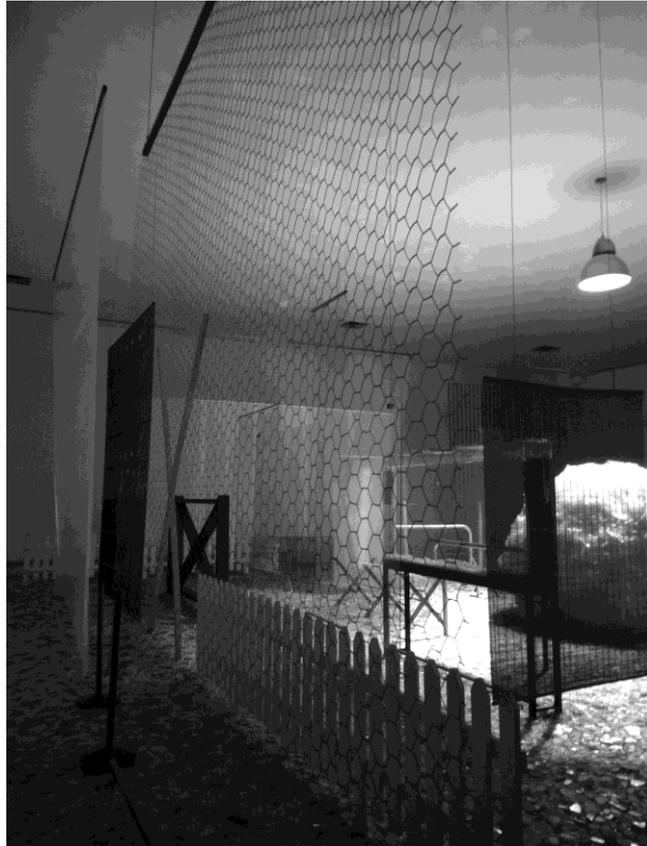


Fig. 20 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG



Fig. 21 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

posto que, se por um lado, um elemento de coesão poderia ser compreendido como uma possibilidade de síntese, por outro lado, a diversidade de materiais, de camadas e o próprio elemento da repetição tornam improvável sustentar qualquer noção de síntese, tal qual parece possível em obras como *Cruzeiro do Sul* (1969-1970) e *Glove Trotter* (1991), nas quais as questões tratadas parecem se resolver de forma sucinta e breve, em uma proposta que parece se aproximar de uma simplicidade que sugere ser mera aparência, postas as complexidades e questões que carregam. Em entrevista ao curador Gerardo Mosquera, Cildo Meireles, em uma menção ao *haiku*²⁵, afirmou que

embora venha de uma cultura impregnada pelo barroco, sempre me interessei pela poética da síntese, da condensação. Minha obra aspira à condição de densidade, grande simplicidade, objetividade, abertura de linguagem e interação. Não me interessa a obra excessivamente analítica, porque o resultado final é sempre obscuro. Tendo a me identificar e ter empatia com obras que têm um resultado final simples e concentrado, mesmo que essa simplicidade seja mera aparência. (MEIRELES, 1999, p. 28)

A transparência de *Através* parece se desdobrar e se multiplicar a partir da diversidade de materiais que constituem a obra. Apesar de o artista afirmar sua busca pela síntese em entrevista a Nuria Enguita, naquilo que diz respeito aos materiais utilizados em suas obras e suas inevitáveis cargas semânticas, fica patente seu interesse pelo

excesso [...], um excesso de leitura. O que também é uma contradição, porque o símbolo é sempre uma leitura mais reduzida, mas no momento em que o utilizava, perdia esta unicidade anterior do símbolo e se estabelecia esta dicotomia entre matéria e símbolo. (MEIRELES, 2009b, p. 118-119)

Enquanto a historiadora da arte e professora da City University of New York (CUNY) Claire Bishop nota que Cildo Meireles utiliza materiais não convencionais e, frequentemente, em grande escala (BISHOP, 2014, p. 37), há obras como *Cruzeiro do Sul*, cuja possibilidade de excesso parece ser não da ordem do material ou da escala, mas da ordem da significação de um objeto diminuto – um dado de 9 mm de lado –, que pousa tranquilamente na ponta de um dedo e que ganha atenção espacial em uma enorme sala de 200 metros quadrados, a partir de uma iluminação desenhada para destacar o quase-imperceptível, o quase-invisível, depreendido da simbologia que o

²⁵ *Haiku* é uma forma japonesa de compor poema de forma sucinta, simples e intensa. Sendo escrito em apenas três linhas e com dezessete sílabas, o *haiku* costuma se dedicar a imagens da natureza.

pinho e o carvalho evocam como referência aos índios Tupi e ao seu encontro com a cultura “branca”. (HERKENHOFF, 2001, p. 34)

Em outra direção, podemos observar o posicionamento do artista diante de uma mesma questão em circunstâncias distintas. Antes de buscar por uma coerência em termos de discurso, o posicionamento de Cildo Meireles diante de suas próprias questões parece se multiplicar a cada nova questão que emerge, fato que, ao invés de aprisioná-lo em caminhos rígidos, formas específicas e determinadas para a realização de suas obras, permite novas aberturas para a experimentação e para a criação diante de possibilidades distintas de caminhos. De acordo com o artista, *Através* seria uma “peça mais discursiva” (MEIRELES, 2009h, p. 127), o que nos permite uma leitura do excesso de camadas como uma espécie de tautologia que afirma, de diferentes formas, barreiras e transparências, impossibilidades e desejos. Ainda que estas barreiras sejam específicas em sua forma de separar um lado do outro, carregam em comum a transparência que insiste em indicar um caminho aos olhos e, ao mesmo tempo, impossibilitar ao corpo a travessia que a visão atinge em milifrações de segundo enquanto instiga este corpo a caminhar através de seus dédalos e a superar os tantos obstáculos.

O historiador da arte Alex Potts analisa a dimensão tátil de obras dos anos 1960, a partir de uma investigação do meio material e a utilização de materiais comuns ao cotidiano que não seriam nem tanto afins de questões estéticas do mundo da arte nem tão afins a um consumo em sentido ampliado e que, portanto, não suscitariam questionamentos ou reflexões em sua rotina mais comum. Questão que, anos mais tarde e em consonância com a realidade da obra de Cildo Meireles, parece ser pertinente, uma vez que

a maior parte das instalações atuais opera de forma muito diferente, e é fechada em uma economia da imagem e do objeto muito diferente. Em geral, elas oferecem-se em um espetáculo livremente híbrido e disposto no qual a materialidade dos meios utilizados é infundida com ressonâncias metafóricas óbvias, ou se apresenta meramente como transparente para o significado simbólico das imagens que configura. O meio, seja como substância ou restrição formal, em grande parte deixou de ser um princípio gerador de produção artística ou consumo. (POTTS, 2004, p. 300, tradução nossa²⁶)

²⁶ No original: “No original: “Most present-day installation operates very differently, and is locked into a very different economy of image and object. It usually offers up a freely disposed hybrid spectacle where the materiality of the media used is infused with obvious metaphoric resonances, or presents

Os materiais empregados em *Através* têm uma relevância inegável para a obra, principalmente ao se considerar, conforme proposto por Potts, que repensar o meio material pode significar um caminho viável para “re-imaginar” ou talvez refazer o mundo através de um espectro político. (POTTS, 2004, p. 302)

Assim, por mais que seja possível uma leitura de questões políticas e sociais do Brasil com as quais o Cildo Meireles conviveu ou viveu e que permitem conjecturar noções de controle e de poder a partir dos mecanismos de observação; por mais que seja possível pensar nas barreiras individuais presentes no cotidiano, diante de uma grade ou de uma sucessão de grades, assim como diante de um adensamento de camadas de interdição; a transparência parece se avolumar de tal forma que se satura e perde sua própria invisibilidade, conferindo ao próprio espaço um ponto cego ao seu redor, uma vez que o olhar não é capaz de transpassar por seu através – seu núcleo onde repousa a *grande esfera*. A partir do impacto da dimensão material de *Através*, um ambiente se constrói a partir de sua própria transparência, revelando seu potencial de experiências.

itself merely as transparent to the symbolic meaning of the images it configures. Medium, whether as substance or formal constraint, has largely ceased to be a generating principle of artistic production or consumption.”

3 – ATRAVÉS E A EXPERIÊNCIA DA ARTE

Alice – Would you tell me, please, which way I ought to go from here?

The Cat – That depends a good deal on where you want to get to.

--- Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*²⁷

3.1 – Através e a ideia de instalação de arte

Ao investigar a relação de *Através* com questões referentes ao espaço, seja o próprio espaço da obra seja o espaço no qual a obra é instalada, parece pertinente que nos embrenhemos em algumas reflexões sobre o conceito de instalação de arte. A autora Claire Bishop, em seu livro *Installation Art: A Critical History* se debruça sobre obras de Cildo Meireles, tais como *Entrevendo* (1970-1994), *Eureka/Blindhotland* (1970-1975), *Missão/Missões: Como Construir Catedrais* (1987), *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), *Volátil* (1980-1984) e afirma que o artista estava buscando “transformar totalmente o caráter de uma sala, gerando significado através de associações simbólicas dos materiais utilizados e mergulhando assim o espectador em um vívido encontro psicológico.” (BISHOP, 2014, p. 37, tradução nossa²⁸) Contudo, podemos questionar se de fato a obra de Cildo Meireles transformaria por completo as salas nas quais são

²⁷ Tradução nossa: “Alice – Você poderia, por gentileza, me dizer por que caminho devo seguir a partir daqui? / O Gato – Isso depende, em grande medida, de onde você quer chegar.” Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*.

²⁸ No original: “Meireles and Hamilton seek to transform the character of a room entirely, generating meaning through the symbolic associations of the materials used and thereby immersing the viewer in a vivid psychological encounter.”

instaladas, uma vez que parece ser executada de forma tal que permite sua circulação entre instituições e espaços distintos sem que, com isso, seja destruída, afetada ou alterada. As salas ocupadas pelas instalações de Cildo Meireles parecem empurradas para a condição de neutralidade, de contingente que passivamente se deixa moldar pelas intenções do artista sem que isso acarrete qualquer transformação significativa de suas condições físicas ou conceituais. Mesmo a sala onde *Através* encontra-se instalada em Inhotim, projetada e construída especificamente para abrigá-la, não parece sofrer alteração alguma em sua condição de sala expositiva. A remoção de *Através* (Fig. 22) de sua sala na Galeria Cildo Meireles não pareceria ser o suficiente para alterar o caráter de espaço expositivo, situação que, provavelmente, se repetiu em outros espaços pelos quais *Através* já circulou, não sendo nem obra, nem espaço destruídos ou sequer alterados no processo de instalação e de remoção.

O historiador de arte Alex Potts, em seu texto *Installation and Sculpture*, ao analisar a dimensão da arquitetura no que diz respeito às instalações de arte, afirma:

A instalação isola e condensa formas arquitetônicas particulares do espaço e, em seguida, artificialmente os estabelece e assim é possível atendê-los de uma forma qualitativamente diferente dos interiores arquitetônicos que normalmente se habita, assim como a realização de um objeto escultórico induz a focá-lo de maneiras distintas daquelas que se faz com objetos que simplesmente aparecem no ambiente todos os dias. (POTTS, 2001, p. 17, tradução nossa²⁹)

A relação com o espaço que esta leitura arquitetônica das instalações permite aponta para um cenário no qual a instalação de arte tanto se ocupa em erigir seu próprio espaço arquitetônico para atender às necessidades da própria obra, quanto se dá em relação ao espaço arquitetônico no qual é instalada, de forma que sua remoção parece implicar a destruição da obra e, em muitas circunstâncias, afeta o espaço expositivo.

Neste sentido, ao observar um movimento da escultura para a instalação de arte, Alex Potts compreende a obra de Richard Serra “como a criação de uma forma muito mais condensada, um espaço arquitetônico intensamente mais ativado do que o definido pela arquitetura da galeria.” (POTTS, 2001, p. 17, tradução nossa³⁰) Trata-se de uma compreensão da instalação de arte que para instaurar seu próprio espaço, suas questões e

²⁹ No original: “Installation isolates and condenses particular architectonic shapings of space and then artificially stages these so one attends to them in a qualitatively different way from the architectural interiors one normally inhabits, just as the staging of a sculptural object induces one to focus on it in ways one does not on objects that simply turn up in the everyday environment.”

³⁰ No original: “With Serra's interior work, we might describe the installation effect as setting up a much more condensed, intensely activated architectonic space than that defined by the gallery architecture.”



Fig. 22 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

propostas no interior do espaço expositivo, com ele se relaciona de forma tal que sua remoção significa sua destruição. Neste contexto, Richard Serra afirmou seu interesse “em uma obra na qual o artista é um fabricante de um ‘anti-ambiente’ que toma seu próprio lugar ou constrói sua própria situação, ou divide ou declara sua própria área.” (SERRA apud POTTS, 2001, p. 17, tradução nossa³¹)

Considerando o nível de relação com espaço discutido por Potts e exemplificado por Richard Serra como característica preponderante de instalações de arte, não parece possível uma leitura de *Através* como uma instalação. Em uma entrevista a Len Berg, em 1997, Cildo Meireles afirmou que sua obra teria certa independência em relação ao espaço expositivo, relatando que seriam raros os casos de uma obra *site specific* e orientada para um determinado local. Após citar *Através* como exemplo de uma obra independente e que circula por diferentes espaços expositivos, o artista afirma que *Cinza* (1984-1986, Fig. 23) teria sido feita “sob gabarito” para a Galeria Luisa Strina, em São Paulo. (MEIRELES, 2009h, p. 133) Mais do que ter se motivado a criar a obra a partir do espaço, o artista explica que a motivação para *Cinza* teria sido o debate sobre pintura que ocorria na ocasião da década de 1980³². Cildo Meireles não menciona qualquer intenção de criação de um ambiente, ou de um “anti-ambiente” que se valesse do espaço expositivo para se instaurar e que sem o mesmo não fosse possível. Assim, mesmo com a afirmação do artista acerca de uma obra sob gabarito, não parece possível um entendimento de *Cinza* como uma obra *site specific* tendo em conta que sua remoção não a destruiria e nem a impediria de ser instalada em outro espaço, característica que também parece acompanhar outras obras de Cildo Meireles como *Através*.

Por outro lado, o filósofo e crítico de arte alemão Boris Groys ao discorrer sobre a política da instalação, compreende nas instalações de arte justamente um caráter de mobilidade, afirmando que

³¹ No original: “I am interested in work where the artist is a maker of an ‘anti-environment’ which takes its own place or makes its own situation, or divides or declares its own area.”

³² Na década de 1980, artistas brasileiros e estrangeiros se ocupavam da questão da cor e do gesto. Havia uma explosão, uma proliferação da cor e do gesto largo na pintura propagada a partir da transvanguarda italiana e do neoexpressionismo alemão, que ganhariam lastro na chamada Geração 80 no Brasil. No entanto, a geração de artistas brasileiros da década 1970 parecia negar de forma crítica essa relação com a pintura. (BASBAUM, 1988) Contexto no qual Cildo Meireles criou *Cinza*, negando uma relação com as cores, a partir do preto e do branco, valendo-se de materiais como telas, carvão e giz.



Fig. 23 - Cildo Meireles
Cinza, 1984-1986.
Coleção Cildo Meireles

Não se deve esquecer que o espaço da instalação é móvel. A instalação de arte é um não-lugar específico, e pode ser instalada em qualquer lugar, por qualquer período de tempo. E não devemos nos iludir com a possibilidade de haver algo assim como um espaço de instalação caótico, dadaísta, estilo *Fluxus*, livre de qualquer controle. (GROYS, 2015, p. 59, tradução nossa³³)

Neste caso, aceitando as premissas postas por Boris Groys, talvez fosse possível acatar certa aproximação de *Através* à noção de instalação, face uma independência do espaço que lhe confere mobilidade, mesmo diante de suas grandes dimensões. No entanto, Groys afirma que as instalações de arte privatizariam o espaço expositivo das instituições, compreendendo-o como um espaço público e que a liberdade do trabalho da curadoria estaria associada a um caráter institucionalmente e publicamente responsável ao passo que o artista, ao levar para o espaço expositivo uma instalação, faria valer uma vontade soberana de quem não precisa dar satisfação daquilo que é inserido no espaço criado pela própria obra. (GROYS, 2015, p. 56-57) O autor parece propor que, enquanto uma obra é pendurada em uma parede ou uma escultura é deixada no espaço expositivo, o espaço estaria sendo respeitado, compreendido enquanto um domínio público sob a responsabilidade da curadoria que, por sua vez, teria um compromisso público; enquanto a instalação de arte ergueria um espaço arbitrário e privado, criado pelo artista, dentro de um espaço que Groys considera como público e que, nesta condição, o artista arbitraria as regras deste espaço sem prestar contas a ninguém daquilo que se passa no interior do espaço através da instalação de arte.

Poderíamos argumentar que o espaço expositivo, uma vez pertencente a uma instituição, com regras próprias, normas de funcionamento e dinâmica próprias não corresponderia, necessariamente, a um espaço de caráter público. Contudo, tendo em conta *Através*, interessa-nos observar a relação entre estes espaços, o de dentro e o de fora da obra. Assim, se é possível atribuir à instalação de arte essa percepção de um espaço fechado e fundado em si, cujas leis seriam sancionadas pelo artista (GROYS, 2015, p. 58), também neste caso, *Através* não se enquadraria nesta categoria, uma vez que a obra, por mais que instaure um espaço próprio, com regras próprias e dinâmica específica, com uma grande quantidade de objetos em seu interior selecionados pelo artista e não por um curador, é uma obra que permite um contemplar, um se relacionar

³³ No original: “Uno no debe olvidar que el espacio de la instalación es móvil. La instalación artística es un no-lugar específico, y puede ser instalado en cualquier parte durante cualquier período de tiempo. Y no deberíamos ilusionarnos con que puede haber algo así como un espacio de instalación caótico, dadaísta, estilo Fluxus, libre de cualquier control.”

de seu lado externo. Trata-se de uma obra que permite ao olhar do espectador percorrê-la ao redor e através de si mesma sem que para isso, necessariamente, o espectador tenha de adentrar o espaço próprio da obra. Evidentemente, a experiência de se relacionar com a obra em seu interior é distinta da experiência de quem fica de seu lado externo, percorrendo seu perímetro, mantendo-se somente ao seu redor. Ainda assim, *Através* parece apresentar outra faceta – certo parentesco distante com a fita de *Moebius*.

Ao espectador é dada outra possibilidade de experiência, outra possibilidade de caminho e à *Através* (Fig. 24) foi dada outra dimensão que não a restringe a um espaço interior de si, mas que a posiciona em um constante diálogo entre interior e exterior, como um canto que ao mesmo tempo em que é canto é quina, ou esquina, como um direito que insiste em ser um avesso e vice-versa. E mais: *Através* brinca com essas facetadas do espaço, o de dentro e o de fora, não em uma realidade imaginária, mas em uma realidade material que existe no mundo e no tempo, que se dá a ver aos olhos, que se faz sentir nos pés de seus passantes e que ainda consegue ser ouvida a partir dos gritos dos cacos de vidro.

Fica patente que a obra de Cildo Meireles provoca o público a se mover e a se deslocar de suas zonas de conforto ao propor uma experiência com a arte na qual o espaço entra em questão, seja o espaço físico do local, seja o espaço criado e erigido pela obra-instalação do artista. O labirinto de *Através* também parece ser um território suspenso dentro da realidade institucional na qual ele está cravado. Com uma lógica própria de funcionamento, o labirinto poderia trazer à tona uma espécie de síntese de uma cidade projetada, criada de forma que, qualquer ação ao redor da grande esfera seria possível observar, bem como tudo aquilo que acontecia ao redor da grande torre de televisão de Brasília que denunciou o artista, por duas vezes, quando das tentativas de realizar *Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira* (1969) ao lado dos lagos, primeiro o Sul, depois o Norte, paralelos às asas da cidade. (MEIRELES, 2009b, p.103)

Através carrega uma transparência que permite o fluxo da visão e, no entanto, interrompe e trava o corpo. As experiências pelo território brasileiro e a visão de escala em Brasília parecem ter estimulado Cildo Meireles na criação de territórios suspensos, à semelhança do navio de Michel Foucault, “pedaço de espaço flutuante, lugar sem lugar, com vida própria, fechado em si, livre em certo sentido, mas fatalmente ligado ao infinito do mar [,] nossa maior reserva de imaginação [-] a heterotopia por excelência.”

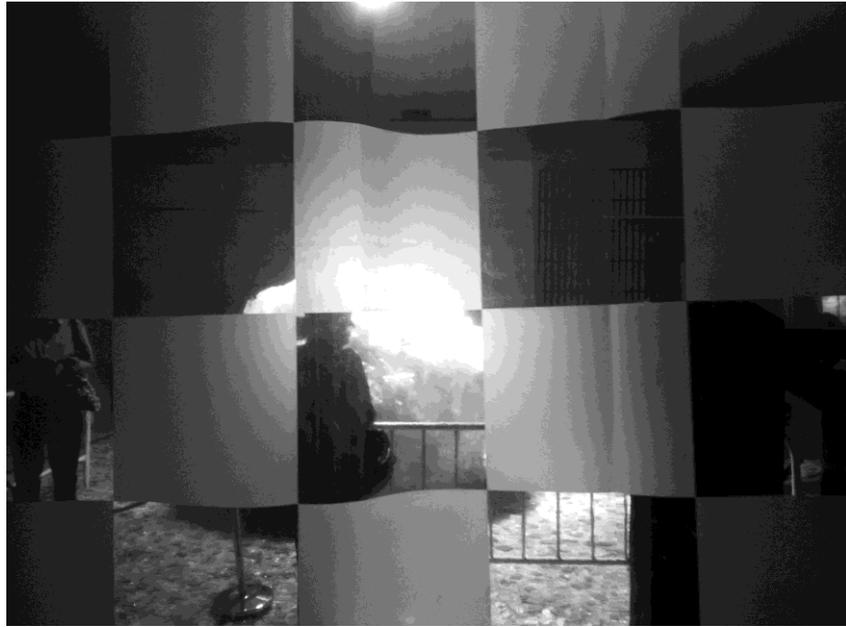


Fig. 24 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

(FOUCAULT, 2013, p. 30) É como em um território suspenso que *Através* parece se dar, com uma lógica própria, criada a partir de uma grande reserva de imaginação e que impele aqueles que com ela resolvem se relacionar também a imaginar uma enorme gama de possibilidades que, atrelada às múltiplas opções de caminhos, parece mesmo tender ao infinito do espaço, não o físico, mas o da experiência.

Neste sentido, parece pertinente observar que *Através* constrói territórios a partir da experiência do passante, compreendendo território, a partir do artista e teórico Luciano Vinhosa, como

[...] evento onde a experiência tem lugar. Dito de outra forma, a noção de território reporta-se ao ato que faz, repentinamente, do outro, sujeito de minha consciência, tão logo ele se constitua uma resistência a meu eu. Diferente de mim, o *Território* é uma exterioridade em oposição à minha interioridade. Sou levado a constatar que uma zona intersticial nos separa ao mesmo tempo em que nos implica. Mais do que distanciar dois indivíduos, isolando-os, essa zona arbitra os parâmetros da relação entre os dois sujeitos. (SIMÃO, 2016³⁴)

Neste sentido, podemos observar a construção de territórios de experiência dentro de *Através* ao pôr-se em relação com o passante reverberando em sua própria interioridade. Os territórios que cada passante constrói dentro de *Através* são distintos a depender de cada passante, da forma e do momento em que foram produzidos, mas, ao mesmo tempo, parecem compor um todo ao se sobreporem. Longe de serem territórios estáveis, tratam-se de territórios que se fazem e se refazem, se põem e se sobrepõem a partir da experiência de cada um com a obra, em uma perspectiva de espaços que parece mesclar a dimensão material, a física e a imaginária a partir da experiência.

3.2 – Ruídos transparentes: a cor do som de *Através*

Se o labirinto auditivo guarda em seu centro o tesouro da audição, o centro da obra-instalação *Através* de Cildo Meireles parece guardar e desvelar ao mesmo tempo o tesouro de uma experiência que convida os olhos a percorrer seus dédalos através de

³⁴ Esta citação faz referência ao texto *Território: um evento que dá lugar à experiência estética* (no prelo), de autoria do Professor Luciano Vinhosa Simão, a quem registramos nossos agradecimentos pela autorização de uso.

passos e de ruídos. O convite à elaboração de uma nova obra, a cada passo que se avança, trata de um ser e de um vir-a-ser ininterruptos. Neste processo de constante fazimento, o som se apresenta como cor preponderante de *Através*. A obra não se faz de uma limpidez total que permita observar sem interferências o que se dá do outro lado da superfície transparente, tampouco trata de uma ilusão visual como aquela que Narciso desenhava nas águas do lago sua própria figura e estampa. Também não parece ser o caso de uma ausência de cor, nem tampouco da união de todas as cores, mas uma sobreposição de camadas de transparência, cujo pigmento se constitui pelos ruídos que vêm do caminhar a obra. O labirinto de *Através* (Fig. 25) se assenta sobre um solo movediço que, como tal, se move conforme pisamos e percorremos a obra; um solo feito de pedaços, de cacos de vidro, pisados e repisados enquanto a experiência da obra guia o passante ao seu redor e por seu através. Um solo que traga aqueles que lhe caminham na experiência que se constrói. Neste caminhar a obra se faz e se colore com os pigmentos dos passos que se dirigem ao centro, a uma esfera, talvez transmutada em uma chama transparente.

Raymond Murray Schafer, compositor, escritor e educador canadense, ao analisar os ruídos gerados pela Revolução Industrial e a conformação que as paisagens sonoras das cidades adquiriram, afirmou que o silêncio enquanto ausência de som seria negro. (SCHAFER, 2011a, p. 59) Assim, uma condição de silêncio total corresponderia a uma escuridão auditiva. Schafer, a partir de John Cage, observa a inexistência do silêncio. No sentido da coloração dos sons, a escuridão sonora não parece possível; assim, se considerarmos que os sons possuem pigmentação, talvez alguns possam ser mais opacos em oposição a outros de caráter mais transparentes. Buscando conferir existência ao silêncio, Schafer o compreende enquanto ruído, afirmando que o silêncio se constituiria de uma gama de possibilidades na qual o ruído branco se dá pela “presença de todas as frequências audíveis em um som complexo.” (SCHAFER, 2011a, p. 59) Neste contexto, se a ausência de som corresponderia à ausência de cor – um preto absoluto –, o ruído, ao contrário, possui o potencial de extravasamento de cor. Contudo, nos interessa pensar que para cada cor pode haver um índice potencial de opacidade e de transparência. Neste contexto, o ruído representa o potencial de extravasamento de cor, do qual nos interessa a perspectiva da transparência sonora que se confunde com a visualidade da obra-instalação *Através*.



Fig. 25 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

Schafer (2011b) também afirma que, em uma paisagem sonora *lo-fi*, os sinais acústicos individuais são camuflados por toda uma densidade de sons superpostos. Neste sentido, em *Através*, Cildo Meireles traz à tona sons translúcidos de cacos de vidro roçando uns nos outros e nos passos dos passantes na medida em que são pisados; são como “passos na neve, um sino de igreja cruzando o vale ou a fuga precipitada de um animal no cerrado”. (SCHAFFER, 2011b, p. 71-72) Os sons que Schafer nomeia como translúcidos pela impossibilidade de escutá-los em meio ao caos sonoro de paisagens *lo-fi* (SCHAFFER, 2011b) parecem se iluminar e se adensar em *Através*, com suas inúmeras possibilidades de frequências audíveis, produzindo ruídos transparentes.

Em meio ao silêncio proposto pelas instituições museológicas, Cildo Meireles instala uma obra que grita suas imagens, quase a nos dizer que “sons produzem, ou melhor, não diferem de imagens. Apenas não dependem de iluminação natural ou artificial. Sons carregam sua luz própria, produzida pela nossa escuta.” (CAESAR, 2012, p. 39) Desta forma, *Através* se ilumina ao se construir como imagem não somente por sobre suas camadas de visualidade material, mas também por se constituir enquanto imagem através de uma sonoridade que se dá à medida que a obra tem seu percurso consumido e caminhado pelos visitantes.

Os ruídos produzidos pelos pés dos visitantes parecem sugerir um espaço que se torna mais e mais denso de acordo com a maior população de passos em um mesmo recorte de tempo. A grande esfera ao centro do labirinto é composta pela sobreposição de camadas de plástico transparente, assim como a obra como um todo também se dá pela sobreposição dos passos que estraçalham os já estraçalhados cacos de vidro deitados ao chão. A visualidade do espaço, dos materiais utilizados na composição do labirinto e as imagens sonoras se conformam de acordo com a quantidade de pessoas que transitam pela obra, sugerindo o que Brandon LaBelle, artista e escritor norte-americano radicado em Berlim afirma a respeito do som na composição do espaço:

Enquanto o som se move na e em torno da arquitetura, como em um ambiente perfumado, é também de meu entendimento que o som é sempre o próprio espaço em si: antes de tudo um som é o valor correspondente direto para o local de sua ocorrência; não é somente um subsequente efeito-posterior, um fluxo condicionado. (LABELLE, 2012, p. 4, tradução nossa³⁵)

³⁵ No original: “While sound moves in and around architecture, as an ambient perfuming, it is also my view that sound is always already space itself: that first and foremost a sound is the direct

As paredes propostas pelo labirinto de Cildo Meireles são constituídas não somente pelos materiais físicos da obra, mas também pelo som que, ao se produzir, molda o espaço, trazendo para a composição desse ambiente os próprios corpos que nele transitam e que geram os ruídos. Assim, se o ruído por si só possui sua velocidade de propagação, com o caminhar dos passantes, os perímetros sonoros se fazem e se sobrepõem a todo instante, gerando uma velocidade específica e incerta atrelada ao caminhar. Cada passo dado constrói espacialidades distintas, evidenciando que a “espacialidade acústica se abre e se fecha em cada instante de som, criando uma dinâmica de passagem entre a fonte e o ouvinte: ao escutar, ocupo imediatamente a espacialidade deste evento”. (LABELLE, 2012, p.11, tradução nossa³⁶)

Os corpos incorporados à obra passam a constituir seu território sonoro e visual e parecem ter a “capacidade de estabelecer encontros mais ou menos potentes com o sonoro.” (OBICI, 2008, p. 100) Os corpos que experimentam a obra parecem se avolumar como os cacos de vidro, produzindo “sons [que] tornam perceptíveis as distâncias, contudo, e portanto permit[indo] uma experiência espacial que se desprende do visual e se configura temporalmente”. (RIVERA, 2012, p. 24) *Através* contém em si condições de visualidades e de sonoridades que, além de se desprender, se determinam a partir da maior ou da menor participação simultânea de indivíduos, característica que parece conferir certa transparência também aos indivíduos, compreendendo que, se cada um possui características próprias, constituem distintas possibilidades de frequência que, ao transpassar uma tessitura de singularidades, se fazem transparentes, nos recordando o conceito de multidão do filósofo Antonio Negri. A noção de multidão, latente no trabalho de Cildo Meireles, pode ser resgatada a partir da observação de Tania Rivera de que, em oposição a uma noção de

Massa unida por palavras de ordem [,] “o primeiro homem é sempre uma multidão” [,] frase que Cildo cita do religioso e cientista evolucionista francês Teilhard de Chardin e usou como epígrafe ao projeto de *Eureka Blindhotland* para a Sala Experimental, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1975. (RIVERA, 2012, p. 28)

A percepção de *Através* enquanto um labirinto que se povoa pelas singularidades de seus passantes, seja fora de seu perímetro, seja em sua vivência, conforma um

corresponding figure to the place of its occurrence; it is not only a subsequent after-effect, a conditioning flow.”

³⁶ No original: “Acoustic spatiality opens up and closes down, each instant of sound creating a dynamic passage between a source and a listener: in hearing I am immediately occupying the particular spatiality of this event.”

cenário no qual “quando prestamos atenção aos corpos percebemos que não nos defrontamos simplesmente com uma multidão de corpos, mas que todo corpo é uma multidão.” (NEGRI, 2004, p. 20) Em *Através*, a multidão composta pelo primeiro homem ou por vários nos remete ao espaço de caminhada por excelência – a cidade. Como se *Através* fosse uma radiografia sintetizada da noção de cidade e, como tal, sua revelação se dá através da transparência marcada no filme radiográfico. Caminhar nos labirintos de *Através* é por à prova “o presente, o descontínuo, o ‘fático’” que, nos termos propostos por Michel de Certeau, constituem as características da enunciação do pedestre. (CERTEAU, 1994, p. 177)

No processo das caminhadas que se dão em *Através*, há uma constante produção de perímetros sonoros que, aliados ao percurso em espiral, parecem constituir e reconstituir territórios tanto por imagens visuais quanto por imagens de sons. As incessantes construção, desconstrução e reconstrução do território sonoro em incansáveis perímetros, nos remetem ao ritornelo. Segundo Obici, o ritornelo seria a síntese da implicação dos dinamismos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, “aumentando a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, assegurando interações indiretas entre elementos díspares que não estabelecem relações diretas, formando tipos de massas organizadas.” (OBICI, 2008, p. 82-83) Porém, a caminhada no labirinto não é um retorno constante e incessante ao primeiro. Antes, a repetição no caminho se renova e guia para um centro e depois para fora de si, conferindo o ritmo do galope – a sucessão, o rumo de um futuro, a sugestão de um fim.

Ao refletir a respeito da percepção sonora que se altera no mundo após a Revolução Industrial, Schafer recorda o poema de Baudelaire *A une passante* que, no meio da multidão, se destaca aos olhos do poeta, tragando-o por sua beleza. Schafer afirma que “isso tem acontecido com todos nós. Não estamos procurando nada e encontramos. Não estamos ouvindo nada mas, subitamente, em meio ao tumulto, um som irrompe e torna-se figura.” (SCHAFER, 2011b, p. 223) De forma análoga, a chama transparente da esfera luminosa irrompe no meio dos passantes, da multidão de cacos e de barreiras transparentes. A chama que já se entrevia por entre todas as imagens do caminho, por entre os corpos que a circundavam, agora se apresenta plena e exuberante como a transeunte de Baudelaire que, em meio a tantas transparências, repentinamente nos traga.

A luz toca suas diversas camadas de transparência, uma ilusão auditiva se cria: a mistura da transparência do plástico somada à iluminação da instalação parece produzir um ruído novo, diverso dos estalidos dos cacos de vidro pisoteados, diferente da respiração de espanto dos passantes. Por um instante, talvez seja possível criar a ilusão de um som diverso de todo aquele produzido até então – a crepitação do plástico com a luz, como se o plástico de fato estivesse em um lento processo de combustão por uma luz que ora parece vir de cima ora de dentro do próprio emaranhado plástico. Trata-se de um som que talvez fosse possível somente em nossa imaginação e em nossos devaneios, pois a audição deste ruído em meio aos estalidos incessantes dos passos seria improvável, já que igualmente transparente como um som translúcido daqueles que somente Schafer ou outro ouvido pensante e afinado seriam capazes de identificar.

Contudo, na imaginação, o som de uma chama transparente pode se dar a todos, nos recordando que em se tratando de arte, conforme apontado por Umberto Eco, a obra pode ser uma obra aberta, uma obra de significações ampliadas. (ECO, 1986, p. 160) O passante que se permite atravessar pelo imprevisível, que se permite encontrar com o outro de si mesmo, em uma referência à ensaísta Tania Rivera (2012), pode ouvir ou não o crepitar do plástico da chama transparente no centro do labirinto de *Através*, como pode ouvir, ver e tecer as mais diversas interpretações daquilo que vive a partir de sua experiência.

Segundo Giuliano Obici, desde a mais tenra infância à vida adulta, o homem se vale, em diversos momentos, da canção enquanto território seguro e tranquilo. Porém, em *Através*, o indivíduo cria um ruído instável, perturbador e/ou sedutor que, ao mesmo tempo em que o desloca de qualquer sensação de segurança, o lança em um mar de possibilidades de sensações e de imaginações cujo volume aumenta de acordo com o número de transeuntes. Diante do adensamento de passos, cabe ponderar que se para Schafer “ruídos extremamente fortes parecem saturar a capacidade cerebral de receber sensações, impossibilitando o ser humano de atuar” (2011b, p.138), na obra de Cildo Meireles parece haver uma subversão desta relação entre o indivíduo e o ruído, pois conforme observado por Giuliano Obici,

ao mesmo tempo em que podemos ficar presos em uma espécie de labirinto sônico, existe a possibilidade de se escapar e viajar através deles. Pode-se chegar ao esgotamento da escuta, seja pela velocidade infinita ou pela ruptura total, pode-se inventar mundos sônicos pela criação de territórios sonoros irrealis, delírios de forças inaudíveis. É

nesse paradoxo entre o que é possível e inimaginável que nossos ouvidos poderiam mobilizar uma atitude criadora que é também uma forma de inventar escuta. (OBICI, 2008, p.48)

A possibilidade de saturação da capacidade de ação do indivíduo, devido ao ruído de *Através*, parece não ocorrer, pois além da condição possível de uma viagem em um labirinto sônico proporcionado por qualquer paisagem sonora, na obra de Cildo Meireles são os pés que escolhem pisar, muitas vezes atraídos pela própria instabilidade da caminhada e por seus ruídos. Substitui-se o aconchego da canção pelo ruído envolvente e provocador que guia os passos dos indivíduos por entre quadrados concêntricos que conduzem à chama transparente. Ao contrário do que Schafer poderia supor, os ruídos de *Através* parecem possuir potencial criativo por aquilo que se mobiliza não somente pelo ouvido, mas a essa altura, pelo corpo que, como um todo, sente, vive, vibra e experimenta.

Pelo âmbito da percepção, podemos observar o quanto a sonoridade da obra a constitui. A percepção da obra se altera com a produção de territórios sonoros cuja intensidade será distinta de acordo com a quantidade de passantes na obra. Neste contexto, se “os sons tornam perceptíveis as distâncias, contudo, e portanto permitem uma experiência espacial que se desprende do visual e se configura temporalmente” (RIVERA, 2012, p. 24), a obra de Cildo Meireles contém em si condições de visualidades que além de se desprender, se determinam a partir da maior ou da menor participação simultânea de indivíduos.

Os movimentos que se estabelecem no perímetro de *Através* convidam à pluralidade de possibilidades e de escolhas, nos remetendo à reflexão de Umberto Eco sobre a obra do escultor Alexander Calder como evidência de que “agora a própria forma se move sob nossos olhos e a obra torna-se ‘obra em movimento’. Seu movimento compõe-se com o do espectador. [...] O campo das escolhas não é mais sugerido, é real, e a obra é um campo de possibilidades.” (ECO, 1986, p. 152-153) Abre-se, então, um espaço de descontinuidade, o que, segundo Umberto Eco, trata-se de uma oferta-tarefa constante de toda obra aberta e que parece constituir parte preponderante da experiência de *Através* – sua transparência.

Neste sentido, a obra de Cildo Meireles lida com questões de escolhas e tomadas de decisões que dizem respeito não somente ao tempo pretérito no qual o artista concebeu sua obra, mas sobretudo ao momento presente que se inicia quando se entra

na sala onde a obra está abrigada. O primeiro passo por sobre os cacos de vidro do labirinto transparente é precedido de uma decisão e seguido por tantas outras como a própria “decisão de seguir a experiência daquilo que existe, no sentido originário, fundamental ou inaugural, [e que] nada supõe além de um encontro entre ‘nós’ e ‘aquilo que existe’ – tomadas estas palavras como simples índices de um sentido a precisar.” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 156)

Outras escolhas e decisões se seguem. O simples deparar com a grande esfera no centro do labirinto é suficiente para frear o ritmo com o qual se percorria a obra, ante indagações sem respostas precisas como decidir o que fazer após a chegada ao centro e como conduzir as reflexões sobre a experiência e sobre si próprio após a caminhada. Trata-se de questões que parecem emanar da sucessão de imagens que se desdobram dos materiais que constituem o trabalho, principalmente pelas imagens sonoras que, ao invés de fornecerem formas a serem contempladas ou associações a serem feitas, proporcionam a sensação, a experiência do som. Não o som das músicas que tocam nas rádios ou das peças executadas pelas orquestras. Tampouco se trata de um som que seja associado a este ou àquele objeto, mas um som que advém de ruídos transparentes que nada mais fazem do que desenhar sua existência, um som que existe enquanto experiência, um som que é.

Depois do encontro com a grande chama transparente, cabe, então, uma nova escolha – como continuar, por onde continuar, ou simplesmente como encerrar a experiência, sabendo de antemão que o encerrar não é algo simples, uma vez que nos encontramos no centro da instalação. Se *Através* nos permite os movimentos de ritornelo, também nos impele ao galope. O ritornelo e o galope não são exclusividades das canções, pois os ruídos transparentes de *Através* convocam seu galope por meio de seus ritornelos. Os sons do labirinto transparente desenham, no etéreo do ar, um futuro que reserva aos seus transeuntes não a prisão como o fez Dédalo, aprisionando o Minotauro no labirinto que arquitetou. Em *Através*, o fio de Ariadne talvez não seja tão necessário – a saída do labirinto está logo ali e não precisa ser, necessariamente, pelo caminho de chegada.

A experiência de *Através* será distinta de acordo com a formação de seu(s) território(s) sonoro(s) em uma situação esvaziada ou, por contraste, uma situação povoada de corpos repletos de curiosidade que podem preencher os espaços de descontinuidade de uma obra. Por conseguinte, a experiência da obra parece se dar de

forma singular também no que tange cada indivíduo, cada corpo que se dispôs a circular pelo labirinto.

O potencial de transparência da obra se constitui não somente por seus materiais, tendo alguma cor, alguma opacidade ou não, e também não parece ser exclusividade dos processos de descontinuidade que desenham os caminhos do labirinto. Tampouco podemos considerar que a transparência que os corpos que perpassam a obra parecem assumir seja o ponto central de *Através*. Antes, parece haver uma sobreposição de cada uma dessas camadas de transparência que se intensificam pelos pigmentos dos ruídos transparentes que, invariavelmente, se conformam na experiência da obra e parecem ser elemento de coesão de *Através*.

Os ruídos da obra corroboram a experiência de *Através*. A reviravolta que se dá não necessariamente se restringe aos cacos de vidro, mas pode perpassar toda a experiência do labirinto. A transparência discutida não é sinônimo de invisibilidade. Ao contrário, pela transparência buscamos observar a existência de imagens sonoras que podem se dar mesmo no plano da imaginação e da ilusão. É na transparência que a obra se adensa, de forma que possamos compreendê-la enquanto cor. O caráter de transparência da obra não configura um processo de apagamento da experiência. Se “um som dura tanto tempo quanto nos lembramos dele” (SCHAFER, 2011a, p.170), de forma análoga, estar através talvez possa durar tanto tempo quanto se possa recordar a sensação de estar em *Através*.

3.3 – A experiência com arte e com *Através*

No tocante à questão do tempo e da duração da experiência com a obra, a memória entra em cena, referenciada como elemento fundamental por Cildo Meireles. Assim, se ora a memória é capaz de sequestrar o artista, lançando-o em um mar de criação no qual, invariavelmente, suas memórias deflagram o ato de criação, também o espectador parece sujeito ao sequestro pela memória, porém em outra direção, um sequestro que conta com a cumplicidade da obra, fechando um elo de sentido, tirando o

espectador de uma zona de conforto e fazendo com que a obra reverbere em sua própria existência. Questão observada por Merleau-Ponty, para quem,

Antes de qualquer contribuição da memória, aquilo que é visto deve presentemente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores. Assim, o apelo às recordações pressupõe aquilo que ele deveria explicar: a colocação em forma dos dados, a imposição de um sentido ao caos sensível. (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 44)

Neste sentido, o tempo surge como questão não de ordem da cronologia, mas da ordem da possibilidade de a obra ressoar interminavelmente a partir de um momento presente e contundente de experiência, tornando possível uma mistura de tempos a partir de um presente que projeta um futuro com base em uma memória construída pelo passado, seja do espectador, seja do próprio artista. Uma caminhada na fita de *Moebius*, uma caminhada em *Através*, cujo caminho praticado não será mais o mesmo assim como não será mais o próprio passante que passa a ter a experiência do presente alargada para múltiplos tempos. A experiência, a vivência da obra tal qual uma fita de *Moebius* também era uma proposta do neoconcretismo como *Caminhando* (1964) de Lygia Clark, que buscava seduzir o outro, o espectador a não ser mais tão somente espectador, mas a participar e a interagir com a obra.

Talvez possamos, ainda, indagar a respeito do quanto da fenomenologia e das influências do neoconcretismo persiste em *Através*. O convite a um transitar e a um se relacionar que engloba todo o corpo são características da obra que, em alguma medida, parecem denotar questões propostas pela fenomenologia de Merleau-Ponty. Uma das questões mais importantes da fenomenologia de Merleau-Ponty para o neoconcretismo foi a deflagração, através da sedução, da participação do espectador no processo da obra e em sua relação com o espaço, em uma configuração na qual fosse possível deixar-se envolver pela obra e passar a atuar dentro dela e não mais a partir de seu exterior, compreendendo o espaço da obra “a partir do interior [e] imerso nele. Afinal de contas, o mundo está em volta de mim, não na minha frente.” (MERLEAU-PONTY apud BISHOP, 2014, p. 50, tradução nossa³⁷) Nestes termos, haveria uma relação única entre as coisas e o corpo do indivíduo que tanto poderia permanecer no âmbito da aparência quanto propiciar o contato com a coisa, lançando o indivíduo em pleno mundo

³⁷ No original: “I live it from the inside; I am immersed in it. After all, the world is all around me, not in front of me.”

(MERLEAU-PONTY, 1971, p. 20), em uma perspectiva que conferiria ao espectador a tarefa de completar a obra.

Neste sentido, parece razoável trazermos a questão levantada por Hal Foster a respeito da fenomenologia em sua relação com o minimalismo, e estendida por Anna Dezeuze ao neoconcretismo, no que diz respeito a uma não-observação do espectador como um ser único e específico. Nestes termos, estaríamos diante de um espectador genérico, valendo-nos da expressão empregada por Hal Foster. Assim, a partir das aproximações da obra de Cildo Meireles com a fenomenologia proposta por Merleau-Ponty, com aspectos tanto recorrentes do minimalismo quanto do neoconcretismo, tendo em foco *Através*, podemos indagar em que medida o espectador, esse outro que nos visita, que visita e experimenta a obra-instalação, o indivíduo que com ela irá se confrontar havia sido, ou deveria ter sido, considerado.

Outra indagação que parece razoável diz respeito a se tentar compreender em que medida o espectador de fato completaria a obra e em que medida haveria uma possibilidade real de participação, considerando que os movimentos e as ações do espectador-passante não parecem divergir muito de um para outro. Conforme pudemos observar em nossa pesquisa de campo³⁸, a caminhada começa marcada por uma forte sensação de estranhamento provocado pela experiência de caminhar sobre cacos de vidro, sensação acentuada em seu temor pelo som por esses primeiros passos hesitantes, encorajada, no entanto, pelo aviso-estímulo dos guardas de sala de que é possível (permitido) caminhar e “entrar na obra”. Em seguida, a possibilidade de se deparar com a surpresa dos peixes transparentes no aquário, em movimentos circulares dos visitantes que, se podem divergir em sentido e em direção, por outro lado, não costumam avançar céleres de forma a garantir uma aproximação da *grande esfera*, evitando-se o maior número de barreiras. Uma observação atenta do piso da obra permite constatar que tanto o maior perímetro da obra, aquele em que a caminhada quase expulsa o espectador de suas bordas, quanto o menor, aquele ao redor da grande esfera, possuem acúmulos de cacos de vidro em comparação com os outros perímetros pelos quais se caminhou, evidenciando que poucos passos se atreveram a caminhar nestes dédalos.

Também o tamanho dos cacos de vidro parece relatar onde os passos se acumulam e onde se rarefazem, guardados os maiores cacos de vidro tanto ao redor da

³⁸ Em agosto de 2015, pudemos realizar pesquisa de campo em Inhotim, permanecendo na sala na qual *Através* está instalada durante o tempo de visitação do instituto por dois dias, sexta-feira e sábado.



Fig. 26 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

grande esfera quanto no maior perímetro do piso de *Através* (Fig. 26) em oposição aos cacos mais esvaçados ou mesmo ao acúmulo de farelo de vidro nos demais perímetros da obra. A este respeito, podemos resgatar o relato de uma guarda de sala a respeito de *Através*: “o curioso é que eu estava comentando [...] é que eles não chegam até a bola, eles não reparam muito a bola. Eles andam só ao redor, o peixe chama muito a atenção, mas eles não chegam muito no centro.” O testemunho da guarda de sala parece sugerir que a não ultrapassagem dos últimos obstáculos em direção à esfera teria relação com uma espécie de desatenção ou de desinteresse no centro da obra-instalação. No entanto, um guia que conduzia um grupo de idosos propôs um diálogo a respeito da obra e, após ouvir o grupo, teceu suas considerações sob uma perspectiva que, em alguma medida, divergia da fala da guarda de sala:

Muitas pessoas, por exemplo, não ultrapassam aquela linha vermelha. Se eu observar um grupo chegar, eles não vão ultrapassar, não tem nada falando “não entre aqui”, mas aquela barreira vermelha, a cor vermelha para o ser humano, já tá tão habituado a não poder avançar aquilo, que não chega a passar do entorno.³⁹

A fala do guia parece revelar as regras de um jogo que, mesmo que não sejam ditas, muitas vezes parecem naturalizadas pelos visitantes, principalmente quando há na obra elementos como a corda vermelha explicitada pelo guia que, comumente, é vista em instituições culturais para delimitar um espaço restrito e de exclusão. Quase como uma espécie de código de situações cotidianas e que, em *Através* (Fig. 27), no entanto, não precisaria ser seguido, posto não ser um aviso, mas, ao contrário, um dos elementos da própria obra a provocar reflexão neste sentido. Enquanto a guarda da sala compreendia que o espectador não se detinha ou não se atentava à esfera, o guia, ao contrário, compreendia o não atravessamento da última camada de obstáculos como consequência de uma leitura literal, feita pelo público, de símbolos de não-ultrapassagem.

Neste ponto, vale ressaltar que as barreiras de carga semântica mais agressiva encontram-se, justamente, ao redor da esfera de celofane – as cercas de arame farpado – acompanhadas pelos obstáculos comumente observados em espaços culturais, tais como organizadores de fila com corda vermelha e grades de isolamento.

³⁹ Manifestação de um guia do Instituto Inhotim, não identificado, em conversa com grupo de visitantes sob sua responsabilidade. O encontro foi testemunhado e as informações coletadas pela autora em sua pesquisa de campo no dia 22 de agosto de 2015, para o que contou com a concordância de todos os membros do grupo. Aproveitamos para registrar nossos agradecimentos aos membros do grupo.



Fig. 27 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

Neste último perímetro, as paredes do labirinto parecem assumir sua condição de barreira de forma mais contundente. Diante de certa regularidade de comportamento do espectador no espaço da obra, podemos nos questionar quais seriam as reais possibilidades para que o espectador completasse a obra com suas próprias questões e o quanto esses movimentos, esse caminhar, não estariam condicionados pela própria obra diante de suas regras e também das regras que são próprias e naturalizadas pelos espaços expositivos.

Em 2008, Frederico Morais, ao entrevistar Cildo Meireles, discorria sobre as reflexões contidas no livro do filósofo John Dewey *A Arte como Experiência*, a respeito de a compreensão de uma obra de arte não se dar necessariamente no exato momento de sua contemplação, já que, muitas vezes, a compreensão, o momento esclarecedor acerca de uma obra pode se dar quando, já distante da galeria, o espectador é tomado de assalto pela constatação de que a obra do artista se relaciona com alguma experiência em sua própria vida, fechando, assim, um círculo⁴⁰. A este propósito, Cildo Meireles respondeu:

Este é o significado da arte. Ela se transmite com o mesmo relâmpago que, no artista, deu origem à obra. É o que chamo de sequestro relâmpago. O espectador repete a experiência do artista. Experiência que ele levou, talvez, muito tempo para transformar em arte. Enfim, a arte é mesmo algo inefável. (MEIRELES, 2009a, p. 229)

Na direção proposta por Cildo Meireles, talvez possamos refletir sobre algo que, de repente, é capaz de tomar o outro de seu lugar, sem explicações, sem mais nem porque, somente a partir de um elo que se fecha e, assim, torna-se capaz de conferir sentido às experiências ou, quem sabe, de fazer com que o espectador sinta a mesma emoção do jogador ou do artista em seu ato de criação. Se como propõe Cildo Meireles o espectador pode ser sequestrado, repetindo a experiência do artista, este, por outro lado, talvez tenha momentos frequentes de sequestro de si ao criar sua obra de arte. No que diz respeito ao espectador, observamos que, de acordo com John Dewey,

para perceber, um espectador precisa *criar* sua própria experiência. E sua criação tem de incluir conexões comparáveis àquelas que o produtor original sentiu. Não são as mesmas, em qualquer sentido literal. Não obstante, com o espectador, assim como com o artista, tem de haver uma ordenação dos elementos do todo que é, quanto à forma,

⁴⁰ Neste ponto, gostaríamos de registrar nossa homenagem ao artista, professor e amigo José Luiz Kinceler que, com frequência, falava sobre o fechamento de círculos e que, fechando o seu neste mundo, foi capaz de sequestrar e de reunir muitas pessoas a partir da arte.

ainda que não quanto aos pormenores, a mesma do processo de organização que o criador da obra experimentou conscientemente. Sem um ato de recriação, o objeto não será percebido como obra de arte. O artista selecionou, simplificou, clarificou, abreviou e condensou de acordo com seu desejo. O espectador tem de percorrer tais operações de acordo com seu ponto de vista próprio e seu próprio interesse. (DEWEY, 1980, p. 103, grifo do autor)

Após o artista criar sua obra e destiná-la ao encontro com o outro, o espectador, cabe a vivência de uma experiência com a obra, percorrendo-a através de uma trilha traçada pelo artista que permite, em alguma medida, ter noção de questões que o perpassaram em seu ato de criação. Ao mesmo tempo em que o espectador vive a herança de uma experiência, de um-quase-legado deixado pelo artista, é através de sua perspectiva própria e única, é através de sua forma particular de perceber o mundo, forjada a partir de suas experiências de vida, que o espectador ganhará o poder de, por um átimo de segundo, aquele outro no qual a experiência se dá plenamente, de viver a experiência projetada pelo artista. Não se trata, porém, de tomar ou de ocupar a vida de outro, mas antes de poder viver, a partir de seu próprio mundo, de sua própria perspectiva, um mundo projetado e construído pela perspectiva do artista, como se no instante da experiência, as perspectivas do artista e do espectador se sobrepusessem, se entrelaçassem, compondo algo único. Não por uma escolha que se tome conscientemente, mas quase como algo que toma de assalto a experiência do espectador, arremessando-o em um mundo outro no sentido de construir seu próprio mundo de relações com a obra de arte. Neste contexto, a dimensão do sequestro nos lança outras questões que dizem respeito a experiências em espaços e a indivíduos que compõem este sequestro da arte, tendo em conta não tanto os espaços institucionalmente associados às relações com a arte, mas, principalmente, considerando espaços de experiência em um sentido mais amplo.

Através possui caminhos que se multiplicam e, neles, trilhas se abrem pelo labirinto, marcando o chão, contando uma história do que aconteceu e do que acontece naquele espaço, por mais que sejam histórias sem identidades, uma vez que as trilhas se abrem, mas as pegadas não se fixam no piso movediço. Uma história talvez mais preocupada com o próprio ato de caminhar do que com o lugar de chegada, a nos recordar Odisseu em seu regresso à sua esposa e à sua terra, bem como a intrigante jornada no espaço de Stanley Kubrick em *2001: A Space Odyssey* (1968). O labirinto de Cildo Meireles, assim como *O Jardim de Veredas que se bifurcam* de Borges, parece se

bifurcar ao guardar a simplicidade de uma questão que se apresenta em tom de mistério, ocupando posição central na obra. Os relatos dos visitantes que tivemos a oportunidade de coletar parecem evitar tocar nesta questão em comparação com outros aspectos que os visitantes preferiram comentar, como as barreiras do cotidiano, o aquário, o som e o caminhar sobre o vidro.

Alguns visitantes, no entanto, demonstraram que a resposta que encontravam para a indagação proposta pela grande esfera, fosse em suas próprias reflexões, fosse no texto de parede ou com os guias e guardas de sala, parecia não convencer – a de representação de um objetivo que se atinge. Ao mesmo tempo em que a obra instiga o visitante a adentrá-la e a percorrê-la, por outro lado, o seu centro guarda uma questão que era possível de se avistar de longe e que, no entanto, a proximidade que se ganha com o caminhar no labirinto não a resolve nem, tampouco, parece sugerir alguma pista. Mesmo assim, alguns visitantes que estabeleciam um diálogo com a pesquisadora⁴¹, após ter-nos dado suas impressões sobre a obra, buscavam uma retribuição, questionando-nos a respeito do significado da grande esfera, como no caso de uma dupla de visitantes que, após uma conversa alongada sobre a obra, disparou:

[Visitante A] – Agora o que é aquela bola?

[Visitante B] – É parte do quê? Do cérebro, sei lá? É o centro da sua vida, talvez?

A impossibilidade ou a grande dificuldade de se atribuir significado ao elemento de posição central da obra parece incomodar aqueles que visitam a obra-instalação, que parecem ter alguma dificuldade em admitir certo mistério ou certa indefinição. A estabilidade e corpulência da esfera parecem perturbar posto que, um elemento daquele porte, cercado por tantos obstáculos não estaria naquela posição, naquele local, por simples acaso. Assim, outra dupla de visitantes nos indagou:

[Visitante C] – E qual a intenção do artista?

[Visitante D] – O plástico no meio...?

Os visitantes demonstravam certa perplexidade com a questão – alguma intenção e alguma explicação deveria haver. No entanto, os processos de metáforas não parecem

⁴¹ Durante a pesquisa de campo realizada no Instituto Inhotim, em agosto de 2015, gravamos áudio de relatos e impressões de guias, guardas de salas e espectadores a respeito de *Através* durante a tarde de uma sexta-feira e a manhã e a tarde de um sábado. Por uma questão de respeito aos colaboradores que aceitaram gravar o áudio, suas participações não são identificadas no corpo desta dissertação. Aproveitamos, no entanto, para registrar aqui nossos agradecimentos.

se aplicar à esfera da mesma forma que parece possível com o restante da obra, de forma que, as muitas suposições parecem não ser o suficiente para desvendar as interrogações que a grande esfera provoca e que o artista afirma ter sido o centro e a origem da obra. A esfera instiga tal qual um grande monolito capaz de atrair, não se sabe bem por que motivo, os passos e a curiosidade daqueles que decidem a caminhada neste espaço. Proposta à qual Stanley Kubrick submeteu os personagens de sua obra *2001: A Space Odyssey* (1968)⁴² e os espectadores que, quase cinquenta anos depois, continuam sem a resposta para a indagação proposta pelo grande monolito. Por outro lado, talvez o questionamento a respeito de uma definição da esfera possa ser multiplicado em outras direções, uma na qual seja possível perscrutar não aquilo que seja, mas quem poderia estar naquele ponto central, tal qual propôs um dos visitantes:

[Visitante E] – Eu gosto desse conceito, indústria, é...
desenvolvimento, é... um choque. Lá no meio quem é?
Lá no meio quem está?

[Pesquisadora] – Quem?

[Visitante E] – O cidadão. O indivíduo com seus limites.
Desenvolvimento.

Assim, a perspectiva da pergunta muda para uma na qual, ao invés de o espectador buscar resolver um embate a partir de uma oposição frontal, talvez seja possível buscar se integrar ao núcleo da obra – a grande esfera – e assim, ao contrário de a pergunta ser norteadá por um desejo de definição de um objeto, passa a ser proposta pelo desejo de conhecimento do indivíduo de si mesmo e de suas próprias barreiras, como quem, por experiência de vida ou por intuição, percebe que “em uma obra de arte, diferentes atos, episódios, acontecimentos mesclam-se e fundem-se numa unidade e, não obstante, não desaparecem nem perdem o seu próprio caráter quando isto sucede” (DEWEY, 1980, p. 90) Antes, parece ser a partir da sobreposição de diversos aspectos, diversas questões e experiências que o artista compõe a obra que, igualmente, se relacionará na experiência do espectador, compreendendo, neste ponto, que “toda experiência é o resultado de uma interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que essa criatura vive.” (DEWEY, 2005, p. 45, tradução nossa⁴³) Compõem a experiência, tanto as particularidades e experiências de vida do artista quanto as do

⁴² A respeito desta reflexão, agradecemos à orientação do Professor Doutor Luiz Sérgio de Oliveira.

⁴³ No original: “[...] every experience is the result of interaction between a live creature and some aspect of the world in which he lives.”

espectador, perspectivas distintas, modos próprios de observar o mundo se afirmam neste embate que chamamos de experiência com a arte. Ao se dar, a experiência instaura um mundo, estabelece um espaço de existência e de relação com o outro que, ao determinar regiões,

diferencia o perto e o longe, limitando mas ao mesmo tempo abrindo a possibilidade de encontro entre diferentes. Criar espaço possibilita um encontro tenso, uma certa confrontação [...] O homem espaça, e ao fazê-lo, ele recria espaços em si mesmo, dividindo-se, abrindo em si a brecha, a perda de que falava Freud no seu texto sobre a transitoriedade, ao lado e contra o outro. (RIVERA, 2013, p. 351, grifo da autora)

Ao mesmo tempo em que *Através* cria um espaço crítico de reflexão e de relação com a arte dentro do espaço institucional, no qual põe em evidência as barreiras às quais somos expostos e que, no entanto, nosso cotidiano vulgariza, camuflando-as muitas vezes nas rotinas de nosso trânsito e de nossos fluxos, este mesmo espaço pode nos lançar em uma experiência de nós mesmos, uma vez que são espaços interiores, espaços que se abrem e se fundam dentro de si, permitindo que a experiência se dê. A experiência instaura um espaço capaz de refletir, de forma análoga a um espelho, o nosso interior, com múltiplas possibilidades de caminhos que atordoam, mesmo que a visão do todo seja, como na expressão da língua inglesa, *crystal clear* (claro como cristal), posto que, esta mesma limpidez talvez imponha outra expressão *keep clear* – mantenha-se afastado. A observação e a reflexão de si a partir da obra de Cildo Meireles se dá em relação ao espaço. Não se trata de um espaço físico, delimitado por parâmetros arquitetônicos, tampouco se trata do espaço estritamente delimitado por instituições de arte. Antes, *Através*, ao tratar com alguma indiferença o espaço que a circunda, como quem possui uma autonomia e uma consistência de tal ordem que lança o questionamento da esfinge – “decifra-me ou te devoro” – para o próprio espaço expositivo que, atrevendo-se à respondê-la, buscando encerrá-la em si, tal como Édipo, sucumbe às suas próprias verdades, posto que

as instalações de Cildo constroem seu próprio espaço, que transcende qualquer espaço de exposição em que sejam exibidas. A arquitetura do museu ou da galeria torna-se irrelevante quando confrontada com a autonomia espacial que cada uma de suas obras demanda. [...] Elas simplesmente fazem com que museu, galeria ou centro de artes "desapareçam", como se devorados pela natureza autônoma da

experiência específica que oferecem aos visitantes. (FERNANDES, 2014, p. 14, tradução nossa⁴⁴)

Trata-se, então, de uma experiência na qual o espectador submerge em um mundo que mescla o erigido pelo artista e o percebido por si próprio, por seus anseios e desejos. Por mais que se esteja em grupo, a experiência em *Através* parece, em várias medidas, isolar o indivíduo, confrontando-o com suas próprias questões. Por mais que a obra projete percepções diferentes de si a partir da quantidade de pessoas em seu interior, a relação do espectador com a obra parece se dar no plano do individual – são suas questões, suas percepções, suas dúvidas, seus anseios e medos que emergem para si nesta relação: “o *Através* é legal porque é uma experiência na qual você passa sozinho aqueles 15 metros andando. Essa experiência individual do absurdo, do homem só, na história, no universo, me interessa muito. É sempre a questão do ser, em última análise, do ser sozinho.” (MEIRELES, 2006, p. 72-74) Como se, a todo instante, Cildo Meireles fosse assombrado pela imagem não dos homens que pisaram na lua, mas daquele que, dos três astronautas, teve a experiência mais solitária, o astronauta Michael Collins, ficando em órbita, viabilizando os passos de seus companheiros ao subtrair de suas próprias pernas, anseios e devaneios, a experiência de sentir a emoção de pisar na lua, seja esta história real ou uma produção cinematográfica de Stanley Kubrick. (MEIRELES, 2009i, p. 171-172) Antes de isolar o indivíduo em um aquário, em uma bolha ou redoma que seja, a solidão em *Através* parece se intensificar à medida que a obra é habitada por outras pessoas, como se, em meio à multidão, fosse possível encontrar a privacidade do ser sozinho e sentir a solidão na transparência existente quando cercado por muitos, o que não parece possível quando se está rodeado por poucos.

Assim, a percepção de um indivíduo como aquele que se fundiu à esfera transparente e que, ao invés de almejar alcançá-la é reposicionado como o próprio centro de tantas barreiras, de tantos caminhos e opções que nos permite a recordação da utopia descrita por Michel de Foucault, “um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a

⁴⁴ No original: “Cildo’s installations construct their own space, which transcends any exhibition space in which they are displayed. The architecture of the museum or gallery becomes irrelevant when confronted with the spatial autonomy that each one of his work demands. [...] They simply make the museum, gallery or arts centre ‘disappear’, as if devoured by the autonomous nature of the specific experience they offer the visitors.”

mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho.” (FOUCAULT, 2001, p. 415)

Através parece propor uma dimensão reflexiva não apenas na dimensão das subjetividades do sujeito ou em questões políticas amplas, mas em uma dimensão capaz de unir tanto a dimensão do indivíduo quanto a dimensão política na qual esteja imbuída, como propôs Tania Rivera sobre *Cruzeiro do Sul*

Há uma dimensão em que a obra de arte coincide com a fantasia – que seria, como já vimos, a obra de arte para uso interno do sujeito. Mas isso não basta para falar do campo da arte, pois esta se define justamente por seu “uso externo”, ou seja, sua potência de chegar ao outro. É essa a fundamental lição da sublimação, o ponto em que ela não coincide com a fantasia e indica a possibilidade de uma operação sobre a fantasia. (RIVERA, 2013, p. 164)

De acordo com Rivera, “em seu projeto inicial para Inhotim, *Através* deveria – ser instalado ao ar livre – talvez para contaminar todo o mundo, o espaço circundante, em uma mesma lógica crítica. Já que, como afirma Cildo, ‘não há saída para fora da lógica do objeto de arte.’” (RIVERA, 2013, p. 350) Se por um lado podemos observar, a partir de Rivera, que se *Através* estivesse ao ar livre poderia contagiar o ambiente, por outro lado, a obra-instalação seria contaminada pelo mesmo ambiente, o que conferiria à obra uma espécie de habilidade camaleônica que integraria suas paredes ao verde da paisagem de Inhotim e os ruídos dos cacos de vidro pisados e repisados aos ruídos da natureza forjada pelos paisagistas. Talvez assim, as barreiras se tornassem ainda mais invisíveis e sua repetição fosse capaz de assumir um caráter mais suave, posto a mistura entre a arte e a vida que se descortina ao ar livre em Inhotim. No interior da sala, no entanto, com iluminação própria e sem as interferências do cotidiano botânico através das camadas de transparência, as barreiras, o som e a obra como um todo adquirem um descolamento e uma contundência específicos. Não há escapatória para o confronto com as camadas de *Através* no interior da sala.

Se para o labirinto arquitetado por Dédalo, Ícaro vislumbrou uma saída a partir de asas que forjou com penas de pássaros e cera, em *Através*, no entanto, não há a possibilidade de fuga pelos céus, posto que o voo não encontraria o firmamento, mas, ao contrário, um teto em cuja rigidez e solidez algumas das paredes transparentes encontram seu ponto de sustentação. Por outro lado, a saída está logo ali, visível de

qualquer ponto da obra. Para sair, basta que, através das camadas de *Através*, se parta em busca do mundo por veredas que se bifurcam.

A caminhada no labirinto precisa chegar ao fim. Se “caminhar é ter falta de lugar [e é] o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (CERTEAU, 1994, p. 183), é necessário caminhar por outras paragens e procurar “outros próprios” que não necessariamente aquele que se encontrou (ou se desencontrou) em *Através* (Fig. 28). A obra descontínua sugere também um portal que nos lança de volta no verde da paisagem de Inhotim, onde a transparência possui múltiplas possibilidades de escolha que se avolumam perante a infinidade de potências transparentes de imagens visuais, de imagens sonoras, de ruídos e de “outros” possíveis que se camuflam e se constroem nos processos de contaminação próprios da vida.



Fig. 28 - Cildo Meireles
Através, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através parece insistir em revelar que arte é um verbo à espera de ser declinado e que clama pelo artista e pelo outro, aquele a quem a obra se destina, o espectador. Neste ponto, a percepção de Cildo Meireles de que o momento mais prazeroso de seu processo de criação é o instante da emergência da ideia que, como um relâmpago, cruza a mente do artista, indo ao encontro das considerações de Luiz Sérgio de Oliveira e de Martin Heidegger que veem na imaterialidade do processo de criação o acontecimento da arte, nos permitiram observar que mesmo os aspectos materiais de *Através* estão impregnados por certa imaterialidade, que é realçada por uma transparência que se destaca na obra e que contamina aqueles que com a obra se relacionam.

A transparência que *Através* carrega sugere aspectos pessoais do artista, sua forma de perceber o mundo, suas experiências de vida que, em muitas medidas, foram forjadas pelas artes, pelas questões da arte em sua dimensão política e histórica. Neste ponto, a experiência de vida de Cildo Meireles, os fluxos percorridos dentro e fora do Brasil, sua busca e sua ânsia por conhecer e investigar o mundo a partir de uma relação com o outro, estão presentes em *Através*, uma obra capaz de deflagrar questões que vão da mais severa crítica a respeito dos sistemas de vigilância, de controle e de aprisionamento de uma sociedade atormentada à experiência individual que se dá tanto no meio de muitos como entre poucos.

As entrevistas concedidas pelo artista, cujos trechos foram destacados nesta pesquisa, parecem revelar, dentre muitas questões, que o artista, como qualquer mortal, é suscetível a medos, é capaz de se deslumbrar, tem certezas que se liquefazem, é capaz de tomar direções e decisões que, aparentemente irreconciliáveis, revelam a coerência do contraditório. A obra de Cildo Meireles se revela não a partir de um ponto único, influenciado por determinado aspecto, seguindo uma trilha reta, mas a partir de

múltiplas questões e influências – minimalismo, conceitualismo, neoconcretismo – que incidem em uma mesma obra em um movimento improvável que se realiza em uma lógica que despreza a diacronia e que parte em direção a um certo barroquismo, possível a um artista brasileiro internacional que conheceu de perto muitos aspectos do Brasil e do mundo.

Através se apresenta como um labirinto não apenas em sua dimensão estrutural, mas principalmente naquilo que reflete o ato de criação do artista. A decisão de criar a partir da antítese entre rigidez e maleabilidade se deu como decorrência de um estado de atenção àquilo que o mundo oferece, mesmo que, aparentemente e simbolicamente, um certo jogar fora, jogar na cesta de lixo, estivesse presente na origem de *Através*. Cildo Meireles torna patente o quanto o ser artista é um ser integral, necessariamente atento ao mundo, sequestrado pela arte a todo instante e em todos os instantes, como o jogador de Dostoiévski que atende, incessantemente, aos impulsos e às demandas do vício que norteia sua vida.

A imaterialidade do ato de criação reverbera em *Através*, uma obra que brinca com a transparência de seus materiais, que provoca a luz e que desestabiliza nossa percepção da cor, aprisionando-a no domínio de seu próprio vir-a-ser. Uma transparência que insiste em se afirmar enquanto cor e que, embora seja capaz de criar pontos cegos, se adensa em sua grande esfera, núcleo central da obra. Uma transparência geradora de ruídos, de possibilidades sonoras que constroem e reconstroem territórios e nos lançam em um mar de possibilidades, capazes de criar ilusões, (con)fundindo dimensões sonoras e visuais.

Através coloca o movimento e o caminhar em questão ao permitir que se adentre a obra, que se percorra aquele labirinto banhado por uma luz que o atravessa, diante dos ruídos dos cacos de vidro e das fissuras que constituem a obra. *Através* vibra, pulsa e insiste em ser percorrida ao mesmo tempo em que percorre aqueles que nela se atrevem, provocando a própria noção de instalação ao propiciar um trânsito tanto ao seu redor quanto por seu através.

Através não diz respeito àqueles que atendem a um convite, mas aos que são sequestrados, desestabilizados, lançados em um mar de questionamentos e de incertezas. Um mar cuja transparência toca a transparência do próprio céu, convidando a uma jornada cuja bússola se orienta pelos gestos, pela atitude e pelo verbo que interessam não somente ao artista, mas àqueles que se relacionam em uma dimensão de entrega com a arte.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. Within the Organic Line and After. In: ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (orgs.). *Art After Conceptual Art*. Londres e Vienna: Massachusetts Institute of Technology e Generali Foundation, 2006, p. 87-99.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. *Gávea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, 1988, p. 39-57. Disponível em: Documents of 20th-century Latin American and Latino Art (ICAA): um arquivo digital e projeto de publicações do Museu de Belas Artes de Houston. Acesso em 12 abr. 2016.

BISHOP, Claire. *Installation Art: a Critical History*. Londres: Tate Publishing, 2014.

BOMPIUS, Catherine. O artista como ficção. In: *O Castelo / Le Château* (catálogo da exposição realizada na Galeria Luisa Strina). São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2012, p. zaD-bez.

BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. In: *Ficciones*. Nova York: Vintage Espanhol, 2012.

BRETT, Guy; TODOLÍ, Vicente. Cildo Meireles: On the Nature of Things. In: *Cildo Meireles*. (catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, Houston, Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario). Londres: Tate Publishing, 2013, p 10-17.

CAESAR, Rodolfo. O som como é: imagem; água e ar, seus suportes. In: *Pelas Vias da dívida: 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012.

CARROLL, Lewis. *Through the Looking-glass and what Alice found there*. Disponível em <https://birrell.org/andrew/alice/lGlass.pdf>. Acesso em 24 abril 2016.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. (Project Gutenberg). Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/11/11-pdf>. Acesso em 24 abril 2016.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Cildo Meireles: Algum desenho [1963-2005]*. (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: CCBB, 2005.

- CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: *A invenção do cotidiano: I. artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 169-191.
- COHEN, Ana Paula. Cildo Meireles. In: *Through: Inhotim*. (catálogo de exposição). Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2009, p. 82-103.
- COUTINHO, Wilson. Uma gotícula que não explica a relevância do artista. *O Globo*. Rio de Janeiro, 31 mar 1997, p. 10.
- DEWEY, John. *Dewey* (coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- DEWEY, John. *Art as Experience*. Nova York: Penguin Group, 2005.
- DEZEUZE, Anna. Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's Parangolés. *Art Journal* (College Art Association), Nova York, v. 63, n. 2, p. 58-71, 2004.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Um Jogador*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FERNANDES, João. Islands of Solitude: the Installations of Cildo Meireles. In: PIRELLI HANGAR BICOCCA. *Cildo Meireles: Installations*. (catálogo da exposição itinerante realizada na Pirelli Hangar Bicocca, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía e Museu de Arte Contemporânea de Serralves). Milão, Madri e Porto: Mousse Publishing, 2014, p. 13-31.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 9, p. 130-147, 2002.
- GROYS, Boris. Política de la instalación. In: *Volverse Público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015, p. 49-67.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy A. (org.) *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977a, p. 85-94.
- GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. In: AMARAL, Aracy A. (org.) *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977b, p. 80-84.
- HARRISON, Charles. Conceptual Art and the Suppression of the Beholder. In: *Essays on Art & Language*. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2001, p. 29-62.

- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: MOOSBURGER, Laura de Borba. *A origem da obra de arte de Martin Heidegger: tradução, comentários e notas*. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. 149p.) .
- HEIDEGGER, Martin. Observações sobre arte: escultura – espaço. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.5, p. 15-22, jul 2008.
- MORAIS, Frederico. A arte não pertence a ninguém. Entrevistadora: Marília Andrés Ribeiro. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336-351, jan.-jun. 2013.
- JAREMTCHUK, Dária. Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York. *VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, Brasília, v. 13, n. 1, p. 1-23, jan.-jun. 2014.
- HERKENHOFF, Paulo. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac Naify e Phaidon Press, 1999, p. 36-81.
- HERKENHOFF, Paulo. Cildo Meireles ou sobre o Esquecimento do Brasil. In: *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. (catálogo da exposição itinerante realizada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Museu de Arte Moderna da Bahia, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio – ECCO). Recife, Salvador, Brasília, 2001, p. 10-17.
- HYDE, Lewis. *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*. Nova York: Vintage Books, 2007.
- JUDD, Donald. Specific Objects. [1965] In: *Complete writings 1959-1975: Gallery reviews, book reviews, articles, letters to the editor, reports, statements, complaints*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005.
- LABELLE, Brandon. Acoustic Spatiality. *[sic]: Journal of Literature, Culture and Literary Translation, Zadar* (Croácia), v. 2, n. 2, 2012.
- LIPPARD, Lucy R. Escape Attempts. In: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 1997, p. vii-xxii.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Art Today*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1977.
- MEIRELES, Cildo. A União faz a força. E a força produz a união (entrevistador: Elias Farjado Fonseca). *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979, p. 41.
- MEIRELES, Cildo. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac Naify e Phaidon Press, 1999, p. 6-35.
- MEIRELES, Cildo. Through the Labyrinth (entrevistador: John Alan Farmer). *Art Journal* (College Art Association), Nova York, v. 59, n. 3, p. 34-43, 2000.

- MEIRELES, Cildo. Hans Michael Herzog em conversa com Cildo Meireles. Entrevistador: Hans-Michael Herzog. In: DAROS LATINAMERICA. *Seduções: Valeska Soares; Cildo Meireles e Ernesto Neto*. (catálogo de exposição) Zurique, Suíça; Ostfildern, Alemanha: Daros Latinamerica AG, 2006, p. 70-75.
- MEIRELES, Cildo. Insertions into Ideological Circuits, 1970-75. In: BRADLEY, Will; ESCHE, Charles (orgs.). *Art and Social Change: a Critical Reader*. Londres: Tate Publishing, 2007, p. 181-187.
- MEIRELES, Cildo. Linguagem material. Entrevistador: Frederico Moraes [2008]. In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a, p. 212-233.
- MEIRELES, Cildo. Lugares de divagação. Entrevistadora: Nuria Enguita [1995]. In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, p. 94-123.
- MEIRELES, Cildo. O Momento em que a ideia cruza o seu cérebro: depoimento. [2001]. In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009c, p. 178-181.
- MEIRELES, Cildo. Algum desenho. Entrevistador: Frederico Moraes [2005]. In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009d, p. 192-211.
- MEIRELES, Cildo. A arte nos caminhos da morte? Entrevistador: Hugo Auler [1976]. In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009e, p. 30-43.
- MEIRELES, Cildo. Memórias. Entrevistador: Felipe Scovino [2007]. In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009f, p. 234-291.
- MEIRELES, Cildo. Pano-de-roda. Entrevistadores: Glória Ferreira, Luís Andrade, Paulo Venancio Filho, Ronald Duarte e Ricardo Maurício [2000]. In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009g, p. 136-163.
- MEIRELES, Cildo. Malhas da Liberdade. Entrevistador: Len Berg [1997]. In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009h, p. 126-135.
- MEIRELES, Cildo. Da adversidade vivemos. Entrevistador: Hans-Ulrich Obrist. [2001] In: SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009i, p. 164-175.
- MEIRELES, Cildo. A través, 1983-1989. Relatos do artista. In: *Cildo Meireles*. (catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, Houston, Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario). Londres: Tate Publishing, 2013a.

- MEIRELES, Cildo. Carbono entrevista Cildo Meireles. Entrevistadores: Marina Fraga e Pedro Urano. *Revista Carbono: Natureza, Ciência e Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1-30, 2013b.
- FURLANETO, Audrey. Cildo Meireles Fora da zona de conforto. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 fev 2014, p. 4.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”. *Revista de Cultura, Vozes, Petrópolis*, v. 1, n. 64, p. 45-59, jan-fev 1970. (Disponível em: Documents of 20th Century Latin American and Latino Art: projeto de arquivo digital e de publicações do Museum of Fine Arts, Houston).
- MORAIS, Frederico. O Sermão da Montanha de Cildo Meireles. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979, p. 41.
- MORAIS, Frederico. Cildo Meireles constrói um castelo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 1983, p. 20.
- MORAIS, Frederico. A Sagração do Vermelho ou o Desvio para o Negro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 out. 1984, p. 6.
- NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da Multidão. *Lugar Comum: estudos de mídia, cultura e democracia*, Rio de Janeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro), n. 19-20, p. 15-26, 2004.
- OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (org.). *Poéticas da criação: mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 105-116.
- POTTS, Alex. Installation and Sculpture. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 24, n. 2, p. 7-23, 2001.
- POTTS, Alex. The Interrogation of Medium in Art of the 1960s. *Art History*, Oxford, n. 2, p. 282-304, 2004.
- RIVERA, Tania. O Sujeito é uma multidão: ensaio sobre os trabalhos sonoros de Cildo Meireles. In: *Pelas Vias da dúvida: 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012.
- RIVERA, Tania. *O Averso do Imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Casac Naify, 2013.

- SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 2011a.
- SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2011b.
- SIMÃO, Luciano Vinhosa. *Território: um evento que dá lugar à experiência estética* (coleção Mosaico). Niterói: Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, 2016 (no prelo).
- SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a.
- SCOVINO, Felipe. Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. In: *Anais do 18º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Salvador, BA. Salvador: ANPAP, 2009b, p. 1847-1861.
- STORR, Robert. Simple Gifts. In: *Robert Ryman*. (catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Gallery e no Museum of Modern Art, Nova York). Londres e Nova York: Tate; MoMA; Harry N. Abrams, 1993, p. 9-45.
- VOLZ, Jochen. Unfolding an Institution, Discovering Inhotim. In: *Through: Inhotim*. (catálogo de exposição). Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2009, p. 14-21.

OUTRAS REFERÊNCIAS CONSULTADAS

Livros, catálogos e periódicos (revistas)

- ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia (orgs.). *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson and Weiner*. Los Angeles: University of California Press, 2001.
- ALIAGA, Juan Vicente. Exchanging Values: Cildo Meireles. *Frieze*, Londres, maio 1995, p. 1-4.
- ANJOS, Moacir dos. A Indústria e a Poesia. In: *Arte Bra Crítica*. Rio de Janeiro: Editora Automática, 2010, p. 63-75
- BASBAUM, Ricardo. Formas de tempo. *Revista USP*, São Paulo, n. 40, p. 46-57, dez.-fev. 1998-99.
- BASUALDO, Carlos. Maxima Moralia. *Artforum*, Nova York, fev. 1997, p. 58.

BRITO, Ronaldo; SOUSA, Eudoro Augusto Macieira de. *Cildo Meireles* (coleção Arte Brasileira Contemporânea). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

BUORO, Anamélia Bueno. *O outro lado da moeda: Cildo Meireles, Jac Leirner, Rubem Grilo* (coleção: Arte na escola. O leitor de imagens). São Paulo: Nacional, 2007.

CALIRMAN, Claudia. *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio and Cildo Meireles*. Nova York: Duke University Press, 2012.

CAPASSO, Verónica. Tendencias en el arte contemporáneo latinoamericano: el caso del artista Cildo Meireles. *Arte & Sociedad: Revista de Investigación*, Sevilla (Universidad de Málaga, España), n. 2, p. 1-8, set. 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980. *ARS (USP)*, São Paulo, ano 7, n. 15, p. 92-103, 2010.

COTTER, Holland. From Brazil, Interactive Works, Metaphors and Talcum Powder. *The New York Times*, Nova York, 14 mar. 1997.

DINIZ, Sibelle Cornélio; FARIA, Diomira Maria Cicci Pinto. Cultura e desenvolvimento local: uma aposta possível? – Um estudo a partir do caso de Brumadinho, Minas Gerais. *Políticas Culturais em Revista*, v. 5, n. 1, p. 1-19, 2012.

GODFREY, Mark. Playing the System: Cildo Meireles II. *Tate Etc.*, n. 14, p. 1-14, set. 2008.

GONGALVES, Marcos Augusto. Bernardo Paz prevê fundo e doações de obras para museu de Inhotim. *Folha de S. Paulo*, 11 out. 2009. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u636251.shtml>. Acesso em 04 mar. 2015.

HERKENHOFF, Paulo. Brasil(es) / Brazil(s). *Lápiz*, Madrid (Espanha), n. 134-135, p. 19-35, jul.-set. 1997. (Disponível em Documents of 20th Century Latin American and Latino Art: projeto de arquivo digital e de publicações do Museum of Fine Arts, Houston).

ITAÚ CULTURAL. *Ocupação: Cildo Meireles*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

JOSELIT, David. Cildo Meireles. *Artforum*, Nova York. fev. 2000, p. 116.

KRAUSS, Rosalind E. A Escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 17, p. 128-137, dez. 2008.

MAIA, Carmen. *Cildo Meireles* (coleção Fala do Artista). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: *Textos escolhidos* (coleção Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1984. Versão *on-line*. Disponível em <xa.yimg.com/kq/groups/23367229/.../A+Dúvida+de+Cézanne.pdf>. Acesso em 15 mar 2015.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Desvio para o Vermelho*. (catálogo de exposição). São Paulo: MAC-USP, 1986.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES. *Cildo Meireles*. (catálogo de exposição). Porto, Portugal; São Paulo: Fundação de Serralves; Cosac Naify, 2013.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Cildo Meireles: Eureka/blindhotland*. (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: MAM, 1975.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. *Cildo Meireles: Algum Desenho [1963-2008]*. (catálogo de exposição). Curitiba: 2008.

MUSEU VALE DO RIO DOCE. *Babel: Cildo Meireles*. (catálogo de exposição). Rio de Janeiro: ArteViva Editora, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. *ARTE agora!: em 5 entrevistas: Mattew Barney, Maurizio Cattelan, Olafur Eliasson, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija*. São Paulo: Alameda, 2006.

POTTS, Alex. The Interrogation of Medium in Art of the 1960s. *Art History* (AAH – Association of Art Historians), Londres, v. 27, n. 2, p. 282-304, abr. 2004.

POTTS, Alex. The Phenomenological Turn. In: *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2000, p. 207-234.

REINALDIM, Ivair. Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC / Funarte. *Arte & Ensaios* (PPGAV–EBA–UFRJ), Rio de Janeiro, ano 17, n. 20, p. 112-139, jul. 2010.

REISS, Julie. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.

SCHWABSKY, Barry. Art from Brazil in New York. *Artforum*, Nova York. 1995, p. 103.

SCOVINO, Felipe. A ironia e suas estratégias na obra de Cildo Meireles. *Arte & Ensaios* (PPGAV–EBA–UFRJ), Rio de Janeiro, ano 14, n. 15, p. 98-105, jul. 2007.

SENA, Roseni; LOPES, Rosalba; OLIVEIRA, Juliana Gazzinelli. Desenvolvendo um território com inclusão e cidadania. *Inclusão Social*, Brasília (DF), v. 4, n. 2, p. 91-102, jan-jun 2011.

SESC RIO, UNIDADE PETRÓPOLIS. *Cildo Meireles: Casos de sacos*. (catálogo de exposição). Petrópolis: Sesc, 2005.

SIMÃO, Luciano Vinhosa. O teor humano da arte. *Poiésis*, Niterói, n. 24, p. 179-198, dez. 2014.

VALESINI, María Silvina. Entre el cielo y la tierra: Resignificaciones simbólico/religiosas en las instalaciones de Cildo Meireles. *Estúdio*, Lisboa (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes), v. 5, n. 10, p.35- 41, jul.-dez. 2014.

VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. Geração 80, que história é essa? Dizer e viver na pintura: questões sobre arte, história e política. *História e Perspectivas* (Revista do Curso de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em História - UFU), Uberlândia, v. 24, n. 44, p. 9-28, jan.-jun. 2011.

Teses e dissertações

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini. *Uma Poética Ambiental: Cildo Meireles 1963-1970*. (Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. 139p.)

CARVALHO, Ana Maria Albani. Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio. (Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. 356p.)

MATOS, Diego Moreira. *Cildo Meireles: espaço, modos de usar*. (Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. 259 p.)

RACHED, Lisete Hanna. *Centro de Arte Contemporânea Inhotim: Caci*. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. 300p.)

RIVITTI, Thaís de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. 87p.)

SÁ, Juliana Veloso. *Entre os Públicos e a Espacialidade: um percurso pela recepção da arte contemporânea em Inhotim*. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade de Brasília, Brasília, 2014. 205p.)

Referências de periódicos (jornais)

ABOS, Márcia. Cildo Meireles: Aventura Poética. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 ago. 2014, p. 3.

AMARAL, Aracy. Reflexões: o artista brasileiro – II e uma presença: Cildo Meireles. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1971, p. 235.

BRENSON, Michael. A Brazilian Explores Loss and Exploitation. *The New York Times*, Nova York, 6 abr. 1990.

COUTINHO, Wilson. O metro do experimentalista. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1995, p. 4.

DUARTE, Alessandra. Sob fogo cruzado, Bienal de SP anuncia artistas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jun. 2006, p. 2.

FERREIRA, Paulo Enrique. O sentido da arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 out. 2000, p. 38.

FONSECA, Elias Farjado. A nota de zero cruzeiro tem essa vantagem: nada há a perder. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 jan. 1979, p. 31.

FURLANETO, Audrey. A Grande Arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 ago. 2012, p. 1.

FURLANETO, Audrey. Subverter: uma arte em tempos de ditadura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 ago. 2012, p. 2.

HIRSZMAN, Maria. Cildo Meireles provoca com “Desvio para o Vermelho”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 set. 1998, p. 10.

JÚNIOR, João Moura. Cildo Meireles: Metamorfose do círculo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 out. 1983, p.3.

MARTINS, Alexandre. Cildo Meireles: a cor (cinza) como memória. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1986, p. 2.

MARTINS, Alexandre. Missões 300 Anos: A Utopia Guarani. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1988, p. 1.

MASSAROTTO, Fernanda. Cildo Meireles, Monumental. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 maio 2014, p. 11.

MILLEN, Mânia. Bienal do Mercosul revê produções regionais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 out. 1997, p. 5.

MORAIS, Frederico. Cildo Meireles: primeira abordagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 out. 1975, p. 37.

- MORAIS, Frederico. Cildo Meireles fala sobre o seu trabalho até agora: – O artista, como garimpeiro, vive de procurar o que não perdeu. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1977, p. 37.
- MORAIS, Frederico. Balanços e equívocos – final: Lição e Anatomia do Poder. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1980, p. 34.
- MORAIS, Frederico. A vanguarda vê o Pão de Açúcar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1983, p. 20.
- NAME, Daniela. Fitas Métricas na Via Láctea. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1999, p. 4.
- NAME, Daniela. Cildo Meireles e Luiz Alphonsus abrem Cavalariças do Parque Lage. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 mar. 2000, p. 2.
- NAME, Daniela. Um novo termômetro para a Globalização. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 jun. 2002, p. 4-5.
- NAME, Daniela. A arte brasileira sem fronteiras. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jun. 2003, p. 4.
- NAME, Daniela. Linhas de Montagem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 abr. 2005, p.1-2.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. Duas carreiras premiadas por retrospectivas de peso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 dez. 1999, p. 10.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. Montagens prejudicam artistas fundamentais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jun. 2005, p. 8.
- PAVLOVA, Adriana. Retorno em grande estilo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1995, p. 25.
- RUBIN, Nani. Produto interno. Só nacionais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 mar. 2015, p. 2.
- SALZSTEIN, Sonia. A opaca luz na obra de Cildo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 out. 1983, p. 36.
- TOGNONI, Rení. Todas as possibilidades das artes plásticas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jul. 2000, p. 2.
- VELASCO, Suzana. Cildo Meireles ganha Prêmio Velázquez. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 fev. 2008, p. 10.
- VELASCO, Suzana. Desvio para a poética de Cildo Meireles. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 jan. 2009, p. 8.
- VELASCO, Suzana. Cildo sem medidas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 fev. 2010, p. 1; 3.

VELASCO, Suzana. Domingo no Parque. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 out. 2010, p. 1.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Cildo Meireles retoma questão política. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 mar. 1995, p. q2.

Referências eletrônicas (internet)

CILDO MEIRELES: Revista Celeuma #3 - <https://www.youtube.com/>

CILDO MEIRELES: *Exposição Do Objeto para o Mundo - Coleção Inhotim* - <https://www.youtube.com/>

CILDO MEIRELES: PROA TV (*entrevista al artista brasileiro Cildo Meireles*) - em duas partes - <http://www.youtube.com/>

CILDO MEIRELES: *Installations. HangarBicocca*, Milan, 2014 - <https://www.youtube.com/>

CILDO MEIRELES: Hangarbicocca - <https://www.youtube.com/>

INHOTIM - <http://www.inhotim.org.br/>

Referência digital

CILDO (vídeo - DVD). Direção de Gustavo Rosa de Moura. Rio de Janeiro: Matizar, 2009.